

Dossier documentaire : 60 œuvres **(Régine Fertillet, Jérôme Joy)**

Par ce dossier documentaire, notre intention n'est pas d'orienter les formes et les projets artistiques qui pourraient être portés par le programme de « chantiers mobiles d'artistes » mais de donner des pistes et d'illustrer certains propos et descriptions que nous avons apportés dans le texte argumentaire. Les pratiques artistiques sont aujourd'hui très variées, plurivalentes et disséminées (à la fois dans le champ artistique et dans un champ plus large, l'espace social); nous voulons ici donner quelques exemples, à la fois historiques et dans l'art le plus contemporain, afin de bien montrer la continuité de l'exploration artistique dans notre société. Pour le programme des « chantiers mobiles d'artistes », comme nous l'avons indiqué, notre regard se porte bien entendu vers la plus jeune création et vers des projets artistiques inédits qui œuvrent dans des dimensions à la fois perceptibles et insoupçonnées d'un territoire quel qu'il soit. Ce dossier peut amener aussi à connaître des projets, des œuvres et des artistes qui ne sont pas forcément repérés, et également approcher des facettes méconnues du travail d'artistes plus renommés; et puis, finalement, il peut permettre d'imaginer les présences d'œuvres de ce type et de ce tempérament disséminées et passagères sur le territoire.



Photo : André Villers, 1953.

L'exceptionnelle renommée de Picasso produira un effet d'attraction autour de la petite cité de Vallauris. De nombreux créateurs viendront s'installer dans la ville ou ses alentours et s'initier à la céramique.

En 1948, Picasso s'installe à Vallauris, où il demeure jusqu'en 1955. Picasso n'a pas seulement été un peintre, sculpteur, graveur, céramiste; il a été la figure même de l'artiste multidisciplinaire et touche à tout. Ses œuvres naissent de la collaboration étroite et stimulante avec des artisans parfaitement formés : en peu de temps Picasso parvient à s'approprier les spécificités d'un matériau et à en tirer les meilleurs partis plastiques.

Son approche et son engouement vis-à-vis de ce qui est considéré habituellement comme de l'art appliqué rejoignent son engagement pour la démocratisation (notamment avec son adhésion au Parti Communiste, il se présente comme « ouvrier de la terre »). Au début de son installation à Vallauris en 1948, il présente ses premières réalisations comme un artisan parmi les autres sur ce stand consacré à l'atelier Madoura lors des expositions annuelles locales.

Entre 1949 et 1971, Picasso a fait à Vallauris plus de 1.500 pièces, une production considérable, qu'il a développée en la faisant évoluer en fonction de sa technique et de son inspiration, mais sans jamais cesser d'être un peintre, sauf qu'il l'était ici en trois dimensions. Les accidents de la cuisson, l'appétit pour des cuisines techniques nouvelles, voire iconoclastes, sont des moteurs dans ses créations. Il joue des codes de réappropriation de formes, conçues par les céramistes à ses côtés à partir de références de la céramique populaire traditionnelle (berrichonne par exemple).



Lauréat du prestigieux Turner Prize, Jeremy Deller conçoit en 2008 au Palais de Tokyo à Paris, avec l'aide de nombreux collaborateurs, une exposition inclassable où les protagonistes échappent parfois à la définition d'artiste et où les objets présentés (objets ou pratiques ordinaires, marginales, qui ne se prétendent pas artistiques) ne s'appréhendent pas toujours en tant qu'œuvres d'art. Ed Hall, architecte de profession, réalise lors de ses temps libres, des bannières pour des associations engagées dans des causes sociales et politiques allant des syndicats ouvriers aux mouvements politiques en passant par les familles de victimes de bavures policières. Réalisant en moyenne près d'une bannière par semaine, sa production est un étonnant reflet de la vie en Angleterre.



L'artiste américain Dan Peterman travaille avec des matériaux recyclés. Il s'intéresse plus particulièrement aux processus organiques de notre vie urbanisée. Le projet « Villa Deponie » (Italie, 2002) réalisé avec des rebuts et de déchets de mousse plastique de rembourrage issus de la fabrication industrielle de chaussures de sport et recueillis auprès d'une association régionale de gestion des déchets dans le Tyrol du Sud, nous entraîne à appréhender nos environnements avec un œil nouveau. Outre ce contexte local (de récupération), le travail de Peterman exerce une pratique de la sculpture qui invite de nouvelles perspectives visuelles, des rôles des matériaux et des usages sociaux. Avec le projet « Villa Deponie » Dan Peterman inverse le flux habituel des déchets de la maison à la décharge.



Mierle Laderman Ukeles, « Snow Workers' Ballet » (inspiré par Romeo & Juliette de William Shakespeare), 2003.

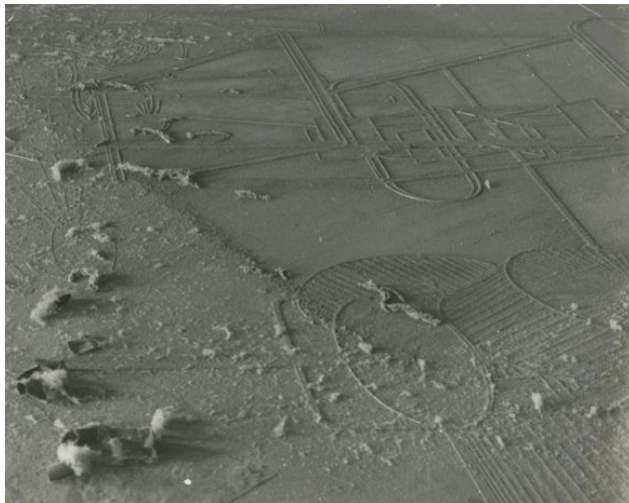


L'artiste américaine féministe Mierle Laderman Ukeles apparaît comme une figure majeure de la performance et de l'art public : ses propositions et ses œuvres plaident pour la relation intime entre la production créative dans la sphère publique et le travail domestique. Elle a organisé plusieurs séries de performances et d'actions qui ont activé des sortes de "chorégraphies" socio-urbaines des travailleurs, des camions, des barges et des centaines de tonnes de matières recyclables dans plusieurs villes à travers le monde (notamment en France).

Son projet « The Social Mirror » en 1983 consistait à recouvrir de miroirs les côtés des camions des éboueurs à New York. Nous nous voyons dans les miroirs du camion à ordures. En effet, le camion à ordures se déplace dans toute la ville et reflète donc potentiellement tout le monde. Son ubiquité insiste sur l'implication du consommateur dans le travail de l'assainissement et du nettoyage. L'un de ces camions est toujours utilisé et il est considéré comme un honneur de le conduire.



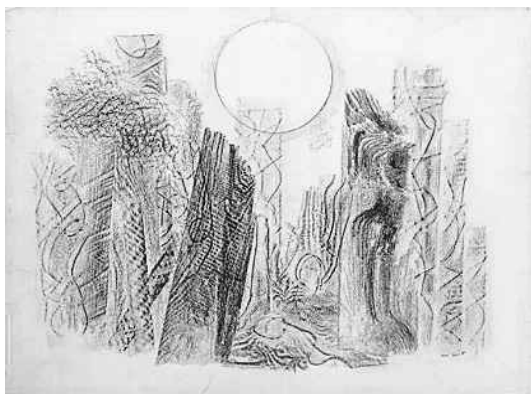
Mierle Laderman Ukeles, « The Social Mirror », 1983.



Man Ray, « Élevage de Poussières », 1920.

En 1920, Marcel Duchamp, qui a laissé s'accumuler sur son Grand verre une certaine épaisseur de poussière, va y tracer, par d'habiles prélèvements et par transparence, le dessin en surépaisseur de sa propre œuvre. La scène, photographiée par Man Ray, devient alors une pièce bicéphale, signée de leurs deux noms. La vue plongeante sur les poussières accumulées au-dessus de l'œuvre de Marcel Duchamp, et d'abord intitulée *Vue prise en avion* par Man Ray, reste une photographie majeure et énigmatique de la période dada et surréaliste, un dispositif complexe explorant la création à l'œuvre dans sa lenteur.

On peut imaginer un étrange paysage vu du ciel par un oiseau, en prenant la partie gauche de l'œuvre pour une masse nuageuse, recouvrant les traces de quelque architecture intelligible. La séparation « chaotique » entre les deux parties de l'œuvre et le relief des dessins sur la partie droite évoque une scène littorale. Des lignes tracées dans la sable humide se font recouvrir et disparaissent lentement sous les vagues de la marée montante.



Max Ernst, « Forêt Pétrifiée », 1929.

Toujours à la recherche de moyens propres à réduire la part active du « créateur », Ernst découvre en 1925 le frottage. Saisi un jour par l'aspect hallucinatoire d'un plancher en bois aux rainures très apparentes, il y pose des feuilles de papier (et des objets ramassés dans la nature, des feuilles et du bois par exemple, sous la feuille de papier) qu'il frotte avec de la mine de plomb. Un paysage sous-jacent paraît. Ainsi, Max Ernst parvient à libérer les structures secrètes des matériaux, des plantes et des feuillages. L'intervention du peintre leur confère une direction, une forme allusive, et apporte une vie nouvelle aux objets inanimés. Max Ernst a élaboré cette technique pendant un séjour à Pornic en août 1925 dans sa chambre d'hôtel. À partir du frottage, il expérimentera à partir de 1927 le "grattage" de couches superposées de peinture sur une toile.



Le collectif français «Les Assembleurs de Vide » (Fabrice Gallis, Laurent Barnavon, Olivier Féraud) réalise en 2002 lors de la Biennale de Turin une œuvre sans fin à partir de l'action de déposer plus de 400 000 éléments de Kapla®. Ces éléments avaient été récupérés auprès de l'industriel dans un fonds de rebuts et de malfaçons. Chaque élément, module de l'œuvre générale" a la même dimension 8mm x 24mm x 120mm. Le lot de Kapla® (4 tonnes) était déposé dans un parc de la ville, laissant le potentiel de l'imagination des habitants pour faire évoluer les formes produites par eux et dépendantes de leurs interactions dans l'espace public. Le projet n'avait aucun plan défini d'action à part le protocole de départ. « Notre position a été de délimiter trois grandes contraintes imputables à notre mode de fonctionnement : (1) Pas de visibilité de la marque du fabricant. Il n'y avait pour nous aucun intérêt ni de justification possible à être des "représentants". (2) Être autonome. N'avoir besoin d'aucune assistance sur place pour le déroulement de notre projet et sa mise en œuvre. (3) Un budget "zéro euro". Notre projet devait comporter cette même valeur, rendant celui-ci le plus léger possible envers les institutions qui nous invitent et qui rendent possible la réalisation de tels projets. »

« À notre grande surprise, le public a été d'une présence et d'une générosité que nous ne pouvions imaginer ! En effet, chaque jour, environ une centaine de personnes jouait ensemble. Ils découvraient ces modules et passaient plusieurs heures à construire, à sculpter en perdant toute notion du temps. »



« Dead Drops » est un réseau anonyme de partage de fichiers et de contenus dans l'espace public lancé par l'artiste allemand Aram Bartholl en 2010. Des clés USB sont intégrées et scellées dans les murs, les bâtiments et les trottoirs, et sont accessibles à tout le monde dans l'espace public. Chacun est invité à déposer, télécharger ou rechercher des fichiers sur un *dead drop* (boîte aux lettres morte, pour les communications secrètes ou discrètes), et à brancher son ordinateur portable à un mur ou une maison afin de partager ses fichiers préférés et des données. Chaque *dead drop* est installé vide, à l'exception d'un fichier *readme.txt* expliquant le projet : « dé-nuager vos fichiers dans le ciment ». « Dead Drops » est un projet ouvert à la participation et qui peut se répliquer. Un site web cartographie les emplacements des clés sur la planète entière : 1 380 projets « Dead Drops » ont été recensés (oct. 2014), correspondant à 8 800 gigabytes, en Arménie, en Normandie, à Dakar, à Honolulu, etc.



Juliana Borinski, « Camera Obscura », 2008.

L'Atelier Expérimental de Clans dans les Alpes Maritimes, sur un plateau élevé entre les montagnes dans la Vallée de la Tinée, est un lieu de résidences et d'ateliers pour les artistes. Le travail mené concerne des œuvres spécialement conçues pour l'habitat, à la façon dont on embarque de l'électronique pour une application spécifique et dans un espace dédié. Il s'agit de développer des œuvres embarquées dans l'architecture et restant en permanence dans le lieu. De la même manière le village devient un lieu de production en dialogue continuellement ouvert entre les artistes et les habitants (ateliers, projets in situ, projets évolutifs dans le village même, etc.)

La « Camera Obscura » de Juliana Borinski, artiste brésilienne installée en France, n'existe que si les volets de la salle à manger restent fermés. Elle a pratiqué un trou spécialement placé à un endroit pour que la montagne en face, selon l'ensoleillement, se reflète à l'envers sur les murs d'une salle. Comment vivre avec une œuvre lorsque celle-ci intervient sur l'éclairage ou l'acoustique de l'habitation ?

« Juliana Borinski, en se tournant vers une «archéologie des médias» détourne l'usage initial de techniques devenues obsolètes et leur offre de nouveaux développements. » (Audrey Illouz).



En 2014, le laboratoire des hypothèses (Eddy Godeberge, Fabrice Gallis = Ed&F), suite à leur projet à Rezé (concernant la traversée de la Loire par Augusta au Ier siècle après Jésus-Christ sur le site antique de Saint Lupien, <http://ratiatum.laboratoiredehypotheses.info/>), lance une exploration des fonds aquatiques de Brocéliande dans l'étang de Trégu. Cette recherche sous-marine permet de construire tout de go toutes les hypothèses liées à la construction d'un submersible, à la vie et l'activité (de recherche, bien entendu) à l'intérieur de celui-ci. Eddy Godeberge et Fabrice Gallis ouvrent une nouvelle voie dans l'exploration du monde et de ses logiques enfouies, et leurs aventures tient en émoi tout le pays durant de longs mois.

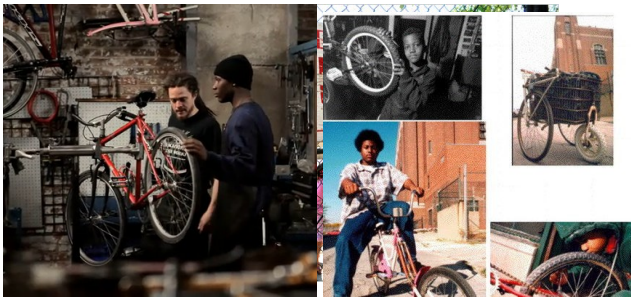
<http://pneu.laboratoiredehypotheses.info/>



« Le prototype posé sur le remorque attirant la curiosité des voisins, je décide de partir tôt. Sur la route, j'appelle Fabrice pour faire le point sur la situation. Arrivé à Plélan-le-Grand j'achète la carte de La Gaule Bréalaïse qui m'autorise à pêcher dans l'étang. Nous pourrions au moins manger du poisson si nos réserves venaient à s'épuiser.

Nous travaillons sur le prototype quand nous sommes abordés par de sympathiques curieux. C'est le public d'Etangs d'Art qui vient voir les œuvres installées sur l'étang.

Rapidement, Fabrice explique nos recherches à nos visiteurs qui comprennent mi-ravis, mi-horrifiés que nous allons arpenter l'étang à bord du prototype. Nous aurions bien passé l'après-midi avec eux, mais nous devons tenter absolument une mise à l'eau aujourd'hui. Dès qu'ils sont partis, nous préparons le sous-marin pour une mise à l'eau officielle. C'est une catastrophe, le fond mal fixé s'arrache et tout notre matériel dérive à la surface. » (Extrait du journal d'Eddy Godeberge)



Fondée en 1994 par Dan Peterman et Connie Spreen dans la banlieue de Chicago, puis relancée en 2002 après un incendie dévastateur, la « Experimental Station » a été créée avec l'intention d'élargir le rôle du site comme une ressource culturelle et sociale, et comme un incubateur de projets culturels et éducatifs artistiques novateurs. Au cours des six dernières années, la Station expérimentale a créé et nourri un éventail de programmes et d'initiatives qui, à son tour, a permis de nourrir et de se croiser les uns les autres pour créer une écologie dynamique de l'activité culturelle et économique, à partir d'un atelier collectif de réparations de vélos (« Blackstone Bicycle Works ») qui devient peu à peu un espace d'imagination et de créations : customisation des vélos, courses, etc.



« The Resonance Project » (2007-2013) d'Oliver Beer est un travail de vidéos, d'œuvres sonores et de performances qui utilise la voix humaine pour stimuler les espaces architecturaux en trouvant la fréquence résonante qui les transforme en vastes instruments de musique. En effet, chaque pièce, chaque espace a sa propre fréquence – une note de musique correspondant à la résonance d'un lieu particulier, comme lorsqu'on fait vibrer le bord d'un verre avec ses doigts. Oliver Beer, tout jeune artiste anglais, a été amené à travailler dans des lieux extraordinaires et partager de vraies expériences humaines : des tubes du Centre Pompidou à l'austérité d'un monastère de la Renaissance ou dans les tunnels des égouts victoriens.



En 1980 le duo d'artistes Kit Galloway et Sherry Rabinowitz propose à la NASA un projet d'installation utilisant leur système de communication par satellite. Le projet consiste en une longue projection audiovisuelle simultanée de trois jours entre la côte Est et Ouest de l'Amérique : une sculpture vidéo interactive intitulée « Hole in Space » (trouée dans l'espace) par lequel deux publics ont pu librement entrer en contact par l'intermédiaire d'images projetées en taille réelle (et de transmissions sonores) sur des vitrines dans les deux centre-villes. L'intention de l'œuvre a donc été de rapprocher et de connecter les deux espaces et les deux populations.

Il est à noter que les artistes n'ont à ce moment là réalisé aucune médiation de leur œuvre. La propagation de la nouvelle c'est donc fait via un réseau de communication humain, le bouche à oreille et le réseau téléphonique longue distance.

C'est aussi une des premières œuvres télématiques interactives, tout du moins, participatives. Les spectateurs ne sont plus seulement cantonnés aux rôles de "regardeurs" mais bel et bien à celui d'"acteurs". En effet si l'on annule la présence d'un des deux publics alors rien ne se passe.

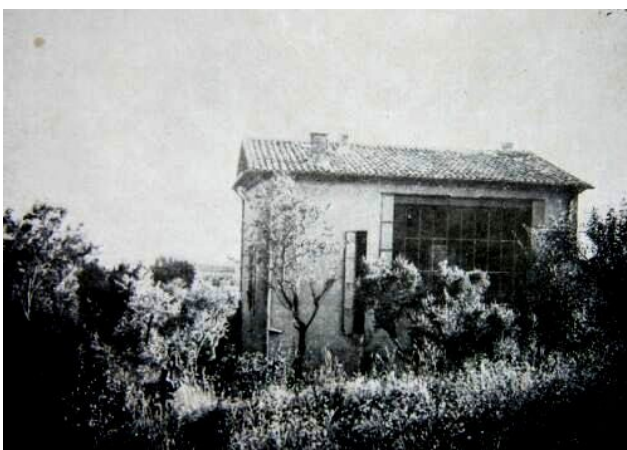


Max Neuhaus, musicien devenu artiste sonore, s'employa souvent à agir de manière anonyme dans l'espace public comme, par exemple, pour « Times Square », entre 1977 et 1992, où des hauts-parleurs sous-terrains diffusent des sons continus à volume juste perceptible en plein milieu du célèbre carrefour new-yorkais. L'œuvre a été réactivée en 2002 et est toujours active.



Fred Sandback, « Untitled (Sculptural Study, Seven-part Right-angled Triangular Construction) », c. 1982/2010.

L'artiste américain Fred Sandback est l'un des sculpteurs les plus originaux du courant minimaliste américain. Alors que Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, avec les formes élémentaires qu'ils ont utilisées et le rapport de celles-ci à l'espace, ont mis l'accent sur la présence, Sandback a joué de la dématérialisation, en ayant recours à du fil tendu dont la disposition engendre des volumes ou des plans virtuels. Comment produire une sculpture qui n'a pas d'intérieur ? Comment suggérer la présence d'un volume sans l'opacifier ? Allant le plus souvent du mur au sol, ses œuvres figurent dans l'espace, grâce à leurs traits droits et nets de fils tendus, des volumes géométriques simples seulement dessinés par leur contour.



Paul Cézanne, Atelier des Lauves, Aix en Provence.

En novembre 1901, Paul Cézanne achète à Joseph Bouquier, une petite propriété de campagne entourée de 7000 m² de terrain agricole, planté d'oliviers et de figuiers, bordé par le canal du Verdon, sur la colline des Lauves. Cézanne a fait construire là son abri d'après ses propres plans, un lieu de recueillement et de travail, d'où par beau temps, il partait peindre sur « le motif », peignant sans cesse la Montagne Sainte-Victoire, toujours en perpétuelle recherche. D'ailleurs beaucoup de ses œuvres ne sont pas signées. Les considérait-il comme des études et non des œuvres achevées ?

Il y travaillera jusqu'à sa mort en 1906. Les jours de pluie ou de grand froid, Cézanne restait là au milieu de ces objets familiers qui sont devenus les modèles de ses natures mortes.

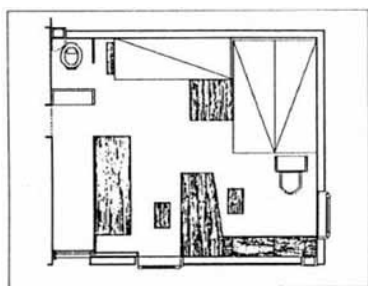
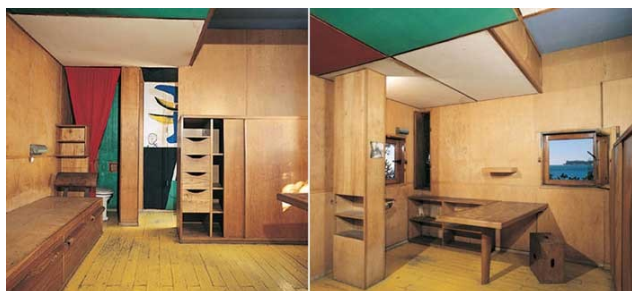
Mouvement de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, le « pleinairisme » peut être défini comme la représentation de scènes d'extérieur, s'attachant plus ou moins aux jeux de la lumière naturelle.

La notion d'atelier comme lieu unique de production ne tarde pas à se défaire quand les peintres investissent le paysage et peignent « sur le motif ».

D'autres cabanes (log-cabins) d'artistes, notamment de compositeurs :



Charles Ives – Gustav Mahler – Hans Liberg, etc.

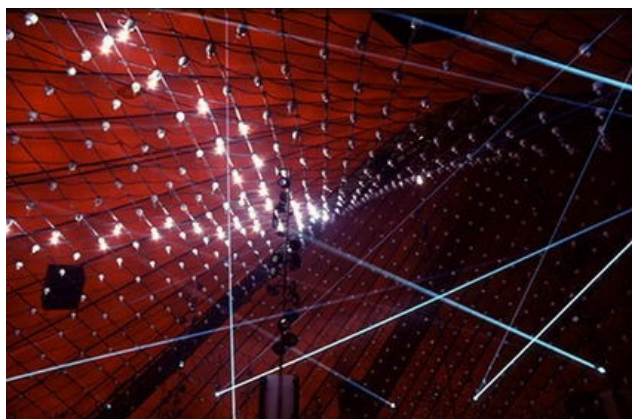


Petit Cabanon, plan of log cabin

Face à la Méditerranée, sur le site et sur la plage de Roquebrune Cap-Martin, Le Corbusier a construit son cabanon de dimensions régulières : 3,66 mètres par 3,66 mètres (selon le Modulor). Déjà en 1927, il donna une conférence dans laquelle il célébra les "baraques" des pêcheurs dans la forêt de pins du Bassin d'Arcachon en tant que parfaits exemples d'habitation : pas seulement des maisons mais des palais. L'ordre géométrique de l'espace unique se construit sur une spirale qui fixe les positions du mobilier. Comme dans tous les travaux de Le Corbusier, chaque détail est considéré non seulement dans son rôle immédiat mais aussi ouvrant sur de plus larges applications. Cette unité résidentielle est tout à la fois très personnelle et générique. La construction elle-même mêle le fait artisanal et l'industriel. Le Corbusier confia la construction du Cabanon à son ami le charpentier Charles Barbéris qui la réalisa dans son atelier en Corse.



On peut parler pour le compositeur et architecte Iannis Xenakis d'un précurseur d'une toute nouvelle conception de la forme : il ne s'agit plus de concevoir des espaces clos, mais d'imaginer la notion de lieu comme une zone dynamique dans l'espace. Son œuvre d'architecte appartient surtout au domaine de l'éphémère ou de l'imaginaire et peut se définir comme « une invitation à jouer l'espace ».



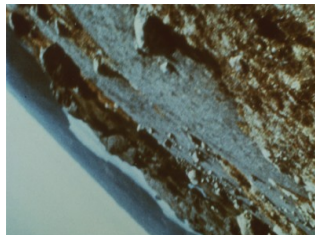
Le Diatope fut créé en 1974 à l'occasion de l'inauguration du centre Georges Pompidou, structure offrant un regard simultané sur la musique, l'espace et la lumière en posant les bases d'un art multimédia à l'échelle architecturale et piloté par l'informatique. Le Diatope est peut-être la réalisation la plus aboutie dans son œuvre de composition musicale et d'architecture, car c'est le seul des Polytopes (spectacles et environnements de lumières et de musique dans des lieux particuliers) pour lequel Xenakis conçut également l'architecture. L'architecture à partir de structures de toile rouge et de métal, et d'un sol en dalles translucides laissant transparaître les lumières placées dessous, était prévue pour voyager, être itinérante et installée dans différents lieux.

Dans le Diatope, plusieurs langages se combinent, ainsi espace, sons, laser, nombres, couleurs et hasard, plongent l'auditeur-spectateur dans leurs univers respectifs et interférants : les masses sonores et les mouvements musicaux spécialement conçus pour l'architecture et les 11 haut-parleurs répartis dans l'espace, investissent la masse architecturale et la font entrer en vibration.



« La Région Centrale » est un film expérimental canadien réalisé par Michael Snow en 1971.

Il s'agit d'une œuvre conceptuelle travaillant sur l'exploration de l'espace. Le film résultant du dispositif a été tourné dans le désert au sein de la région centrale du Canada, à peu près à 170 km au nord est de Sept-Îles, au Québec. Le réalisateur a conçu un pied gyroscopique permettant de tourner la caméra dans n'importe quel sens, selon des mouvements programmés. Le dispositif permet à l'appareil de prise de vue de se déplacer dans l'espace en suivant le modèle d'une sphère, sans s'arrêter sur des points de vue privilégiés. L'espace se découvre ainsi à différents moments du jour et de la nuit et finit par être complètement méconnaissable par la rapidité du bras actionnant la caméra.



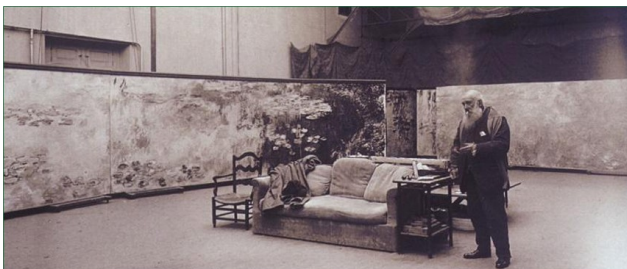
Michael Snow, « Région Centrale », photogrammes, 1971.



Les « Nymphéas » de Monet à l'Orangerie à Paris en 1927 est certainement l'une des œuvres majeures annonçant le travail d'environnement qui va occuper les artistes le long du XXème siècle jusqu'à aujourd'hui. Monet règle lui-même l'aménagement intérieur de cet espace.

Le grand ensemble mural des « Nymphéas » contient huit compositions de même hauteur (2 m) mais de longueur variable (de 5,99 m à 17,00 m) réparties sur les murs dans 2 salles ovales. L'ensemble forme une surface d'environ 200 m² qui en fait une des réalisations les plus monumentales du siècle. Monet a peint ces compositions pour qu'elles soient suspendues en cercle, comme si une journée ou les quatre saisons s'écoulaient devant les yeux du spectateur. L'installation des peintures à l'Orangerie est né de son désir d'attirer le spectateur au centre de l'étang et de le plonger dans sa contemplation. Les grands panneaux, mis bout à bout, forment un « déroulé » de 93 mètres de long, ainsi la déambulation est nécessaire pour s'approprier ce paysage.

La série des « Nymphéas », qui occupera Monet de 1890 jusqu'à sa mort en 1924, est conçue à partir du jardin de Giverny que Monet modifie et réorganise en fonction de son travail, en parallèle de son activité de jardinier et de botaniste : le jardin lui-même devient un atelier permanent en plein air et sans murs.



Le jardin à Giverny.



Christo et Jeanne-Claude, « Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California », 1972-76.

« Running Fence » est une installation de Christo et Jeanne-Claude, réalisée en 1976. « Running Fence » est installée le 10 septembre 1976 et démontée 14 jours plus tard, sans laisser aucune trace visible. Elle consiste en une clôture de près de 40 km de long, s'étendant à travers les collines des comtés de Sonoma et de Marin, dans le nord de la Californie, aux États-Unis, pour plonger dans la Mer à Bodega Bay. La clôture, mesurant 5 m de haut, est composée de 2 050 panneaux de nylon blanc, accrochés sur des câbles d'acier au moyen de 350 000 crochets. Ces câbles sont eux-mêmes supportés par 2 050 poteaux d'acier (récupérés dans les surplus de l'armée après la guerre du Vietnam) enfoncés dans le sol et stabilisés par des haubans ancrés dans la terre. La réalisation a nécessité 42 mois de montage. Tout le matériel fût après donné et recyclé par les fermiers de la région.



« The New York Earth Room » est une installation créée en 1977 par Walter De Maria. L'œuvre consiste en une simple pièce de 335 m², aux murs peints en blanc, dont le sol est uniformément recouvert d'une couche de terre noire de 56 cm de profondeur ; l'ensemble mesure au total environ 190 m³ et pèse 127 t. Le reste de la pièce est intégralement vide. L'œuvre n'est pas immédiatement visible par le spectateur, mais l'odeur de la terre est perceptible dès qu'on pénètre dans le lieu d'exposition. Une plaque de plexiglas sépare les visiteurs de l'œuvre, lesquels sont invités à ne pas marcher sur la terre, ni à déposer des objets dessus. La sculpture est arrosée et ratissée et une fois par semaine. Depuis sa création, cette œuvre est accessible au public de façon continue et gratuitement depuis 1980.



« Mimesis », Michael et Barbara Leisgen, série de nombreuses photographies réalisée dans les années 70. La silhouette de Barbara Leisgen est mise en scène dans des paysages et y inscrit sa trace de manière éphémère : les actions consistent à tendre ses bras pour suivre les formes d'étendues vallonnées, ou encore entourer le soleil, détourner des nuages, etc. Malgré l'aspect sublime des scènes photographiées et la préciosité des tirages qui, au-delà du noir et blanc, permettent d'imaginer un chromatisme dans la fulgurance lumineuse, leurs images renvoient aussi à la naïveté de la photographie-souvenir et à sa nostalgie intrinsèque, mais également à la précision des performances à réaliser. Le regardeur y est lui-même placé dans une perception spéculaire : il est amené à contempler. En cela, les Leisgen sont les précurseurs d'approches paysagères actuelles qui reposent simultanément sur un point de vue moderniste et postmoderniste.



L'artiste franco-américain Gordon Matta-Clark est célèbre pour ses *Building Cuts* qui changent la perception des bâtiments et de leur environnement proche. Ces découpes de bâtiments étaient effectuées par l'artiste sur des immeubles ou maisons abandonnées (par exemple, une maison est coupée en deux verticalement), en tranchant littéralement dans les murs, les cloisons ou les sols.

« Splitting (1974) a été réalisé au 332 Humphrey Street, à Englewood, dans le New Jersey. C'était un quartier à prédominance noire, qui devait être démoli pour laisser place à un projet de rénovation urbaine qui ne fut jamais achevé. Le travail commença par la découpe d'une tranche de deux centimètres et demi à travers toute la structure de la maison, la partageant en deux. La seconde étape consista à rogner au burin les douze mètres linéaires de fondation pour pouvoir abaisser de trente centimètres la partie arrière de la maison. Les cinq degrés d'inclinaison ainsi obtenus formaient une fissure centrale qui animait la maison d'un morceau de lumière du soleil qui se rependait dans toutes les pièces. »



Gordon Matta-Clark ne travaillait que sur des bâtiments destinés à être démolis. Son objectif était de laisser fonctionner les œuvres dans l'environnement urbain réel. Une de ses premières œuvres, « Open House » (1972), consistait en une benne à ordures transformée en espace de vie (compartimenté au moyen de cloisons de bois, de portes d'hôtels et de restaurants, prélevées dans des chantiers de démolition proches).

« Nous vivons tous dans une ville, dit Matta-Clark, dont le tissu est architectural où la propriété est omniprésente. En déconstruisant un édifice, j'ouvre un espace clos, préconditionné non seulement par nécessité physique mais aussi par l'industrie qui inonde les villes et les banlieues de boîtes habitacles dans le but inavoué de s'assurer le concours d'un consommateur passif et isolé. »



Gordon Matta-Clark, « Untitled / This 50-foot high, 130-ton frame house, being moved from Charles County to Montgomery County, Md., floats serenely down the Patuxent River on a large, Veteran house mover. », 1974.



Gordon Matta-Clark, « Conical Intersect », Paris, 1975.

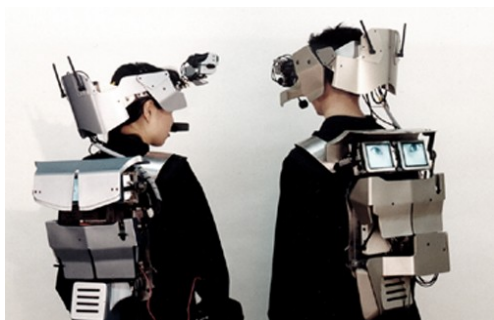


Krzysztof Wodiczko, « Alien Staff », 1992.



Les œuvres de l'artiste polonais Krzysztof Wodiczko témoignent d'un engagement social profond. Il est reconnu pour être un activiste culturel. « Il intervient surtout dans l'espace public pour détourner, modifier et manipuler le message initial établi par les « vainqueurs ». De cette façon, il choque, dénonce et transforme l'opinion publique ». Il prône une création didactique et critique. À travers ses projections publiques, véhicules et dispositifs technologiques, il s'intéresse aux droits humains, remet en question la classe dirigeante et tente de donner une voix aux marginaux et aux victimes d'abus. Krzysztof Wodiczko a également conçu une série de véhicules pratiques (*Critical vehicles*) destinés principalement aux sans-abris. Il développe une série de dispositifs technologiques visant à surmonter des difficultés physiques ou psychologiques, des traumatismes émotionnels, à faciliter la communication et donner une voix aux immigrants, aux sans-abris, aux victimes et aux opprimés de la société.

Krzysztof Wodiczko, « Homeless Vehicle Project », 1988-89.



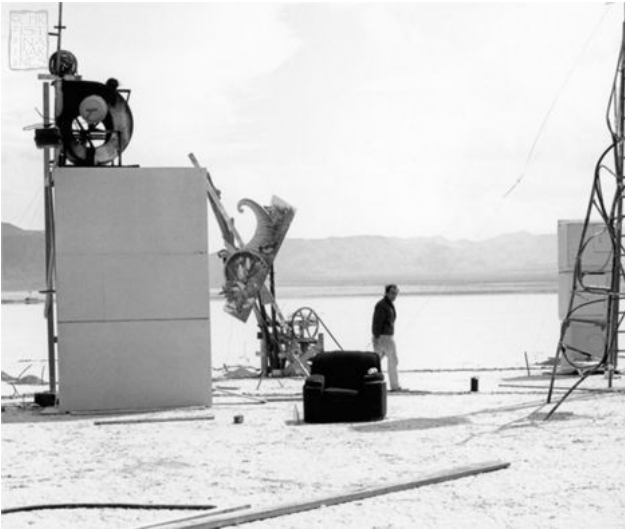
Krzysztof Wodiczko, « Dis-Armor », 1999



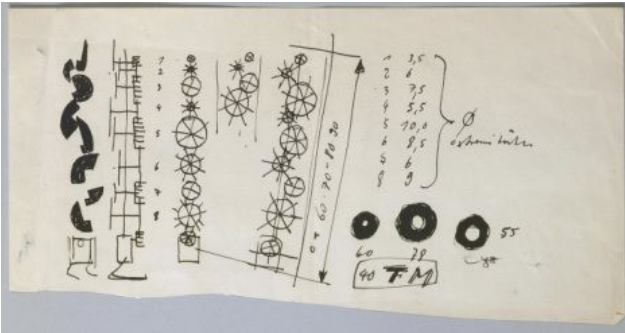
Le sculpteur britannique Antony Gromley a placé 100 de ses sculptures humaines grandeur nature (et façonnées à son image) sur la plage de Crosby, non loin de Liverpool. Cette étonnante installation et ce travail artistique transforment la plage en une gigantesque œuvre d'art mouvante : « Another Place », commencée en 1997. Ces sculptures réparties sur toute la baie sont laissées face à la mer et sont en proie aux intempéries ainsi qu'aux éléments naturels tels que les vagues et les marées, et la faune marine. Il s'agit d'une installation spectaculaire qui donne une atmosphère étrange mais envoûtante à cette plage de Crosby. Un travail où les sculptures se veulent "interactives" : être regardées ou être spectatrices de celles et ceux qui les regardent.



En 1962, Jean Tinguely a été invité par NBC pour réaliser une œuvre d'art à Las Vegas. Il a recueilli des ordures dans la décharge de la ville, des roues de vélo, des caddies, etc., et a assemblé l'ensemble pour faire des sculptures dans le stationnement de l'Hôtel Flamingo (intitulé « Opéra-Burlesque-Dramatique-Big-Thing-Sculpture-Boum »). Le 21 Mars, Tinguely se rend dans le désert et aligne sept sculptures sur Jean Dry Lake Bed dans le sud-ouest du désert de la ville. Il les fait exploser à l'aide de bombes fumigènes et de la dynamite à 16h51. Un parterre de journalistes étaient sur place pour immortaliser l'événement, intitulé « Étude pour une fin du monde, n° 2 ». Cette performance artistique sans public "commémorait" à sa façon le quinzième anniversaire de la première explosion atomique aux Etats-Unis.

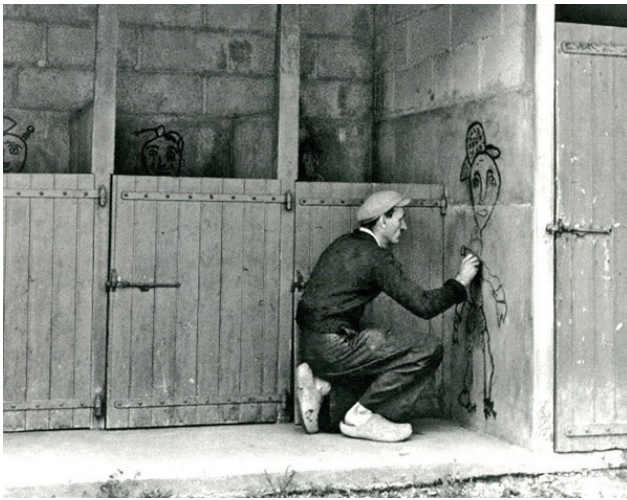


Jean Tinguely, « Étude pour une fin du monde, n° 2 », 1962.



Jean Tinguely, « Relief Méta-Mécanique Sonore », 1955-58.

« Alors, j'ai commencé à faire une chose très bizarre : plusieurs samedis et dimanches de suite, j'ai commencé à construire de jolies petites roues en bois, bricolées comme ça, le long d'un ruisseau [...]. Aucune idée d'art [...]. Dans la forêt, j'utilisais un ruisseau : il faut dire que c'était une forêt de sapins qui formaient une sorte de cathédrale, avec les qualités sonores d'une cathédrale [...], les sons s'amplifiaient formidablement bien. J'ai fait jusqu'à deux douzaines de petites roues dont chacune avait sa propre vitesse, et parfois cette vitesse était variable selon la vitesse de l'eau, variable elle aussi. Chaque roue avait une came [...]. Une came, c'est une chose qui assure une irrégularité à la roue - tu vois ! Ça frappait, ça actionnait sur un petit marteau qui tapait sur différentes boîtes de conserve rouillées ou pas, des sonorités différentes. Ces sons, ces tonalités, à des rythmes différents, étaient répartis tous les cinq à six mètres, et ces concerts s'allongeaient parfois jusqu'à cent mètres dans la forêt. J'imaginais alors le promeneur solitaire lui aussi dans la forêt, qui entend d'abord ce concert avant d'entendre les bruits de la forêt. Parfois, ça fonctionnait jusqu'à quinze jours, c'était évidemment fragile mais il y en avait quelques-uns qui fonctionnaient pendant des mois. » (Jean Tinguely, relatant son enfance autour de Bâle)



Dans la cour de l'ancienne école publique où il a vécu à Sainte-Florence-de-L'Oie en Vendée, Chaissac a réalisé une série de dessins muraux peints sur les murs du préau et sur les murs des latrines. C'est ainsi que des latrines ont pu être classées à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques en 1998.

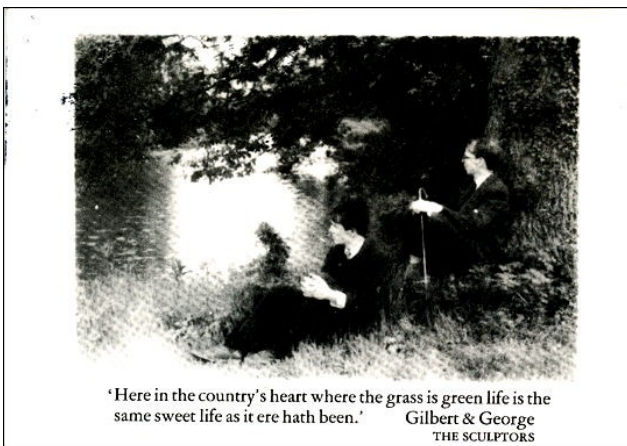
En fait d'études, Gaston Chaissac avait été apprenti chez un cuisinier, puis un bourselier avant de se faire successivement fabricant de brosses, cordonnier, forain... Jusqu'à ce que, tentant sa chance à Paris, sa route croise celle du peintre Otto Freundlich, qui lui présente un autre artiste, un des théoriciens du cubisme, Albert Gleizes. Dès 1940, Chaissac entretient une correspondance abondante avec Albert Gleizes qui devient son principal appui jusqu'en 1942. Chaissac passe des heures dans l'atelier de Gleizes à le regarder travailler, à feuilleter des catalogues d'exposition, des livres. Dans son salon, il rencontre des artistes et des intellectuels de renom : Charles et Marie Mauron, Aimé Maeght, Lanza del Vasto, André Lhote et André Bloc, autant de personnages importants pour sa carrière future. Plus de 90 de ses correspondants ont un rapport avec le milieu artistique ou littéraire: parmi eux, plus de 30 sont peintres et une quinzaine sont responsables de galerie, environ 30 dirigent des revues ou sont éditeurs et une quinzaine sont journalistes ou critiques.

Après sa première exposition personnelle à Paris en 1938, galerie Gerbo à Paris, Chaissac est présent au Salon des Indépendants en mars-avril 1944 (auquel il avait déjà participé en 1940). C'est à cette occasion que débute son amitié avec Raymond Queneau et que s'établit une relation épistolaire. En 1947, il a une exposition personnelle à la galerie L'Arc-en-Ciel à Paris, organisée par Paulhan et Dubuffet qui écrit la préface du catalogue. Plus tard, en 1964, il bénéficiera désormais d'une consécration internationale : deux expositions seront organisées aux États-Unis, l'une chez Cordier et Ekström à New York, l'autre à Minneapolis.



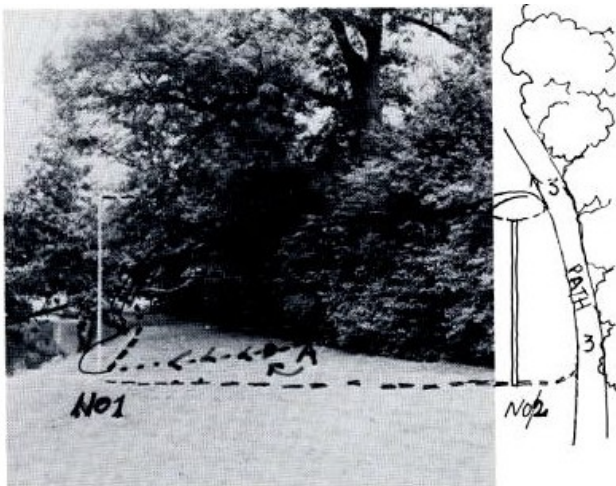
Gilbert & George, « Les Tuileries », 1974.

À l'utopie d'un art qui serait fait « par tous », les artistes anglais/italiens Gilbert & George substituent l'idée d'un « art pour tous » (*art for all*). Il y a dès le départ chez Gilbert & George une détermination à se situer dans une forme d'art populaire contemporain. Leurs débuts sont d'ailleurs marqués par les valeurs et les comportements issus de la scène rock britannique (et qui se prolongera et se cristallisera plus tard autour du mouvement punk) : un certain goût de la provocation allié à une volonté de faire image et non plus seulement de produire des images. Très vite, ils utilisent des moyens qui rompent avec le vocabulaire traditionnel de l'art : livres, cartes postales, films, performances... Gilbert & George sont deux *dandies* dont les vies, au fil de leurs performances, de leurs promenades dans Hyde Park et des photos où ils se mettent en scène, est une œuvre d'art totale.



Gilbert & George, « The Nature of our Looking », 1970.

« Autrefois, la nature était considérée comme hostile. Passer les Alpes constituait une épreuve. Les voyageurs fermaient les rideaux des carrosses et n'accordaient aucune attention au paysage. L'art, c'est dire comment voir, comment frayer avec la nature. Dans notre art, nous essayons de construire le futur. Nous sommes connectés au lendemain. Une de nos images ne reflète jamais la réalité, elle ressemble plus aux images du futur. Nous voulons modeler le monde. » (Gilbert & George, 1995)



« Roodborst territorium / Sculptuur 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969. Domaine d'un Rouge-Gorge / Sculpture 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969. »

« Domaine d'un Rouge-Gorge » est une documentation photographique d'un projet qu'il est impossible de considérer dans son intégralité : il ne peut qu'être reconstruit grâce à sa documentation (sous forme de livre). L'idée de Jan Dibbets qu'un oiseau puisse contrôler sa sculpture ne peut être réalisée qu'à travers des images et des textes qui documentent son existence et qui la rendent crédible.

Intéressé par « les frontières des arts visuels », il met en scène un oiseau observé et photographié dans le cadre d'une installation / performance réalisée dans un parc d'Amsterdam en 1969. Elle consiste à changer le territoire d'un rouge-gorge de manière à ce que celui-ci modèle, par ses déplacements, une structure configurative allant donner corps au futur "dessin-sculpture". L'idée de Dibbets était d'associer cette compréhension nouvelle des habitudes du rouge-gorge à sa conception du dessin dans l'espace et à son désir de visualiser des systèmes écologiques.

Jan Dibbets a repéré le trajet habituel suivi par un rouge-gorge dont les vols quotidiens marquent les limites d'un espace, ordonné selon un rapport propre au temps, voire au son en raison du chant de l'oiseau. Puis Jan Dibbets a réussi à modifier ce parcours en déplaçant des poteaux et a ainsi inventé avec l'oiseau un autre mode de rapport à l'espace, au mouvement, au temps. À chaque étape de déplacement progressif des poteaux délimitant le territoire, la configuration est mesurée et les déplacements du rouge-gorge enregistrés par la photographie.

L'œuvre physique ne laisse pas de traces.



L'artiste canadienne Janet Cardiff s'intéresse principalement au son dans sa pratique, tout en proposant des expériences visuelles et des champs de perception qui donnent lieu à des œuvres complexes, où sont explorés le récit, le désir, l'intimité, la perte, la mémoire et les mécanismes du cerveau. La réalité et l'imaginaire y sont en relation continue grâce à la technologie.

Depuis 1991, les promenades sonores de Janet Cardiff, réalisées in situ, sont des œuvres de fiction, obsédantes, qui s'inscrivent dans le temps et dont les participants font l'expérience en revêtant un casque d'écoute relié à un baladeur CD ou vidéo numérique. Des directives pré-enregistrées les entraînent alors dans des récits ouverts et ambigus, où la voix de l'artiste occupe une place importante. En raison de l'intimité requise pour en faire l'expérience correctement, les promenades ne s'expérimentent que dans une solitude totale. Dans toute son œuvre, la distinction entre sensation et imagination s'estompe constamment.



Ann Veronica Janssens, « Coloured Fog Project », 2005.

Dans « Coloured Fog Project » (2005), sur le sol d'une esplanade un nuage de brouillard apparaît occasionnellement. Ann Veronica Janssens a imaginé une œuvre d'art sous la forme d'un nuage qui interagit avec les deux étangs de la propriété. Tout en rappelant les «œuvres de brouillard» qu'elle réalise dans des espaces clos et souvent muséologiques, ce projet situé dans le parc de Bennebroek aux Pays-Bas fait naître, quelques fois par jour, un nuage réel. C'est un nuage à portée de main constitué de brouillard concentré habituellement blanc et parfois rose. Le nuage apparaît à l'improviste, puis s'envole et disparaît, pour réapparaître plus tard.



Le « bureau » de Wochenklausur, Vienne.

Le groupe d'artistes WochenKlausur mène depuis 1993 différentes interventions sociales. À l'invitation d'institutions artistiques le groupe prépare et réalise des propositions, certes modestes, mais très concrètes, afin de combler les déficits socio-politiques. Pourtant, à l'instar de nombreux artistes du 20ème siècle qui ont compris comment participer activement à l'évolution de la société, le groupe WochenKlausur persiste à voir l'art comme une possibilité d'apprendre à mieux vivre ensemble. Réalisation et créativité n'ont la plupart du temps, dans l'art tel qu'on l'entend traditionnellement, qu'un intérêt formel. Mais elles peuvent être aussi utilisées de façon concrète dans les domaines de l'économie, la formation, l'aménagement urbain ou pour des missions sociales. Il existe partout des problèmes que l'on ne peut résoudre de façon conventionnelle, ils peuvent alors être envisagés comme thèmes pour des projets artistiques. Parmi les projets développés par Wochenklausur depuis 1993 : un cinéma pour les immigrants (Limerick), les institutions sociales d'ameublement (Chicago), coopérative d'upcycling, écoles de langue en Macédoine pour les albanais-Kosovo réfugiés de la guerre du Kosovo (48e Biennale de Venise), systèmes de vote (Suède), politique d'occupation pour les étrangers (Graz), centre pour personnes âgées (Italie), hébergement pour femmes droguées (Zurich), assistance médicale pour les sans-abris, etc.



« Truck Farm », 2012.

Film réalisé par Wochenklausur lors d'une résidence à l'Austrian Culture Forum à New York, « Truck Farm » raconte l'histoire d'agriculteurs urbains originaux. En utilisant la technique des toits verts et des graines patrimoniales, le cinéaste Ian Cheney plante un jardin potager sur le seul terrain qu'il possède : l'arrière de la vieille camionnette de son grand-père.



Daniel Buren, « Affichages Sauvages », Berne, 1969.



Daniel Buren, « Affichages Sauvages », Düsseldorf, 1969.

Environ cent panneaux publicitaires dans la ville sont recouverts d'affiches rayées blanc et rose, pendant la nuit précédant l'ouverture de l'exposition "Live in your Head / When Attitudes become Form / Works Concepts - Processes - Situations - Information", à la Kunsthalle de Berne. Cet affichage sauvage conduit la police à arrêter Daniel Buren et à le mettre en prison pour 24 heures. Tout le matériel fut mis au pilon.

Le seul élément immuable et invariable des œuvres de Daniel Buren, ce sont ces bandes verticales alternées caractéristiques, blanches et colorées, de 8,7 cm de large, qu'il remarque sur un tissu du marché Saint-Pierre en 1965. La notion de travail in situ telle que Daniel Buren l'emploie pour définir sa démarche signifie que l'œuvre ne saurait être envisagée sans l'espace dans lequel, pour lequel et en fonction duquel elle s'inscrit.

En 1968, Daniel Buren, sans atelier, ni galerie, investit directement la rue. Il fait imprimer des bandes alternées sur des feuilles de papier qu'il colle sur des panneaux publicitaires. Pour le moins déroutants, ces affichages sauvages imposent, au milieu des slogans politiques divers, images publicitaires aguicheuses et messages accrocheurs, leur neutralité, leur absence de signature et leur apparente absence de signification, jusqu'à être à leur tour recouverts.



James Benning, « Ten Skies », 2004.

James Benning, cinéaste (USA)

« 13 LAKES » (2004) comporte treize plans fixes de lacs américains, de l'État de New York à la Californie, de la Floride à l'Arizona. Chacun dure dix minutes et est composé de façon strictement symétrique.

« TEN SKIES » (2004) comporte dix plans de ciels américains, chacun d'une durée de dix minutes. La règle est aussi minimaliste et répétitive que le résultat est riche et fluctuant : s'est-on jamais demandé à quel point le ciel et ses nuages en recomposition perpétuelle sont à l'opposé de toute idée de cadre ?

Composé de quarante-trois plans fixes de trains traversant des paysages naturels, industriels ou urbains, « RR » (pour *Railroad*) (2007) laisse voir comment le rail a modelé à la fois le territoire américain et l'image cinématographique, en faisant du train le sujet du film, sa mesure, son moteur.

« J'aime jouer avec la symétrie et les bords du cadre, le proche hors-champ. Je me donne également des contraintes, comme dans « 13 LAKES » où tous les plans doivent comporter autant de ciel que d'eau, et montrer l'unicité d'une lumière. Tout était donc fixé par un cadrage préconçu ; il me fallait seulement trouver le lieu qui conviendrait et attendre la bonne météo. C'est « TEN SKIES » qui m'a donné les expériences les plus intéressantes. On trouve difficilement un cadre dans le ciel. Il me fallait deviner ce que serait le plan, comment les nuages y entreraient et en sortiraient. Comme je ne regarde jamais dans le viseur, j'ignorais totalement quel serait le résultat. » (James Benning)



Marinus Boezem, « De Groene Kathedraal », 1978-1996.

Marinus Boezem, artiste néerlandais, est connu pour ses sculptures, installations et ses œuvres in-situ pensées dans la durée. Il acte son premier geste artistique en 1960, « exposant » un fragment de polder comme s'il s'agissait d'une de ses œuvres : il crée un dispositif donnant à voir ce panorama, et invite des personnes à l'utiliser. En 1978, Boezem imagine un projet grandiose, une « cathédrale verte » érigée dans la nature à l'aide d'un pavage de béton et de 178 peupliers italiens ; elle sera réalisée en 1987. Appelée à tomber en ruine, à perdre ses piliers naturels, la « cathédrale verte » restera ainsi malgré tout visible par son dallage, plan au sol. Réintégrant progressivement dans ses œuvres des matériaux durables et presque éternels, comme le granit, Boezem questionne le point de vue de l'homme face à la nature, une nature artificielle, recrée.

Ses actions sont aussi éphémères que légères et témoignent d'un étrange pouvoir de l'homme sur les éléments naturels. En 1969, il signe le ciel, utilisant les gaz rejetés par un avion pour écrire un nom – le sien – qui disparaît aussi rapidement qu'il s'est dessiné (« Signing the sky above the port of Amsterdam »).



Marinus Boezem, « Signing the sky above the port of Amsterdam », 1969.



Michelangelo Pistoletto, « Scultura da Passeggio – Walking Sculpture », 1967.

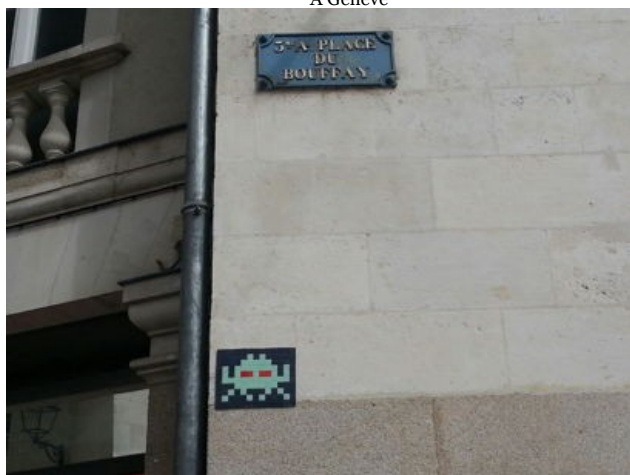
En 1967 Michelangelo Pistoletto réalise une performance historique : rouler sa « Scultura da Passeggio – Walking Sculpture » (une sphère de carton et de journaux compressés) dans les rues de Turin. Il s'agissait alors dans cette performance d'une manière pour l'art, d'aller au-devant des gens qui ne viennent pas à l'art, et de sortir l'art dans la rue. L'esprit de l'équipée est au jeu et à l'ambiance bon enfant.

Cette sphère, un objet cinétique élémentaire, est tout à la fois mouvement, déplacement et mémoire. Le public est invité à accompagner l'artiste dans sa déambulation et à partager ce moment de poésie urbaine. Alors que la lenteur du roulement de la sphère rompt la cadence quotidienne de la marche, les participants découvrent la ville et ses monuments sous un jour différent.

À Nantes



À Genève



À Nantes

Le *street artist* français Space Invader compte parmi les grandes figures internationales de l'art urbain. Invader est donc connu pour la pose de petites mosaïques inspirées des personnages de Space Invaders® et autres jeux vidéo des années 1970-1980 sur les murs de nombreuses villes autour du monde. La pose de ces petits personnages, effectuée le plus souvent de manière illégale, constitue ce qu'il appelle l'« invasion ».

« Ce qui m'intéresse, c'est d'infiltrer l'espace public, explique-t-il. Chaque œuvre posée dans une ville est une aventure en soi. J'aime l'idée qu'au matin les gens vont les découvrir, s'étonner et envisager la ville différemment. » Ainsi, à Genève, New York ou Hong-Kong, la démarche de Space Invader demeure la même : « Me faire conseiller des quartiers par les habitants d'une ville, m'y rendre en repérage, préparer en amont les œuvres que je veux y coller et opérer rapidement la nuit, à visage découvert, à l'aide d'une échelle, d'un tube de colle et d'une lance télescopique. » Un mode opératoire dont la finalité, dit-il, est « la conquête du monde ». « Une fois collé, je photographie, j'archive et je diffuse mes œuvres sur Internet, explique l'artiste. Mon ambition est qu'on puisse revoir ces œuvres dans quelques années dans leur contexte d'alors, et juger des changements urbains. Un peu à la façon des photos de Robert Doisneau. »

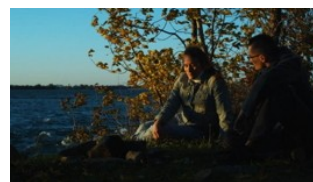
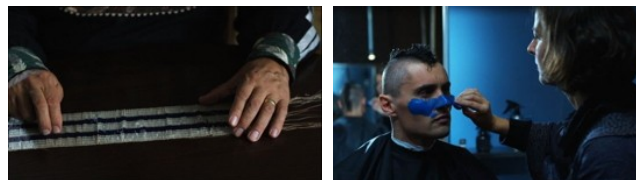


Patrick Bernier et Olive Martin, « Le Déparleur », 2012-2014.

« Le Déparleur », sculpture – métier à tisser, stationne à différents endroits dans l'espace public. Les artistes tissent sur place, le dialogue s'instaure avec les passants à travers cet objet, ici de type ouest africain, bien connu dans l'histoire culturelle de nombreux pays.

« Le Déparleur » création de Patrick Bernier et Olive Martin, interpelle les passants qui viennent questionner les artistes. Ils définissent « Le Déparleur » comme « une sculpture-outil véritable chambre d'enregistrement textile des conversations ».

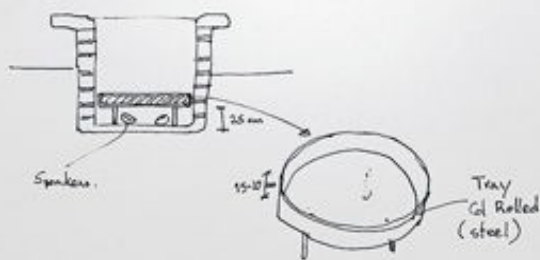
Patrick Bernier et Olive Martin poursuivent leur intérêt pour les porteurs d'identités mouvantes et paradoxales, tributaires d'origines et de contextes conflictuels, en constante négociation et redéfinition. La Mohawk, rivière emblématique de la « Frontière » au temps de la colonisation américaine, est ici un câble de transmission de données informatiques, et le casino des 777 dragons, l'un des quelques 300 casinos virtuels hébergés sur des serveurs situés à Kahnawaké, petite réserve indienne au sud de Montréal. Le film, « La Nouvelle Kahnawaké », exploration poétique, s'appuie sur ces analogies avec le western pour interroger à la fois notre relation à la figure de l'indien et le bouleversement de notre perception de l'espace engendré par les nouvelles technologies de l'information.



Patrick Bernier et Olive Martin, « La Nouvelle Kahnawaké », film, 2009-2010.



Emeka Ogboh



Emeka Ogboh, « Trancemission », 2014



Emeka Ogboh, « State of Mind », 2012

L'artiste nigérian Emeka Ogboh se livre à d'étranges expériences de déplacements de sons et de leurs réinsertions et interactions dans d'autres contextes. Muni d'un micro, il enregistre les bruits de la ville la plus peuplée d'Afrique, Lagos où il réside, pour créer des compositions sonores qu'il insère dans des dispositifs qu'il installe ou fait circuler sur un autre territoire, dans un autre contexte, etc. : d'un côté, un puits où l'eau résonne des sons diffusés (« Trancemission », 2014), d'un autre, un minibus (le bus danfo typique à Lagos) équipé d'un système son sur lequel sont diffusés les séquences sonores qu'il a enregistrées (« State of Mind », 2012) : « L'environnement sonore de Lagos c'est de l'art. Il est fait de multiples sons, du vendeur de glace qui essaie d'attirer les clients en passant par la bande originale du *Titanic*, aux gens qui attendent leur bus. Il faut écouter pour prendre le bon véhicule, parce qu'ici il n'y a pas de panneaux indiquant la direction de chaque bus... Le caractère immersif du son est unique. Il permet à n'importe qui de voyager à Lagos sans s'y rendre... » Emeka Ogboh travaille principalement avec le son et la vidéo (et actuellement avec les techniques de streaming, de transmission en direct via Internet) dans l'exploration de la façon de comprendre les lieux et les villes comme des espaces cosmopolites avec leurs caractères uniques, amenant la complexité dense de ce que signifie « entendre ».

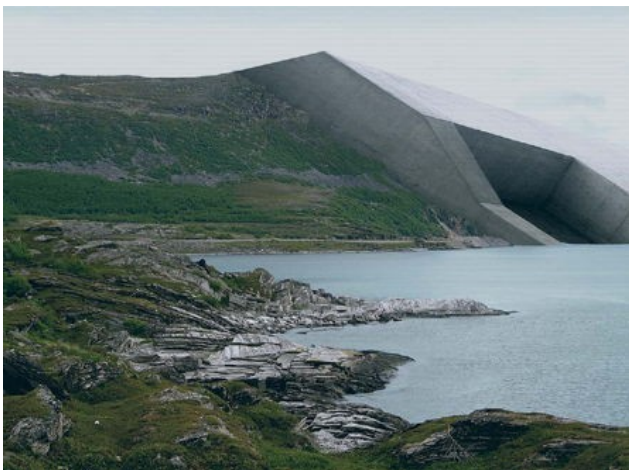
« Trancemission » (2014) est réalisé comme une composition électro-acoustique qui découle de l'expérience des paysages sonores de villes portuaires (Lagos, Yokohama, Catagena), à écouter dans un puits d'eau qu'Emeka déplace lors d'expositions dans d'autres villes portuaires. Le puits d'eau devient un dépôt de l'expérience de la vie, créant ainsi une opportunité pour les auditeurs de s'asseoir sur son bord, de scruter, et de trouver des interrogations à partir de ma mémoire (via les enregistrements diffusés), en écoutant le son qui surgit de sa profondeur.

« State of Mind » (2012) est un projet de déplacement par minibus des sons de Lagos dans d'autres contextes : un nouveau type de sculpture sonore. Le bus circule, s'arrête, diffuse. Discrètement installé, le son est détecté par les passants auditeurs sans avertissement préalable. Ogboh invite ainsi à une sensation de dislocation : le transport de l'auditeur à des milliers de kilomètres en un instant. Son intérêt est d'explorer les possibilités créatives d'un son distinctif (les sons de Lagos) tout en interrogeant les questions liées à la migration, au déplacement et à la force d'homogénéisation de la mondialisation.





Nicolas Moulin, « Temerickturndsmaal », photographie, 2007.



Nicolas Moulin, « Panclimn B », photographie, 2006.

Les mythes urbains et technologiques qui conditionnent nos sociétés depuis l'âge de la révolution industrielle constituent la matière première du travail de Nicolas Moulin. Celui-ci consacre une grande partie de son activité aux pérégrinations urbaines et péri-urbaines. Le processus d'élaboration de ses travaux procède d'une pratique active et d'une observation critique de ce paysage et de ses symptômes. Des territoires propices à générer des anachronies fascinantes, et des spirales historiques étranges. L'œuvre de Nicolas Moulin convoque les référents historiques de ces paysages et les mixe avec des éléments que l'on désigne génériquement comme de « science fiction », reprenant à son compte la phrase de JG Ballard : « Le rôle de l'artiste n'est plus tant de produire des fictions dans un monde qui en est saturé, mais bien d'inventer des réalités ». C'est de cela dont il s'agirait dans l'omniprésence de ces édifices inquiétants peuplant l'œuvre de Nicolas Moulin. Non pas l'architecture que nous habitons, mais celle qui nous habite.

Nicolas Moulin photographie et filme des paysages qu'il imagine à partir d'archives et d'images récoltées dans les médias. Se servant des paysages qui nous sont familiers, Nicolas Moulin y ajoute une portée hallucinatoire et uchronique, dont la thématique est la résurgence du romantisme de la ruine et de l'exotisme.



François Magal, « April in Kiltrohane », 1997.

Ce film réalisé en 1997 dure environ 30 minutes et se présente comme un documentaire fictionnel réalisé dans le village de Kiltrohane dans le sud-ouest de l'Irlande. Le film étant basé sur une sorte de topographie (visuelle) autour d'un village irlandais, les traitements des bandes-sons et des plans noirs sonores proposent au spectateur/auditeur d'imaginer les points de vue et d'écoute proposés dans les plans "situés" et dans les plans "aveugles" (qui bien sûr n'existent pas réellement) et de relier les plans entre eux par un suivi dont la narration est à inventer : les activités du village deviennent ainsi des actions (filmiques) fortuites, et les habitants, des acteurs sans scénario.

Les images (et sons) du film ont été réalisées et enregistrées à partir de points fixes de prises de vues et répétées durant à peu près 3 mois de tournage, ou plutôt de captage puisqu'il s'agissait de placer successivement la caméra à des endroits identiques et de filmer ce qui se passait devant factuellement. Les plans filmés sont fixes et toujours cadrés de la même manière; les prises de sons sont directes. La construction du film (entre documentaire et fiction) est basée sur une grille de montage dont les principes sont simples : plans de durée homogène (en moyenne 30 sec à 2mn), montage en cut et ordonnancement de la succession des plans selon des variations combinatoires avec insertion de plans noirs sonores.



Bandjoun Station, Un projet artistique et culturel de Barthélémy Togu à Bandjoun, Cameroun.

« Constatant la double impasse de ne pouvoir sauvegarder le patrimoine artistique classique et contemporain sur le continent africain d'une part, et d'y établir des projets culturels ambitieux d'autre part, j'ai décidé de consacrer l'essentiel de mes moyens -gagnés sur le terrain de la création artistique- à l'édification et à la création de "Bandjoun Station", un projet à but non-lucratif entièrement personnel (concept, construction, production et réalisation).

"Bandjoun Station" est située sur les hauts plateaux de l'ouest du Cameroun, à 3 km de la ville de Bafoussam, à 300 km de Douala et Yaoundé. "Bandjoun Station", ouvert en 2008, est d'abord un atelier de création et une résidence privée où j'envisage de réunir des collègues artistes, des plasticiens, chorégraphes, photographes, écrivains, chercheurs, cinéastes, médecins, curateurs ou critiques d'art, comédiens, ethnologues, scientifiques... Certains pourront loger en résidence de création/production, sur les lieux mêmes, à "Bandjoun Station House" et s'associer à la réalisation d'œuvres 'in situ' exceptionnelles et de pièces monumentales qui requièrent de vastes espaces de mise en œuvre et de façonnage. Pour dépasser -et transcender- cet ambitieux chantier artistique et culturel, j'ai en outre décidé de valoriser trois hectares de terrain en projet à la fois artistique et agricole. Ce volet d'intégration environnementale et d'expérimentation sociale se veut un exemple pour la jeunesse locale afin de créer des liens dynamiques et équitables entre le collectif d'artistes associés au projet et leurs hôtes et démontrer qu'il faut aussi croire aussi à l'agriculture pour atteindre notre autosuffisance alimentaire. C'est enfin un acte politique fort où notre collectif fécondera une pépinière caféière, un acte critique qui amplifie l'acte artistique et dénonce ce que Léopold Sédar Senghor appelait "la détérioration des termes de l'échange", où les prix à l'export imposés par l'Occident pénalisent et appauvrissent durablement nos agriculteurs du Sud. » (Barthélémy Togu)



Hendrik Sturm, artiste-promeneur, utilise des cartes topographiques de l'Institut géographique national (IGN) durant ses balades d'une façon bien particulière. Dans l'intervalle du passage de la carte au réel se nichent des énigmes, des curiosités que l'artiste éclaire, informe par ses passages successifs, ses allées et venues entre les informateurs (habitants, scientifiques, etc.), les cartes et documents anciens ou actuels et le terrain. Ici, la carte est au cœur d'une approche de l'espace d'une manière tout à fait paradoxale, où elle semble moins renvoyer à un objet physique qu'à une pratique.

Le déroulement de la promenade témoigne d'une sensibilité particulière à l'approche des lieux : une conduite à l'affût des traces, des indices témoignant de la vie passée mais aussi contemporaine du bois. À plusieurs reprises, il invite le groupe à ralentir, à s'arrêter, dans les broussailles ou en dehors du chemin sur ces lieux qui comportent ces traces et nous donne ensuite des clefs pour les déchiffrer, les instruire. Hendrik Sturm commence par reconnaître au bois une vocation spatiale fondamentalement polymorphe, induite par les pratiques très hétérogènes du lieu.

Le regard entre la carte et le paysage est à l'affût des imprécisions cartographiques, des incohérences entre le territoire qu'il est en train d'arpenter et le document qu'il a entre les mains. La carte est donc à l'origine du mouvement, elle enclenche la marche. Parfois, il superpose cartes anciennes et cartes actuelles pour comprendre l'évolution des lieux. C'est bien cet intervalle entre la carte et l'espace qu'elle représente que l'artiste explore au cours de ses marches.

« J'accorde une priorité à l'espace », explique-t-il, « j'essaie de tout capter ».

←



Hamish Fulton - Annonce de « Margate Walking », marche collective, 2010.



Hamish Fulton, « Walk 2 : Margate Sands: Hundreds of individuals, and at the same time one line, a single body: it's a walking definition of humanity. ».

Autre artiste marcheur, l'artiste anglais Hamish Fulton n'intervient que très rarement sur le paysage, il se contente de le parcourir. Cette posture traduit bien la prééminence de l'action sur le résultat, l'objet fini. « No walk, no work ».

Hamish Fulton est l'un des premiers artistes à s'aventurer dans les grands espaces naturels à la fin des années soixante. « Je devrais être capable de travailler n'importe où, excepté dans un environnement urbain, pour n'importe quelle durée, depuis quelques minutes jusqu'à quelques semaines », dit-il. Le temps de l'œuvre se montre tour à tour extensible et compressible. Le titre de ses créations insiste par ailleurs toujours sur la durée, sur le déroulement dans le temps. Celle-ci est toujours signifiée, inscrite sur la photographie, devant l'image. Hamish Fulton développe depuis plusieurs années des procédés variés pour transcrire ses randonnées.

« Mon travail concerne l'expérience de la marche à pied. L'œuvre d'art encadrée concerne un état d'esprit; elle ne peut pas représenter l'expérience de la marche à pied. La marche a une vie propre, elle ne demande pas à être transformée en art. Je suis artiste et je préfère réaliser mes œuvres à partir de réelles expériences vécues. »



Hamish Fulton, « Communal Walks », 2013.



Patrice Loubier, « Sans titre (le fil rouge) », 2000.

La pièce « Sans titre (le fil rouge) » de l'artiste canadien Patrice Loubier, par ailleurs chercheur et spécialiste des pratiques artistiques furtives, est assez proche des œuvres de l'artiste belge installé à Mexico, Francis Alÿs. L'artiste dévide une bobine de fil rouge de cinq mille mètres pendant une nuit entière à travers la ville haute de Québec, de manière à marquer la ville d'une présence simple, éphémère et presque imperceptible. Sylvette Babin dira de cette pièce que « la finalité se trouve dans le processus même ». Jusqu'où la durée, la temporalité de l'œuvre peut-elle être étirée ? Peut-on envisager une « œuvre-voyage » dans un état de progression permanente, une œuvre sans fin ? (il faut sans doute voir là un clin d'œil à Marcel Duchamp et ses « Sculptures de Voyage »). Le concept de *work in progress*, « travail en cours d'élaboration », forgé par James Joyce, et les chantiers Merz de Kurt Schwitters, entre autres, introduisent l'idée d'une œuvre en permanence actualisée, qui ne connaît pas de fin, une création supposée interminable. Par ailleurs, ce type de projet recoupe de nombreux autres dont les œuvres de : Orlan (« Les Marches Ralenties »), Laurent Tixador et Abraham Poincheval, Éric Létourneau, Mathias Poisson, Vito Acconci (« Following Piece »), Yoko Ono (« Map Piece »), Stanley Brouwn (« This Way Brouwn »), du collectif Stalker, du collectif grenoblois Ici-Même, de Simon Starling (« Rescue Rhododendrons »), David Tremlett (« The Spring Recordings »), etc.



Collectif AbriBec, Sommet de Montréal 2002.
 "AbriBec a été créée dans un souci d'équité et de justice sociale. Souhaitant donner la chance à tous sans exception de pouvoir profiter d'abris fiscaux, la compagnie AbriBec offre différents modèles d'abris, sur mesure, pouvant convenir même aux plus démunis, et non pas juste à ceux qui ont les moyens d'échapper à leurs responsabilités sociales."



Les œuvres interdisciplinaires de Éric Létourneau sont souvent créées en collaboration avec des membres de communautés spécifiques (dans le social, dans la police, dans les communautés autochtones, etc.). Elles s'inscrivent comme des expériences directement vécues dans le réel et visent à faire évoluer les pratiques sociales par des expériences basées sur les méthodologies traditionnellement associées à l'art.

Le travail d'Éric Létourneau consiste essentiellement à la mise en place de situations basées sur des phénomènes environnementaux, qu'ils soient culturels ou physiques. Les œuvres sont souvent conçues de manière à éviter la création d'un objet ou d'un produit matériel. Ces « manœuvres » s'avèrent être essentiellement des actions évanescences au travers desquelles une volonté d'opérer la fusion entre l'art et la vie semble prépondérante. À ce titre, cette activité artistique s'est poursuivie auprès de différentes entreprises où il est invité à y travailler, en collaboration avec les employés et les cadres, différentes composantes liées aux notions de création, de production et de gestion des ressources humaines. Ces projets utilisent souvent le contexte spécifique à chaque situation afin de développer des planifications organisationnelles où convergent les méthodologies utilisées dans le milieu des arts, de la culture et celles de l'entreprise.

En travaillant à même le tissu social, les œuvres de Létourneau soulèvent souvent les instrumentalisation institutionnelles de la mémoire, Éric Létourneau adapte les méthodes de production suivant les besoins de chaque projet.

Il se place résolument en opposition aux tendances récentes en art contemporain où le contenu politique est souvent instrumentalisé à des fins de représentation. Il collabore régulièrement avec le collectif Non Grata, et, en 2006, puis en 2010, il est l'un des artistes représentant le Canada aux XVe et XVIIe éditions de la Biennale de Paris (où son œuvre est présentée sous un pseudonyme).

Il réalise également des altérations : des séries d'altérations subtiles, éphémères ne laissant pas de traces permanentes, la plupart du temps non-autorisées, et qui sont exécutées dans l'espace public, dans différentes galeries, musées, etc. depuis 1992.



Après une très longue période aux USA, David Hockney revient en Angleterre en 2005 et vit dans l'Est du Yorkshire, la contrée de son enfance. Dans un vaste atelier et en plein air, sur le motif, il peint des paysages en très grands formats. Ses peintures en grands formats sont souvent composés de plusieurs toiles. Ses peintures n'ont pas qu'un seul point de vue comme un appareil photographique, mais plusieurs, l'œil humain donne beaucoup plus d'informations qu'une lentille photographique. C'est maintenant son but de montrer un paysage lisible avec des points de vue différents, pour permettre au « regardant » d'entrer dans le paysage pour le ressentir comme le peintre.

[suite]



En 2010 il expose à Paris, à la fondation Pierre Bergé - Yves Saint-Laurent, ses œuvres réalisées sur iPhone et iPad, il met aussi en avant la possibilité sur les logiciels de rediffuser le processus créatif, déclarant « La seule expérience semblable est celle où l'on voit Picasso dessiner sur du verre pour un film » (en référence au film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot). Une grande exposition s'est ouverte le 23 janvier 2012 à la Royal Academy de Londres, « A Bigger Picture » qui montre de grandes œuvres sur le thème du paysage anglais. Ce sont surtout de très grands formats mais il montre aussi des œuvres réalisées sur un iPad dont il use comme un carnet de croquis avec des possibilités plus étendues. Plus surprenante, la perception d'un paysage par 18 caméras placées à différents points de vue. Il poursuit son exploration de la reproduction des paysages, commencée il y a une cinquantaine d'années, sans se contraindre à la perspective. Il multiplie les points de vue sur un assemblage de plusieurs toiles et pense que la peinture est seule à pouvoir donner cette lecture d'un paysage.

En 2001, il avait publié un essai : *Savoirs secrets, les techniques perdues des Maîtres anciens*. Il démontrait par les textes et par les images, l'utilisation d'appareils d'optique, par de nombreux peintres depuis le XVe siècle.



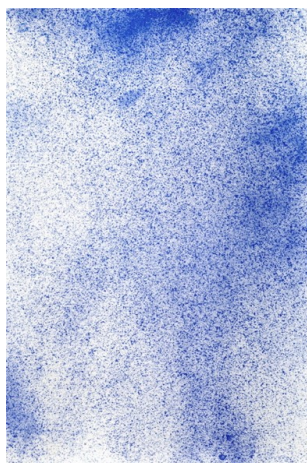
David Hockney, « Woldgate Woods, 21, 23 & 29 November 2006 ». Peinture en neuf panneaux.



David Hockney, « Bigger Trees Near Warter Or/Ou Peinture Sur Le Motif Pour Le Nouvel Age Post-Photographique », 2012.



David Hockney, « Nov. 7th, Nov. 26th 2010, Woldgate Woods, 11.30 am and 9.30 am » (films vidéo numérique composé à partir de 9 caméras)



Yves Klein réalisant une cosmogonie sur les berges du Loup, Cagnes-sur-Mer, 23 juin 1960.

Yves Klein réalise à partir de 1959 la série des « Cosmogonies ». Il fixe sur le toit de sa voiture un papier préalablement enduit de bleu, et prend la route, de Paris à Nice. Pour réaliser le « Vent du Voyage », Yves Klein parcourt mille kilomètres en 2CV avec une toile monochrome accrochée au capot. Le support est prévu pour réagir aux intempéries afin de produire une composition aléatoire que l'artiste découvre à l'arrivée. Yves Klein met ici en place un protocole basé sur un principe de mobilité, puis observe le résultat. Il limite ainsi son contrôle sur la réalisation de l'œuvre en agissant

indirectement. La pièce ainsi produite cristallise une durée, elle imprime les marques du voyage.

« Il y a quelques mois, par exemple, je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, des vents du sud et des éclairs. (Est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe ?) Par exemple, un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour faire un enregistrement du vent. Je plaçai une toile, fraîchement enduite de peinture, sur le toit de ma blanche Citroën. Et tandis que j'avalais la nationale à cent kilomètres à l'heure, la chaleur, le froid, la lumière, le vent et la pluie firent en sorte que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans au moins se trouvaient réduits à une seule journée. La seule chose ennuyeuse dans ce projet était que de tout le voyage je ne pouvais me séparer de ma peinture.

Les empreintes atmosphériques que j'enregistrai il y a quelques mois avaient été précédées d'empreintes végétales. Après tout, mon but est d'extraire et d'obtenir la trace de l'immédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence — que les circonstances en soient humaines, animales, végétales ou atmosphériques. » (Yves Klein, *Le manifeste de l'hôtel Chelsea*, 1961)



Shingo Yoshida, « Le Jeu dans la Société », 2003.



Shingo Yoshida, « Est-Nord-Est », 2007.

Shingo Yoshida adapte systématiquement sa pratique à l'endroit où il se trouve. Il a choisi de faire du monde entier son atelier, et ainsi son atelier est mobile. Pour lui, il est primordial d'envisager chaque ville, chaque lieu et chaque endroit comme un espace de création et de jeu. C'est cette confrontation avec des modes de vie et des codes sociaux différents qui lui permet de nourrir sa pratique artistique et d'interroger l'usage et les relations des gens à leur environnement.

Shingo Yoshida s'intéresse aux mythes, aux légendes et aux gens, mais aussi aux endroits qui sont négligés ou presque oubliés. Il les associe à son univers personnel et les analyse à travers des souvenirs, des expériences, des circonstances ou des accidents, tirés de son vécu. On pourrait croire que l'artiste joue tout seul à cache-cache dans le monde, comme en atteste les nombreuses installations, performances, photos ou vidéos réalisées dans des contextes de no man's land. Se cacher pour mieux révéler ce que personne ne pouvait soupçonner...

Shingo Yoshida travaille comme un voyageur, sans base fixe. Il a un sens de l'espace très personnel qui l'amène à provoquer des télescopages d'échelle étonnants : irruption de modèles réduits de voitures dans un trafic routier réel (« Le Jeu dans la Société », 2003), cadrage photographique qui transforme des tickets de caisse en architecture urbaine, transformation d'un pneu de camion en carrosserie de moto (« Floating Bowl », 2003), déplacements d'eau entre des fontaines (« Plastic Mind », 2005), reconstruit une découpe de maison (« Est-Nord-Est, Québec », 2007), refait à sa manière le Voyage au Centre de la Terre (Islande, 2014), etc. Ailleurs, constatant la présence de trous dans le bitume d'une rue piétonne, il décolle des couches d'affiches publicitaires et en remplit les orifices, pavant ainsi la rue d'images tout en la rendant plus fréquentable.