

Conférence

L'Équilibre dans l'Art Contemporain

Introduction

Définir brièvement l'art contemporain.

Introduire le concept d'équilibre en tant que principe fondamental dans l'art.

Présenter l'importance de l'équilibre dans la composition artistique.

I. Les Fondements de l'Équilibre dans l'Art

Expliquer les origines historiques du concept d'équilibre dans l'art.

Discuter de l'équilibre en tant que principe esthétique dans l'art classique et traditionnel.

II. L'Évolution de l'Équilibre dans l'Art Contemporain

Analyser comment l'art contemporain a remis en question et redéfini les notions traditionnelles d'équilibre.

Aborder l'idée de déséquilibre intentionnel comme moyen d'expression artistique.

Évoquer les mouvements artistiques du 20e siècle ayant expérimenté la notion d'équilibre, tels que le surréalisme et l'expressionnisme abstrait.

III. Diverses Interprétations de l'Équilibre

Examiner comment les artistes contemporains ont adopté et adapté le concept d'équilibre selon leurs intentions artistiques.

Présenter des exemples d'œuvres emblématiques qui jouent avec l'équilibre et le déséquilibre.

Aborder l'utilisation de matériaux, de formes et de couleurs pour créer un équilibre visuel dynamique.

IV. L'Équilibre Émotionnel et Conceptuel

Discuter de l'équilibre au-delà de la composition visuelle, en incluant des dimensions émotionnelles et conceptuelles.

Expliquer comment l'équilibre peut être utilisé pour transmettre des messages, des critiques sociales et des commentaires politiques.

Mettre en avant des artistes contemporains renommés qui ont utilisé l'équilibre pour susciter des réflexions profondes.

V. L'Interaction entre l'Œuvre, l'Artiste et le Spectateur

Aborder la manière dont l'équilibre dans l'art contemporain engage le spectateur.

Expliquer comment l'équilibre peut créer des expériences interactives et immersives.

Évoquer des installations artistiques qui jouent avec l'équilibre physique et mental du spectateur.

Conclusion

Récapituler les points clés abordés lors de la conférence.

Souligner l'importance continue de l'équilibre en tant que concept évolutif dans l'art contemporain.

Encourager le public à explorer davantage d'œuvres contemporaines pour mieux appréhender la diversité des interprétations de l'équilibre.

Questions et Réponses

Ouvrir la séance de questions et réponses pour permettre au public d'approfondir certains points ou de partager leurs réflexions.

Introduction

Bonjour à tous,

Je vous remercie de votre présence pour explorer ensemble un sujet fascinant au cœur de l'expression artistique moderne : l'équilibre dans l'art contemporain. Dans un monde en constante évolution, l'art contemporain se positionne comme un reflet audacieux des réalités changeantes, des perspectives variées et des expériences personnelles.

Avant de plonger dans les nuances de l'équilibre en art contemporain, permettez-moi de clarifier ce que nous entendons par "art contemporain". L'art contemporain englobe les œuvres créées à notre époque actuelle, reflétant la diversité culturelle, les avancées technologiques et les débats sociaux qui nous entourent. Cette forme d'art dynamique se nourrit de l'expérimentation, de l'innovation et de la remise en question des normes établies.

Au cœur de cet art se trouve un principe fondamental qui transcende les époques : l'équilibre. L'équilibre en art ne se limite pas à la disposition harmonieuse des éléments visuels, mais s'étend à une symbiose entre les émotions, les idées et les perceptions. Il est le fil conducteur qui unit les divers éléments de l'œuvre, conférant ainsi un sens profond à la création.

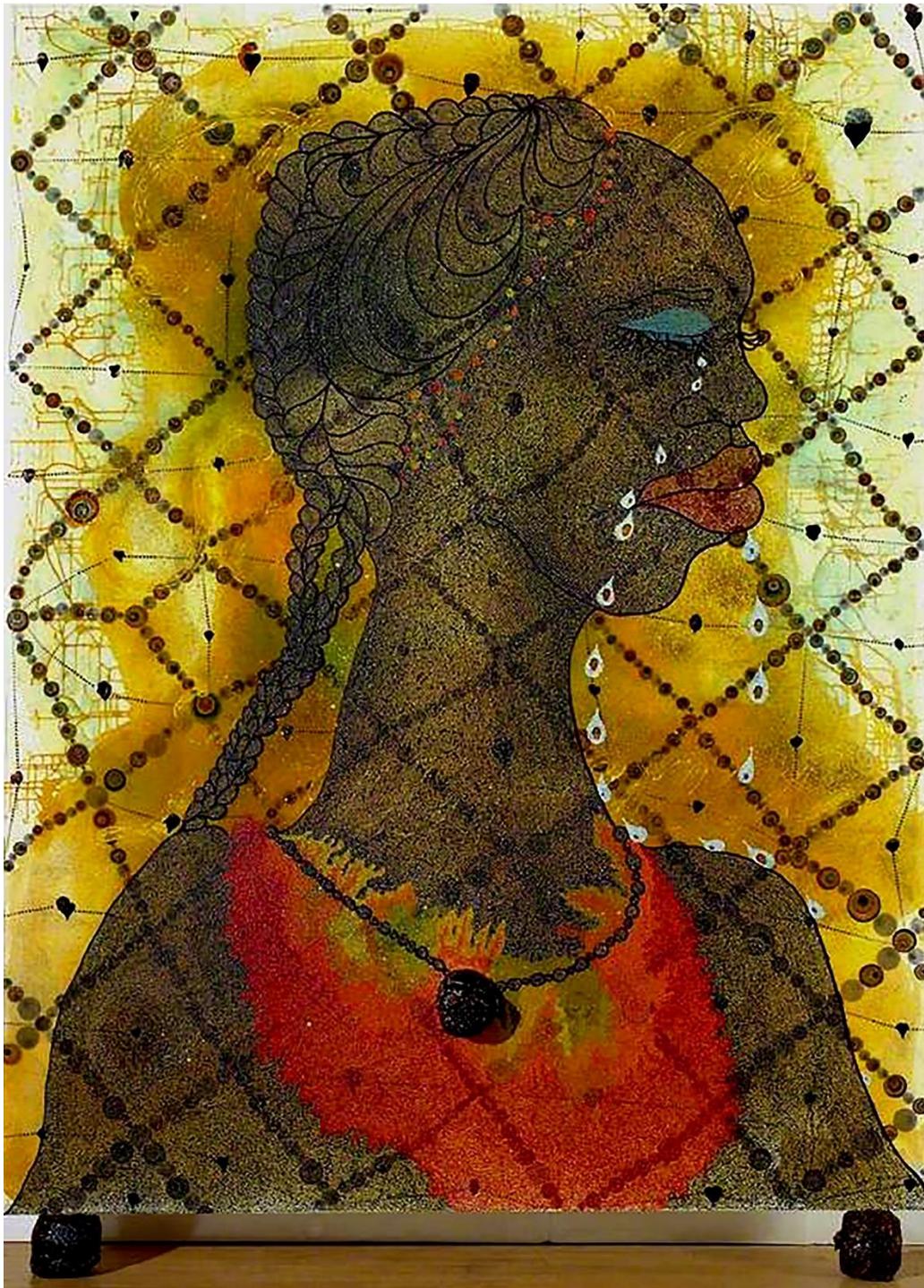
Imaginez une composition artistique comme une mélodie complexe, où chaque note, chaque trait de pinceau, chaque choix de matériau est soigneusement orchestré pour produire une harmonie visuelle et émotionnelle. L'équilibre dans la composition artistique n'est pas seulement esthétique, il est un moyen puissant par lequel les artistes communiquent leurs intentions, leurs préoccupations et leurs points de vue.

Prenons l'exemple de l'œuvre emblématique **"Guernica" de Pablo Picasso**. Cette toile, qui dépeint l'horreur de la guerre, utilise l'équilibre visuel pour intensifier l'impact émotionnel sur le spectateur. Les éléments dissonants de l'œuvre sont équilibrés avec une précision saisissante, créant ainsi une tension visuelle qui reflète les conflits et les tragédies qu'elle représente.



<https://www.youtube.com/watch?v=zHc4OICX7ms&t=5s>

De même, l'œuvre *"No Woman, No Cry"* de *Chris Ofili* équilibre habilement des éléments visuels contrastés pour adresser des questions complexes de race, de genre et d'identité. Cet équilibre subtil permet à l'artiste de créer une narration visuelle puissante.



<https://www.youtube.com/watch?v=kOztLFtL2Yk&t=4s>

En bref, l'équilibre dans l'art contemporain transcende la simple disposition des formes et des couleurs. Il sert de catalyseur pour l'expression profonde, pour la confrontation des idées et pour la création de connexions émotionnelles entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur. Au cours de cette conférence, nous explorerons les différentes facettes de cet équilibre, en mettant en lumière son rôle central dans l'art contemporain.

Je vous invite à plonger dans ce voyage fascinant à travers les dimensions de l'équilibre dans l'art contemporain. Merci.

Quelques exemples d'œuvres sculpturales et d'installations contemporaines qui explorent le concept d'équilibre

Œuvres Sculpturales :

"Le Pouce" de César Baldaccini : Cette sculpture monumentale représente un pouce en bronze agrandi, reposant en équilibre précaire. L'œuvre joue avec l'idée d'équilibre physique et invite le spectateur à se questionner sur la stabilité et la fragilité.



https://www.youtube.com/watch?v=s_Y0mgPbOYE

"Sky Mirror" d'Anish Kapoor : Cette sculpture en acier inoxydable poli crée l'illusion d'un portail infini vers le ciel. Son miroitement reflète le ciel et l'environnement environnant, défiant les notions traditionnelles de poids et d'équilibre.



<https://www.youtube.com/watch?v=Ee1nAvEZTwY>

<https://www.youtube.com/watch?v=npWIH3lhofI>

"Split-Rocker" de Jeff Koons : Cette sculpture impressionnante combine des moitiés de jouets de cheval en peluche pour créer une forme hybride, mi-cheval mi-dinosaure. L'équilibre entre ces deux formes distinctes suscite des questions sur l'identité et la dualité.



<https://www.youtube.com/watch?v=xshYI7kpg1o>

<https://www.youtube.com/watch?v=K5nOnsGbq4Q>

<https://www.youtube.com/watch?v=JmcsWp8vSoQ>

Installations :

"The Weather Project" d'Olafur Eliasson : Cette installation immersive a été présentée à la Tate Modern de Londres. Elle simule un soleil couchant à travers un grand miroir suspendu, créant un paysage éthéré. L'équilibre entre l'artifice et la nature, ainsi que l'interaction entre les spectateurs et l'environnement créé, sont au cœur de cette installation.



<https://www.youtube.com/watch?v=IsT9vEpfNq4&t=2s>

"In Orbit" de Tomás Saraceno : Cette installation inédite suspendue dans les airs est une structure complexe composée de filets entrelacés, invitant les visiteurs à grimper, marcher et s'aventurer dans l'espace tridimensionnel. L'équilibre entre les filets et la stabilité précaire évoque un sentiment de liberté et d'exploration.



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

"Rain Room" de Random International : Dans cette installation, les visiteurs peuvent marcher à travers une pluie constante sans être mouillés grâce à des capteurs qui détectent leur présence. L'équilibre entre l'interaction humaine, la technologie et la nature questionne la relation entre l'homme et son environnement.



https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY&t=8s

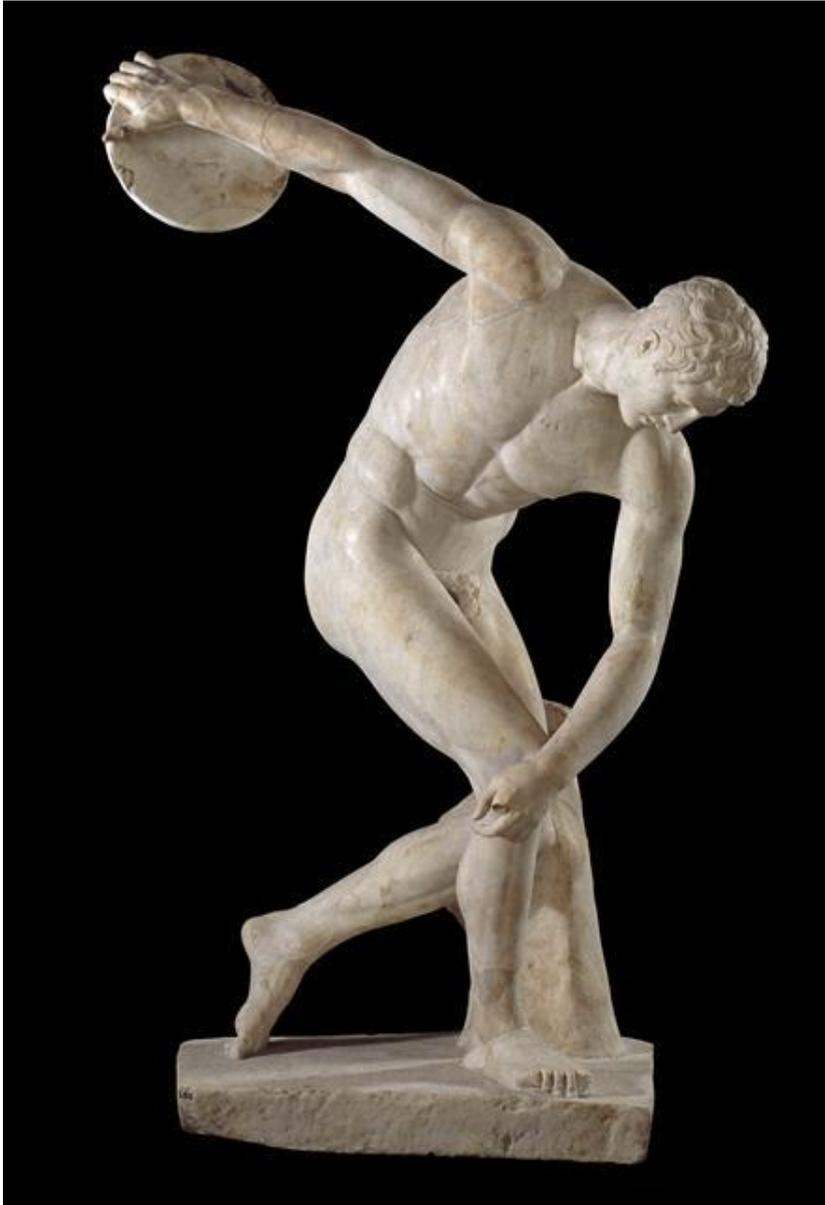
Ces exemples illustrent comment les artistes contemporains utilisent la sculpture et l'installation pour explorer l'équilibre sous des formes uniques et captivantes.

I. Les Fondements de l'Équilibre dans l'Art

Origines Historiques du Concept d'Équilibre dans l'Art :

L'idée d'équilibre en art trouve ses racines dans l'Antiquité, où les artistes grecs et romains accordaient une importance particulière à la symétrie et à l'harmonie dans leurs œuvres. Les Grecs anciens ont développé le concept de "canons" esthétiques, des règles qui dictaient les proportions idéales du corps humain et qui ont été utilisées pour créer un équilibre visuel agréable dans la sculpture.

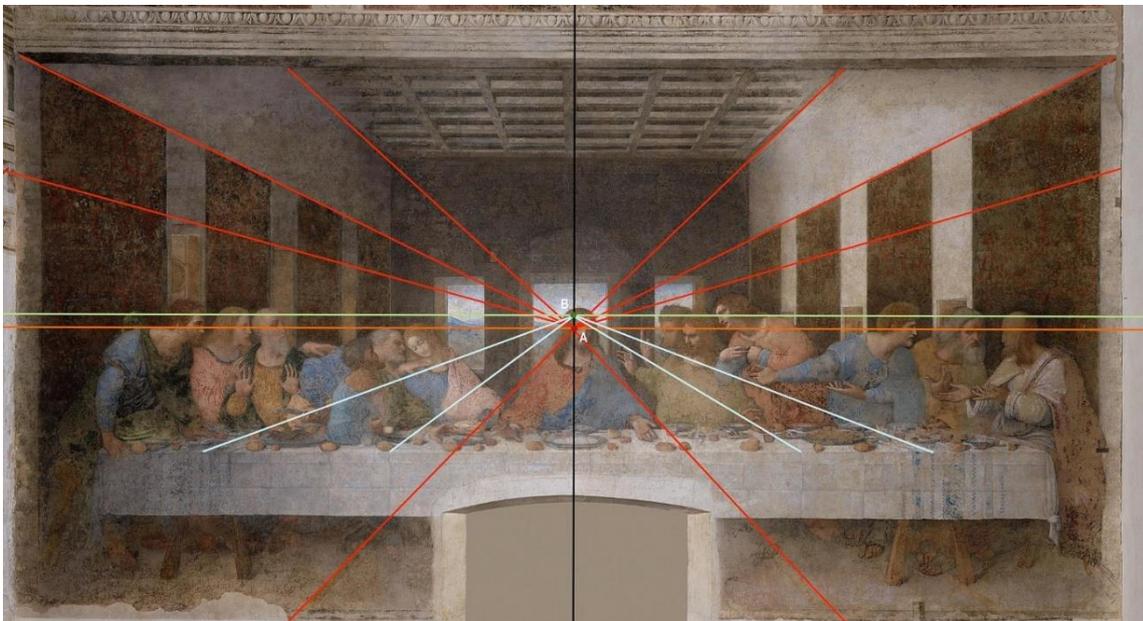
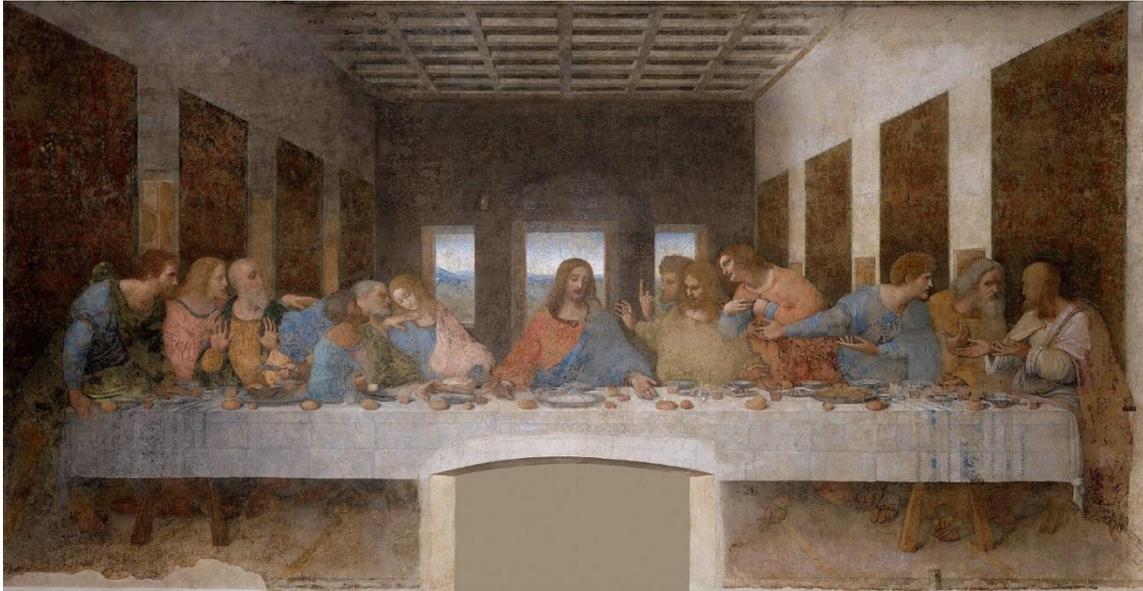
Par exemple, la sculpture *"Discobole" (Le Discobole) de Myron,*



<https://www.dailymotion.com/video/x5dv2z6> datant du 5e siècle avant J.-C., illustre l'équilibre parfait des proportions et de la pose, soulignant ainsi la beauté physique idéale.

L'Équilibre en Tant que Principe Esthétique dans l'Art Classique et Traditionnel :

L'équilibre est devenu un principe fondamental dans l'art classique et traditionnel, où la symétrie et l'harmonie étaient privilégiées pour créer une esthétique agréable et équilibrée. Dans la peinture, la composition était souvent organisée de manière à équilibrer les éléments visuels de chaque côté de la toile. Par exemple, *Léonard de Vinci* a utilisé l'équilibre dans "*La Cène*", où les apôtres sont disposés de chaque côté de Jésus pour créer une symétrie visuelle.



<https://www.youtube.com/watch?v=dqxwfv9Sseo>

La Renaissance a également vu l'émergence de la règle des tiers, où l'image est divisée en neuf parties égales par deux lignes horizontales et deux lignes verticales. Les points d'intérêt majeurs sont placés sur ces lignes ou à leurs intersections, créant ainsi un équilibre visuel tout en maintenant une tension dynamique. Un exemple de l'utilisation de cette règle est ***"La Jeune Fille à la Perle" de Johannes Vermeer.***



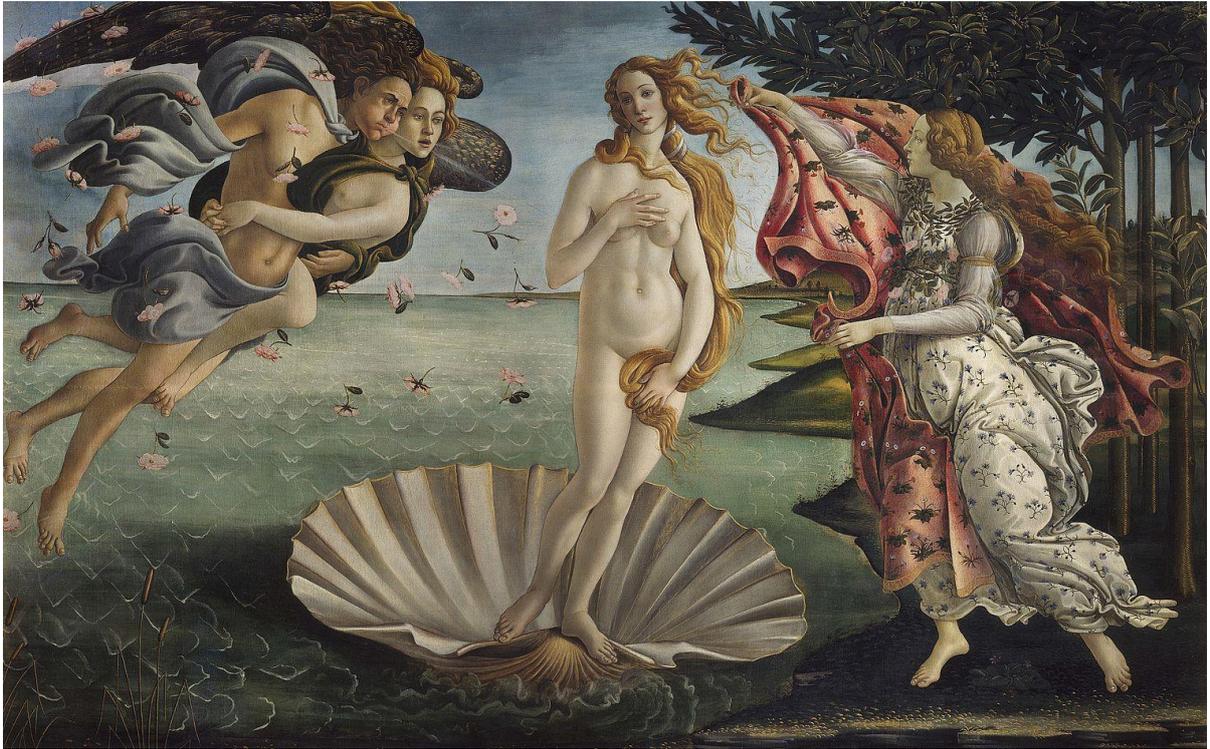
<https://www.youtube.com/watch?v=JKYRbIBD0ik>

Exemples :

"La Naissance de Vénus" de Sandro Botticelli :

Dans cette œuvre emblématique de la Renaissance italienne, Vénus est placée au centre de la composition, entourée d'éléments marins. L'utilisation de lignes courbes et la disposition équilibrée des figures rappellent les représentations

classiques de la déesse, tout en introduisant des éléments nouveaux et novateurs.



<https://www.youtube.com/watch?v=p7JmAlVW0zs>

"L'Angélu" de Jean-François Millet :

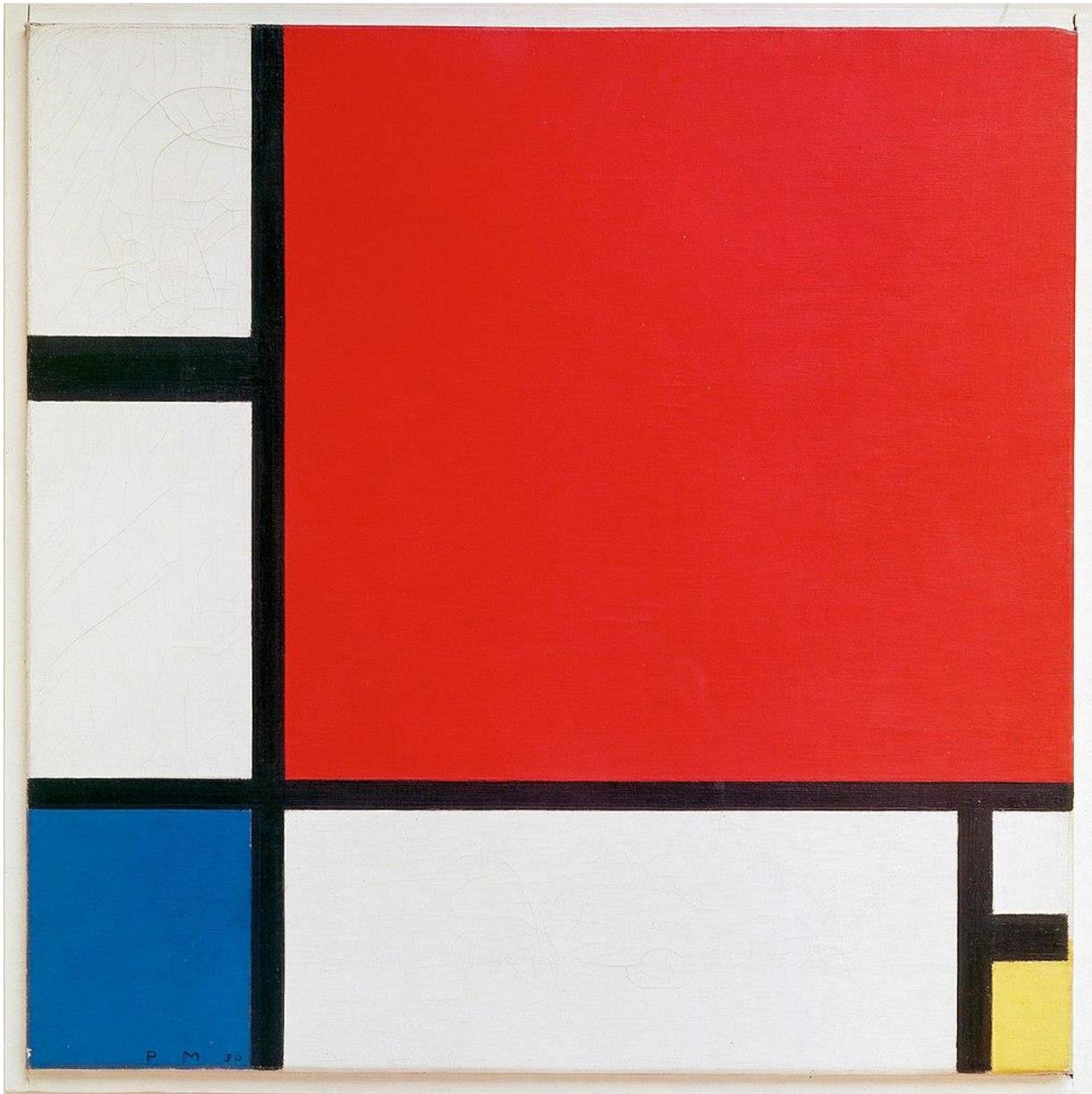
Cette peinture réaliste du 19e siècle présente un couple en train de prier devant un panier de pommes de terre. Les personnages sont placés symétriquement dans la composition, reflétant la routine quotidienne et la piété rurale. L'équilibre visuel renforce le caractère intemporel et universel de la scène.



<https://www.youtube.com/watch?v=iV9t46OGZdE>

"Composition II en Rouge, Bleu et Jaune" de Piet Mondrian :

Mondrian, membre du mouvement De Stijl, a poussé l'idée d'équilibre à l'extrême en utilisant des lignes verticales et horizontales ainsi que des blocs de couleur primaires. L'équilibre dynamique dans cette abstraction géométrique crée une harmonie visuelle et conceptuelle.



<https://www.youtube.com/watch?v=SozVHww1IRk>

<https://www.youtube.com/watch?v=Hxnud2qKYOI>

Ces exemples illustrent comment l'équilibre est devenu une caractéristique dominante dans l'art classique et traditionnel, guidant les artistes dans la création de compositions esthétiquement agréables et équilibrées.

II. L'Évolution de l'Équilibre dans l'Art Contemporain

**Comment l'art contemporain a remis en question et redéfini
les notions traditionnelles d'équilibre.**

L'art contemporain a joué un rôle significatif dans la remise en question et la redéfinition des notions traditionnelles d'équilibre artistique. Cette remise en

question se manifeste à travers diverses approches et techniques artistiques qui défient les conventions établies et proposent de nouvelles interprétations de l'équilibre.

Déconstruction et fragmentation : De nombreux artistes contemporains ont opté pour la déconstruction et la fragmentation dans leurs œuvres. Cela implique de briser les éléments visuels ou narratifs traditionnels pour créer un nouveau type d'équilibre basé sur des interactions inattendues. Par exemple, l'artiste cubain-américain **Félix González-Torres** a créé des installations composées de montagnes de bonbons emballés, invitant le public à prendre des morceaux. L'équilibre dans ces œuvres est atteint par l'interactivité du public et la transformation constante de l'œuvre au fil du temps.



<https://www.youtube.com/watch?v=sil3UYPJU80>

<https://www.youtube.com/watch?v=37bSb-aQ4BM>

<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/#>

<https://www.youtube.com/watch?v=xMGl7nggHA>

Asymétrie délibérée : L'art contemporain défie souvent la symétrie classique en privilégiant l'asymétrie délibérée. Cette approche peut créer une tension visuelle qui remet en question les notions traditionnelles d'équilibre. Par exemple, l'artiste japonais *Yayoi Kusama* utilise des motifs répétitifs et des motifs organiques dans ses œuvres, créant ainsi un équilibre dynamique et chaotique en même temps.





https://www.youtube.com/watch?v=mxA-c_oTmKY

<https://www.youtube.com/watch?v=Gws4LOUI4I0>

<https://www.youtube.com/watch?v=hMbMlryR2Cg>

Exploration de l'espace et de la matérialité : Les artistes contemporains explorent souvent l'espace de manière nouvelle, en remettant en question la relation entre les éléments et leur environnement. Les installations in situ, qui sont créées spécifiquement pour un espace donné, jouent avec l'équilibre en intégrant des éléments dans l'environnement de manière à perturber les attentes traditionnelles. Par exemple, l'artiste chinois **Ai Weiwei** a créé des installations massives, comme **"Sunflower Seeds"**, où des milliers de graines de tournesol en porcelaine recouvraient le sol d'une galerie. Cette œuvre invite à repenser l'équilibre entre l'individu et la masse.





<https://www.youtube.com/watch?v=7wGRXvMyciw>

<https://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8>

Mélange des médiums : L'art contemporain intègre souvent différents médiums et techniques pour créer des expériences multisensorielles. Cette fusion peut créer un nouvel équilibre entre les éléments visuels, sonores et tactiles. Par exemple, l'artiste islandaise **Björk** a collaboré avec des designers et des technologues pour créer des performances qui mélangent musique, costumes et projections visuelles, établissant un équilibre entre les divers éléments artistiques.





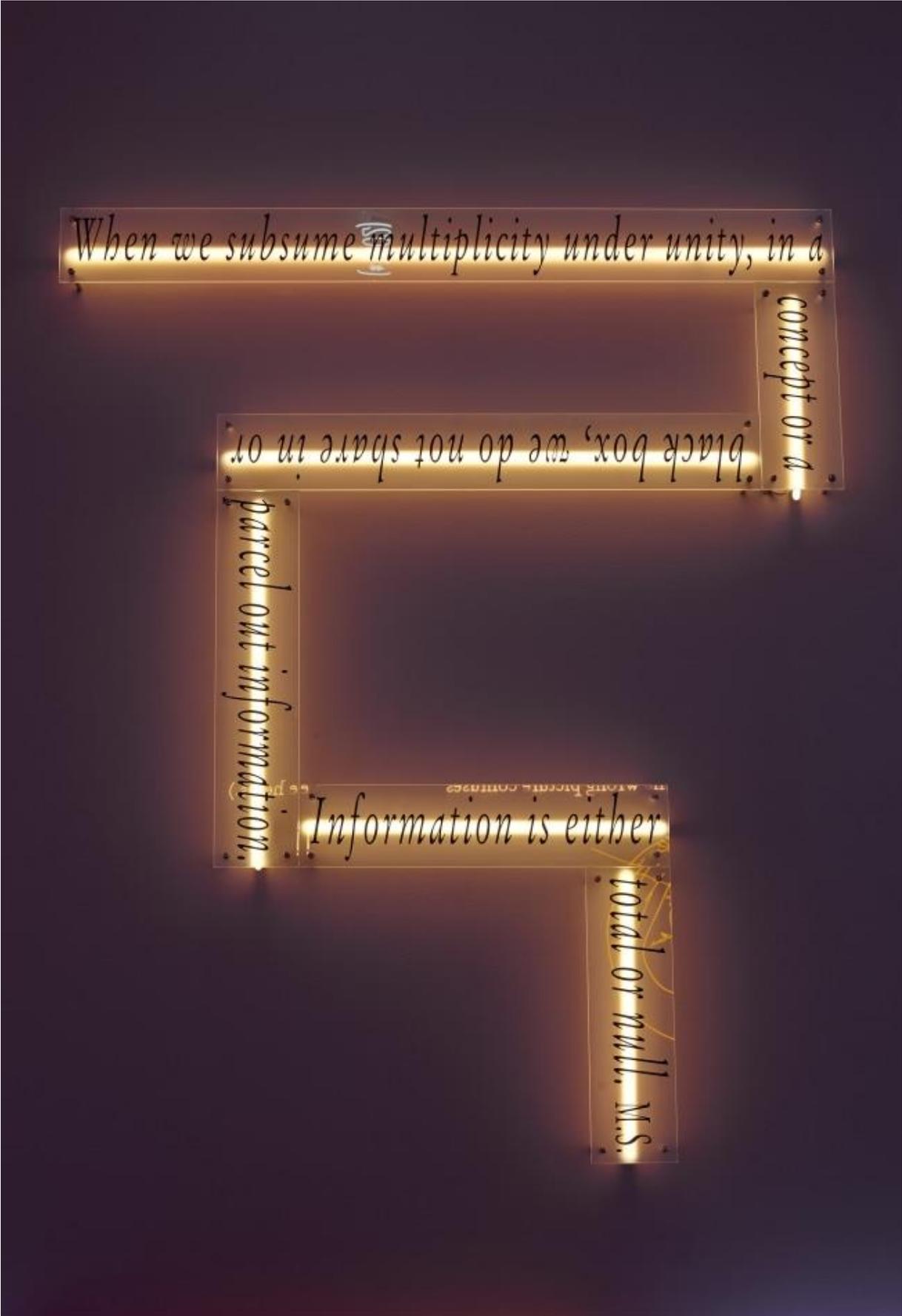
<https://www.youtube.com/watch?v=Di99Y6Odnpy>

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

<https://www.youtube.com/watch?v=WxL1rw6cw-E>

<https://www.youtube.com/watch?v=6KxtgS2IU94>

Concepts et idées comme équilibre : L'art contemporain tend à accorder plus d'importance aux idées, aux concepts et aux messages derrière une œuvre que simplement à sa composition visuelle. Dans ces cas, l'équilibre peut être atteint en harmonisant les éléments conceptuels plutôt qu'en se concentrant sur l'équilibre visuel traditionnel. Par exemple, l'artiste conceptuel américain **Joseph Kosuth** crée des installations où il met en relation des objets du quotidien avec des définitions extraites de dictionnaires, remettant en question l'équilibre entre le langage et la réalité matérielle.



<https://www.youtube.com/watch?v=rfX1sGydbdo>

<https://www.youtube.com/watch?v=MA3T-1uBJDU>

En somme, l'art contemporain a redéfini les notions d'équilibre en défiant les conventions traditionnelles de composition, de symétrie et d'harmonie. Les artistes contemporains expérimentent avec diverses approches pour créer de nouvelles formes d'équilibre, souvent en intégrant l'interaction du spectateur, l'asymétrie, l'exploration de l'espace, le mélange des médiums et les concepts intellectuels dans leurs œuvres.

Exemples :

Exemples supplémentaires d'œuvres d'art contemporain qui remettent en question et redéfinissent les notions traditionnelles d'équilibre :

"Shibboleth" par Doris Salcedo (2007) : L'artiste colombienne Doris Salcedo a créé une installation dans la Tate Modern à Londres qui consistait en une fissure massive dans le sol en béton. Cette fissure symbolisait les divisions sociales et politiques, tout en perturbant la symétrie et l'harmonie attendues dans un espace d'exposition.



<https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MAn9I>

<https://www.youtube.com/watch?v=GCTJ9Za8baM>

<https://www.youtube.com/watch?v=NQgmn35vJ7Y>

Les œuvres de **Anish Kapoor** : L'artiste britannique Anish Kapoor crée des sculptures monumentales qui jouent avec la perception de l'espace et de la forme. Par exemple, sa sculpture "**Cloud Gate**" à Chicago, surnommée "The Bean", déforme la réflexion du paysage urbain et défie l'équilibre visuel attendu.



<https://www.youtube.com/watch?v=Rt8bV9a-Bxw>

"You" par Maurizio Cattelan (2001) : Cette installation provocante de l'artiste italien Maurizio Cattelan présente une statue de cire grandeur nature de lui-même suspendue au plafond. La figure en apparence décapitée est suspendue de manière déséquilibrée, remettant en question les attentes traditionnelles de la sculpture autoportante.

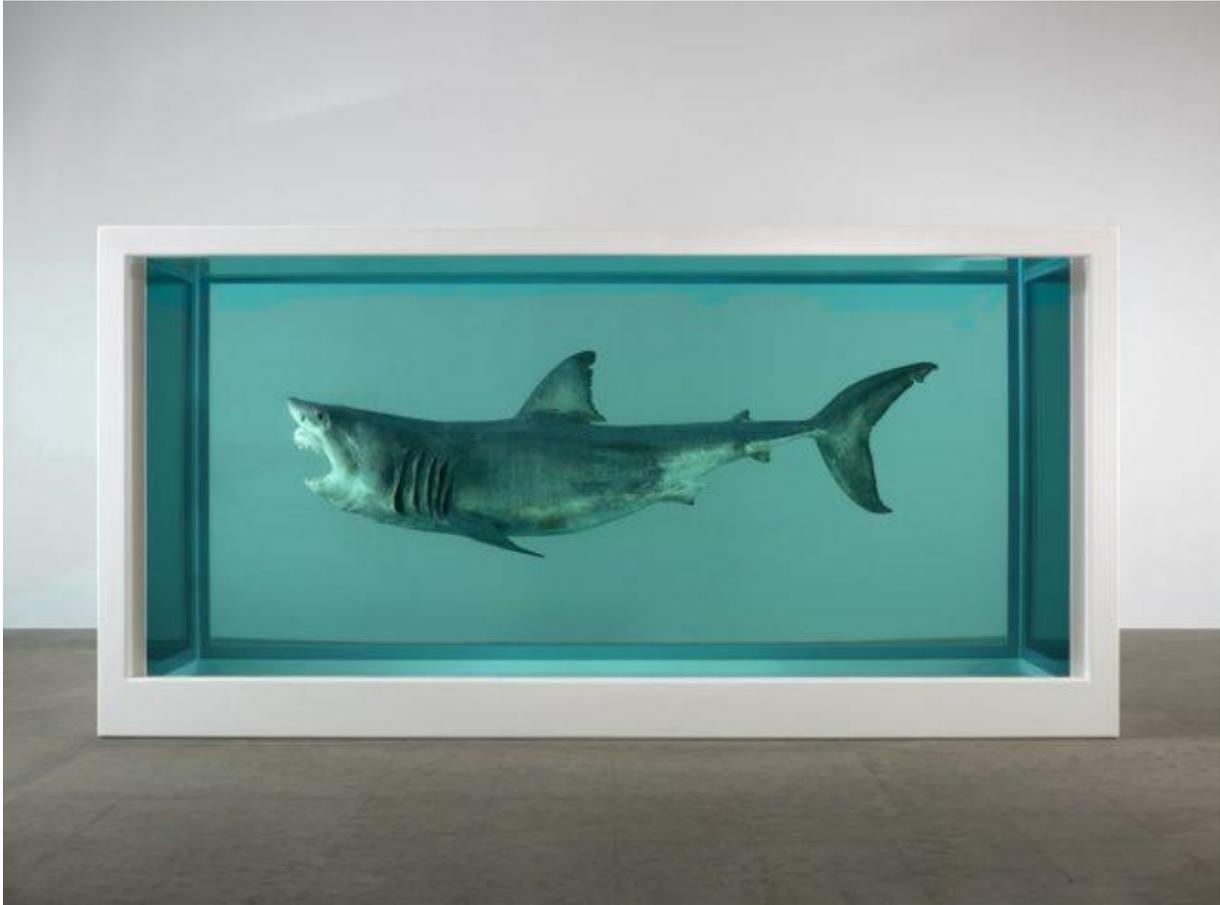


<https://www.youtube.com/watch?v=WYkhp8Bn720>

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

"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" par **Damien Hirst** (1991) : Cette œuvre controversée de l'artiste britannique Damien Hirst présente un requin tigre conservé dans du formaldéhyde. La juxtaposition du requin mort et du liquide conservateur crée un équilibre incongru entre la vie et la mort, la réalité et la représentation.





<https://www.youtube.com/watch?v=uDuzy-t7GDA>

<https://www.youtube.com/watch?v=8N1cPXvIMkM>

<https://www.youtube.com/watch?v=dRODyhq-r80>

<https://www.youtube.com/watch?v=OxhtW0gmz-U>

"Rain Room" par Random International (2012) : Cette installation interactive utilise la technologie pour créer une pluie constante tout en permettant aux visiteurs de marcher sans se mouiller. L'équilibre entre la préservation de la technologie et l'expérience sensorielle engageante défie les attentes traditionnelles.



<https://www.youtube.com/watch?v=FslABAyj2OA>

https://www.youtube.com/watch?v=QA7_g0Pwi-M

<https://www.youtube.com/watch?v=sktrJ8ROWzo>

Ces exemples illustrent comment l'art contemporain explore diverses manières de défier et de redéfinir les notions d'équilibre, qu'il s'agisse de symétrie visuelle, d'interaction avec le spectateur, de perturbation de l'environnement ou d'exploration de concepts et de significations.

L'idée de déséquilibre intentionnel comme moyen d'expression artistique.

Le déséquilibre intentionnel est une approche artistique qui vise à perturber l'harmonie visuelle traditionnelle en créant une tension ou un sentiment d'instabilité dans une œuvre d'art. Cette technique peut être utilisée pour générer des émotions fortes, susciter la réflexion et remettre en question les perceptions du spectateur. Voici comment le déséquilibre intentionnel fonctionne en tant que moyen d'expression artistique, ainsi que quelques exemples concrets :

Tension et dynamisme : En introduisant un déséquilibre visuel, les artistes peuvent créer une tension dynamique qui attire l'attention du spectateur et l'invite à explorer la relation entre les éléments discordants. Cette tension peut engendrer un sentiment de mouvement et d'énergie, captivant ainsi l'observateur. Par exemple, l'œuvre **"Composition VII" (1913) de Wassily Kandinsky** présente une profusion de formes et de couleurs en déséquilibre, évoquant une sensation d'agitation et de mouvement.



<https://www.youtube.com/watch?v=cJ9oCzYob5o>

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

Renversement des attentes : Introduire un déséquilibre intentionnel peut également perturber les attentes du spectateur et l'amener à remettre en question ses idées préconçues sur l'harmonie et l'équilibre. L'artiste peut ainsi jouer avec les normes esthétiques établies et offrir de nouvelles perspectives. Par exemple, l'œuvre **"Le Violon d'Ingres" (1924) de Man Ray** représente le dos d'une femme avec des ouïes de violon collées sur la peau, créant un déséquilibre visuel entre la figure humaine et l'objet musical.



<https://www.youtube.com/watch?v=VEepM75Qz3g>

<https://www.youtube.com/watch?v=8mhqjYDSP1w>

Évocation d'émotions : Le déséquilibre intentionnel peut être utilisé pour évoquer des émotions spécifiques chez le spectateur, comme l'anxiété, la confusion ou l'instabilité. En créant une ambiance visuelle inconfortable, l'artiste peut amener le spectateur à ressentir une connexion émotionnelle plus profonde avec l'œuvre. Par exemple, l'artiste contemporain **Anselm Kiefer** crée souvent des compositions déséquilibrées et chaotiques dans ses peintures, suscitant un sentiment de désarroi et de réflexion introspective.



Ways of Worldly Wisdom. The Battle of Hermann,1980



The Paths of World Wisdom: Hermann's Battle, 1982-93

<https://www.youtube.com/watch?v=qmX48TB3d7E>

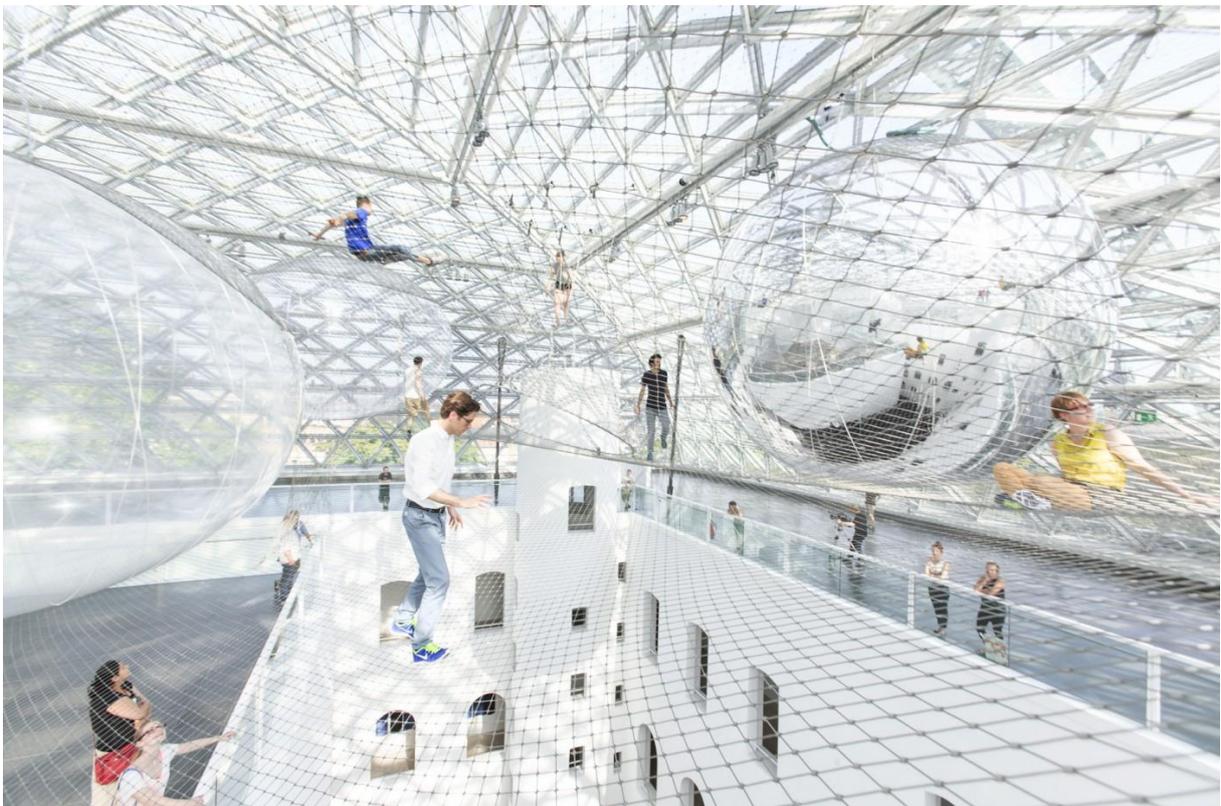
https://www.youtube.com/watch?v=4vO_fHhM2o

<https://www.youtube.com/watch?v=YyehX7Lrqv8&t=69s>

Narration et symbolisme : L'utilisation du déséquilibre intentionnel peut servir à transmettre des messages narratifs ou symboliques. Les éléments en déséquilibre peuvent représenter des conflits internes, des ruptures ou des déséquilibres dans la société. L'artiste peut exploiter ce déséquilibre pour raconter une histoire ou pour symboliser des tensions sociales. Par exemple, l'œuvre **"Guernica" (1937) de Pablo Picasso** représente le chaos et la désolation causés par la guerre civile espagnole, avec des formes déséquilibrées évoquant la souffrance et la tragédie.



Interactivité et engagement : Les œuvres d'art qui incorporent le déséquilibre intentionnel peuvent également inciter les spectateurs à s'engager physiquement et mentalement avec l'œuvre. Lorsque l'équilibre traditionnel est altéré, le spectateur peut être amené à questionner sa propre position par rapport à l'œuvre, créant ainsi une expérience interactive. Par exemple, l'installation **"In Orbit" (2013) de Tomas Saraceno** invite les visiteurs à entrer dans une structure complexe suspendue dans les airs, créant un déséquilibre physique et psychologique.





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

<https://www.youtube.com/watch?v=XoKxoQAhsZw&t=21s>

<https://www.youtube.com/watch?v=0p1JSnKa1Ao>

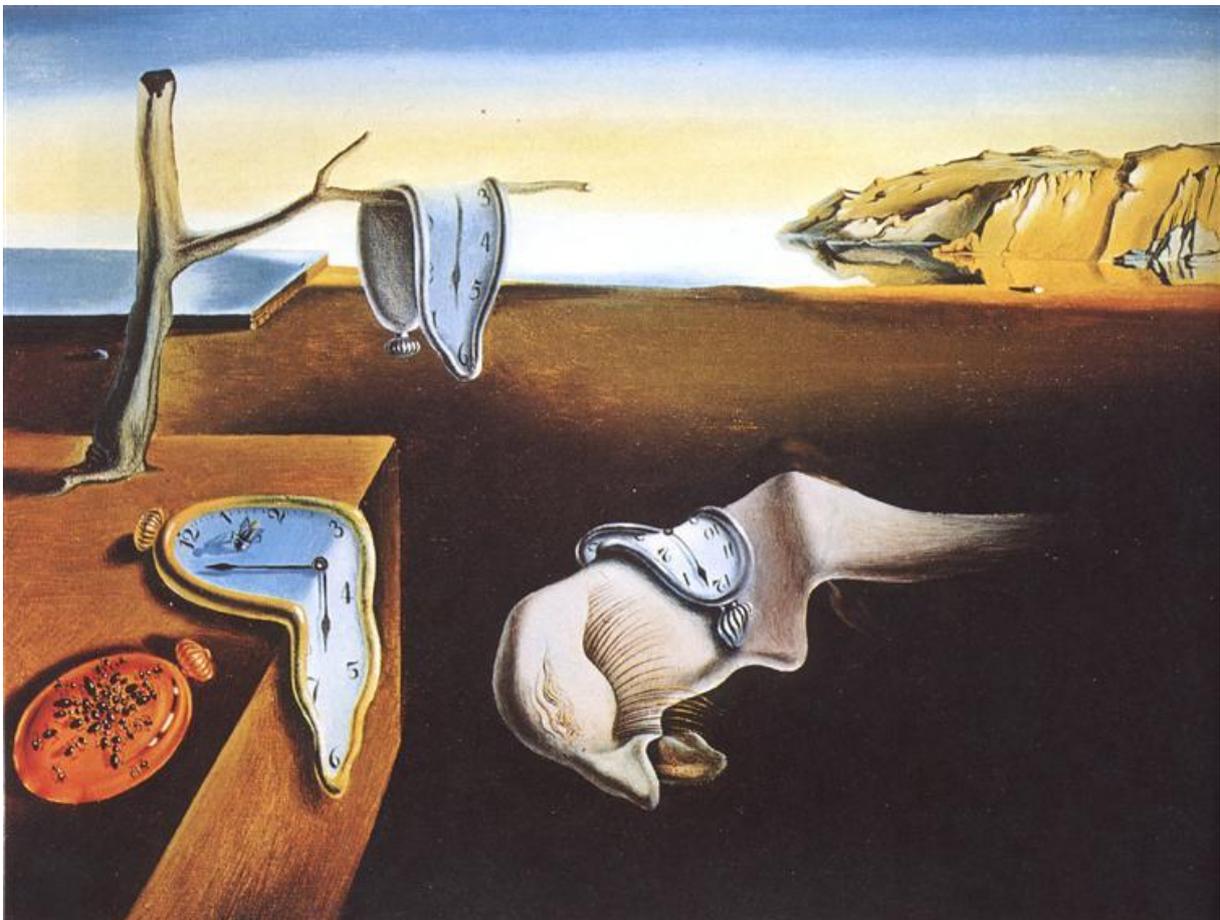
<https://www.youtube.com/watch?v=FFesNa4qMXA>

En utilisant le déséquilibre intentionnel comme moyen d'expression artistique, les artistes peuvent remettre en question les normes visuelles, générer des émotions profondes et offrir des perspectives uniques sur le monde qui les entoure. Cette approche audacieuse permet aux créateurs de transcender les limites traditionnelles de l'équilibre pour susciter des réflexions profondes et provocatrices.

Exemples

Autres exemples d'œuvres d'art qui utilisent le déséquilibre intentionnel comme moyen d'expression artistique :

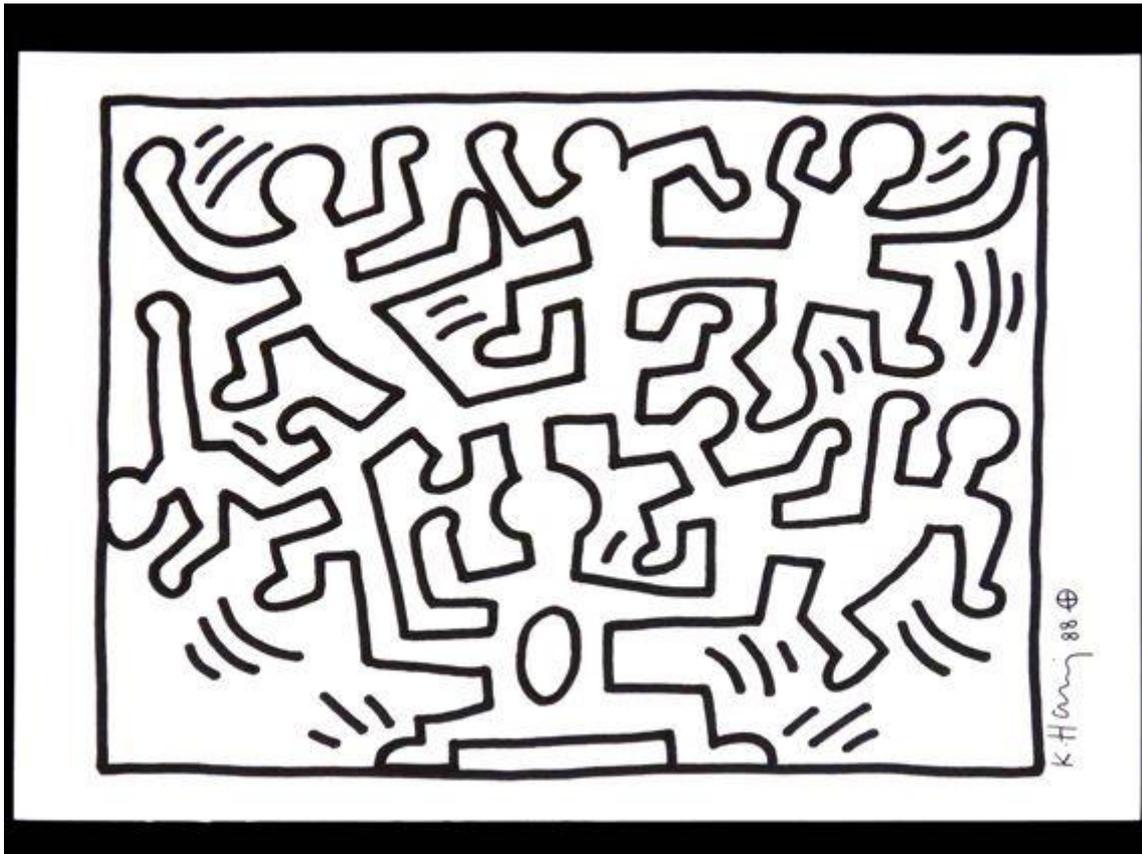
« La persistance de la mémoire » (1931) par Salvador Dalí : Cette célèbre peinture surréaliste représente des montres molles et déformées qui semblent fondre dans un paysage étrange. Le déséquilibre des formes et la distorsion du temps créent une atmosphère onirique et perturbante, typique du mouvement surréaliste.



<https://www.youtube.com/watch?v=SfWtAkzbPn0>

"Balancing Act" (1984) par Keith Haring : Cette peinture murale de l'artiste américain Keith Haring présente une figure humaine en équilibre précaire sur un objet pointu. Le déséquilibre visuel exprime la fragilité de la condition humaine et évoque des questions sur la stabilité et la vulnérabilité.





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

<https://www.youtube.com/watch?v=Mrhk7UYq59o>

<https://www.youtube.com/watch?v=W04j0Je01wQ>

"Falling Water" (2005) par Olafur Eliasson : Cette installation de l'artiste danois consiste en une cascade d'eau en chute libre dans une salle d'exposition. Le déséquilibre entre l'eau en mouvement et l'environnement immobile remet en question la perception du spectateur et crée un contraste saisissant.



<https://www.youtube.com/watch?v=6wUwV0eDDQI>

« Les Hasards heureux de l'escarpolette » (1767) par Jean-Honoré Fragonard :

Cette peinture rococo présente une scène élégante avec une jeune femme sur une balançoire, poussée par un homme caché derrière des buissons. Le déséquilibre entre les personnages et la subversion sociale sous-jacente de la scène créent un contraste entre l'apparence et la réalité.



<https://www.youtube.com/watch?v=bE4BBy2lczM>

"La Grande Vague" (1831) par Hokusai : Cette estampe japonaise célèbre représente une énorme vague menaçante au-dessus de petits bateaux. Le déséquilibre entre la force de la nature et la fragilité humaine est une métaphore puissante de l'interaction entre l'homme et la mer.



<https://www.youtube.com/watch?v=XUJPYT2TtrY>

<https://www.youtube.com/watch?v=47b3vKEw724>

"Untitled" (1974) par Eva Hesse : Cette sculpture minimaliste est composée de cordes en latex suspendues au plafond et s'enroulant autour du sol. Le déséquilibre entre les cordes en mouvement et l'espace environnant crée une tension entre l'ordre et le chaos.



<https://www.youtube.com/watch?v=LklUuaUxX4k>

<https://www.youtube.com/watch?v=bli -u0J3lw>

"La Trahison des images" (1929) par René Magritte : Cette peinture surréaliste présente une pipe avec l'inscription "Ceci n'est pas une pipe" en dessous. Le déséquilibre entre l'image de la pipe et la réalité qu'elle représente soulève des questions sur la représentation, la signification et la vérité.



<https://www.youtube.com/watch?v=-g4mva5bfRU>

<https://www.youtube.com/watch?v=NZSxp5U-gO8>

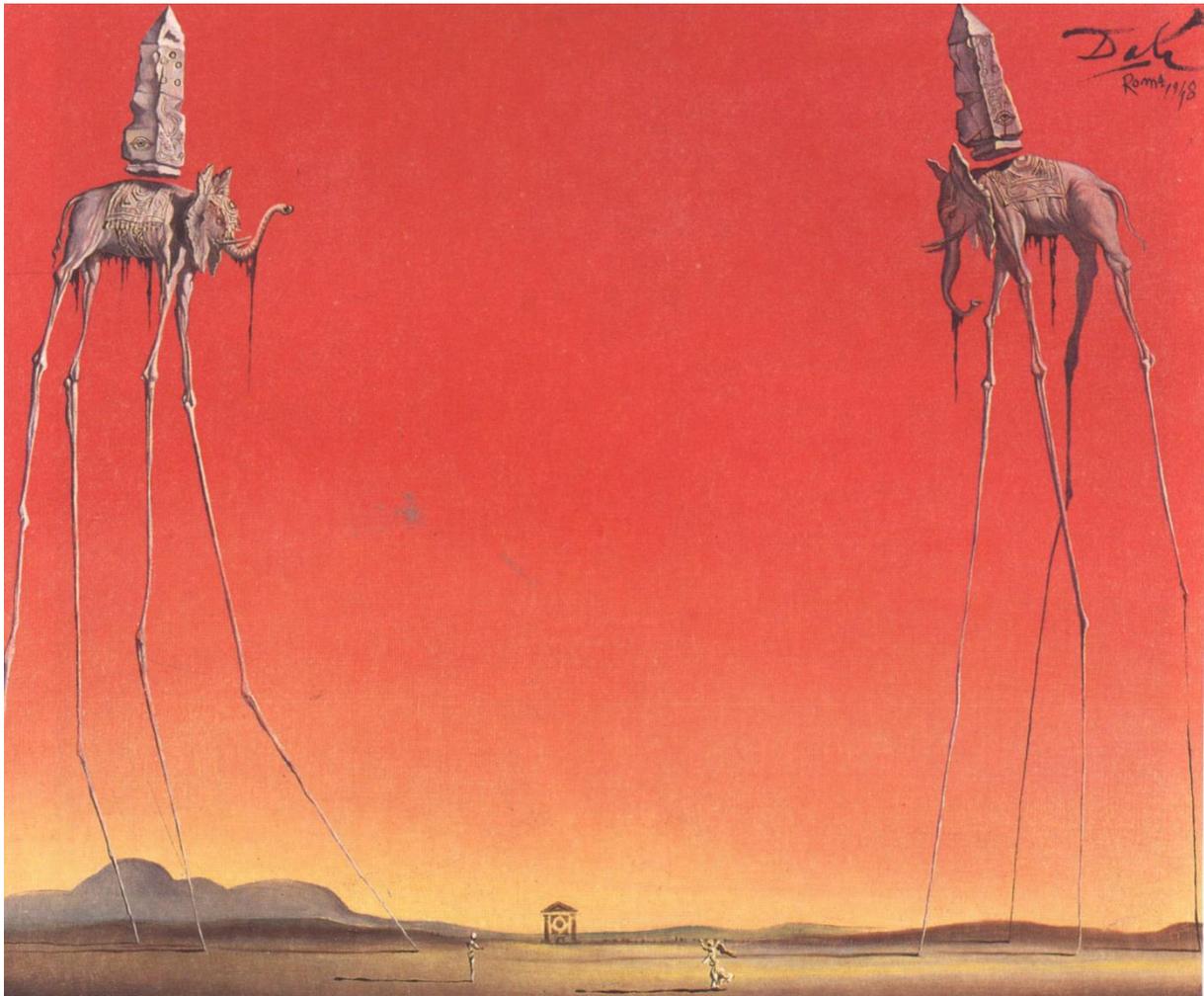
Ces exemples illustrent comment le déséquilibre intentionnel peut être utilisé de manière variée dans l'art pour provoquer des émotions, susciter la réflexion et défier les attentes du spectateur. En créant des compositions visuelles délibérément déséquilibrées, les artistes exploitent la puissance de cette technique pour raconter des histoires, explorer des concepts et créer des expériences uniques.

**Les mouvements artistiques du 20e siècle
ayant expérimenté la notion d'équilibre,
tels que le surréalisme et l'expressionnisme abstrait.**

Le 20e siècle a été marqué par plusieurs mouvements artistiques qui ont profondément expérimenté avec les notions d'équilibre, défiant les conventions esthétiques et repoussant les limites de la créativité. Voici comment le surréalisme et l'expressionnisme abstrait ont exploré l'équilibre, accompagnés d'exemples spécifiques :

Surréalisme : Le surréalisme était un mouvement artistique et littéraire qui cherchait à explorer l'inconscient, les rêves et les réalités psychiques à travers des images fantastiques et souvent dérangeantes. L'équilibre dans le surréalisme était souvent perturbé pour refléter les contradictions internes de l'esprit humain.

"L'Éléphant Céleste" (1948) par Salvador Dalí : Dans cette œuvre, Dalí représente un éléphant avec de longues pattes filiformes, soutenant un obélisque massif sur son dos. Le déséquilibre entre la forme massive de l'obélisque et la fragilité des pattes de l'éléphant crée une tension visuelle intrigante.



<https://www.youtube.com/watch?v=B4hAcWBU4JM>

Expressionnisme abstrait : L'expressionnisme abstrait était un mouvement artistique américain caractérisé par des œuvres abstraites qui mettaient l'accent sur la gestuelle, la texture et l'émotion. Les artistes de ce mouvement expérimentaient avec l'équilibre en créant des compositions qui semblaient parfois chaotiques, mais qui révélaient néanmoins une forme d'harmonie.

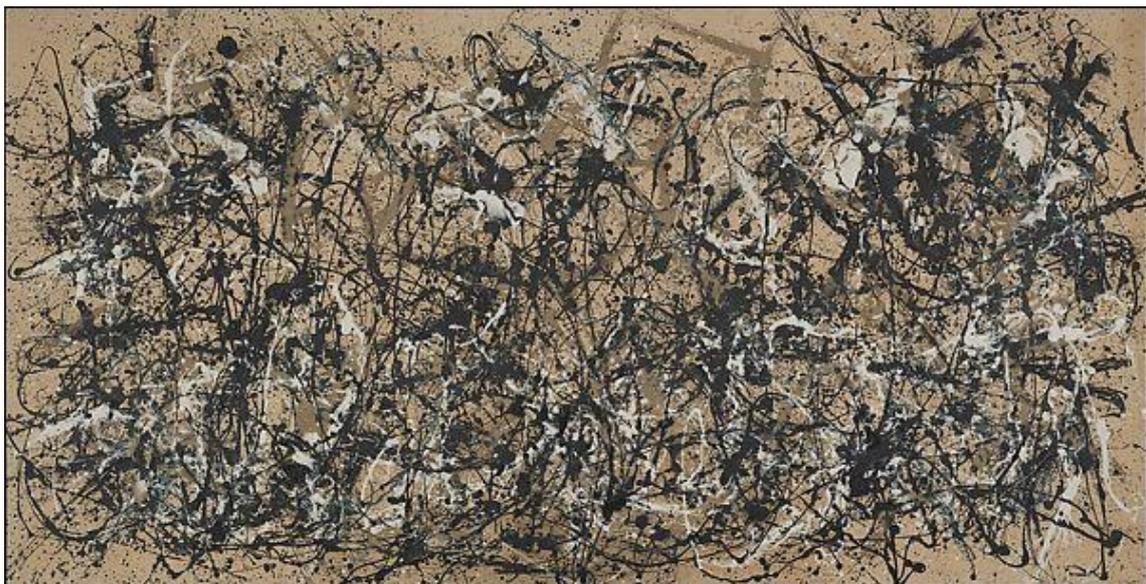
<https://www.youtube.com/watch?v=i5iRp340e-g>

"Number 1A, 1948" (1948) par Jackson Pollock : Dans cette œuvre emblématique de Jackson Pollock, les toiles sont recouvertes de couches de peinture égouttée, projetée et coulée. L'approche non conventionnelle de Pollock crée un déséquilibre dynamique, mais le chaos apparent est en réalité organisé par une sorte de rythme sous-jacent.



<https://www.youtube.com/watch?v=AdXvOvss4FE>

"Autumn Rhythm (Number 30)" (1950) par Jackson Pollock : Dans cette œuvre, Pollock crée une composition abstraite complexe en utilisant des gouttes, des éclaboussures et des lignes. Le déséquilibre intentionnel de la composition reflète le mouvement énergétique et la liberté d'expression caractéristiques de l'expressionnisme abstrait.



<https://www.youtube.com/watch?v=rQ9LbAsRs0I>

"Black on Maroon" (1958) par Mark Rothko : Les tableaux de Rothko, bien que souvent composés de formes rectangulaires aux bords flous, jouent avec l'équilibre émotionnel plutôt que visuel. Dans **"Black on Maroon"**, l'utilisation subtile de couleurs crée une ambiance émotionnelle profonde en dépit de la simplicité formelle.



<https://www.youtube.com/watch?v=crNqS650rso>

<https://www.youtube.com/watch?v=IDxD8Z7btzM>

Ces mouvements artistiques du 20e siècle, tels que le surréalisme et l'expressionnisme abstrait, ont repoussé les limites de l'équilibre artistique traditionnel pour créer des œuvres qui stimulent l'imagination, explorent les états d'esprit intérieurs et captent l'émotion humaine d'une manière nouvelle et audacieuse.

Exemples

Quelques exemples supplémentaires d'œuvres issues d'autres mouvements artistiques du 20e siècle qui ont expérimenté la notion d'équilibre :

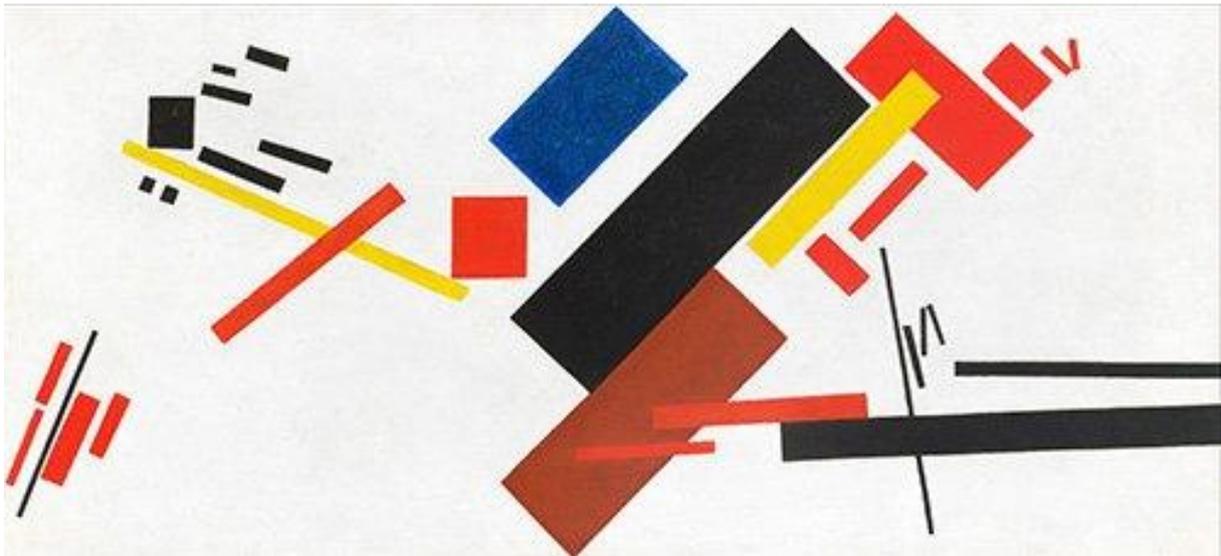
Cubisme : Le cubisme était un mouvement artistique qui a transformé la représentation de la réalité en déconstruisant les formes en facettes géométriques. Bien que le cubisme soit souvent associé à la fragmentation, il a également joué avec des équilibres visuels innovants.

***"Les Femmes d'Alger (O. J.)"* (1907) par Pablo Picasso** : Cette œuvre révolutionnaire présente des figures déconstruites et angulaires dans une composition déséquilibrée. Les visages et les corps déformés remettent en question les normes de la représentation classique, créant un nouvel équilibre basé sur la fragmentation.



Constructivisme : Le constructivisme était un mouvement artistique qui mettait l'accent sur la géométrie, la simplicité et la fonctionnalité. Les artistes constructivistes ont exploré des équilibres visuels basés sur des relations formelles et spatiales.

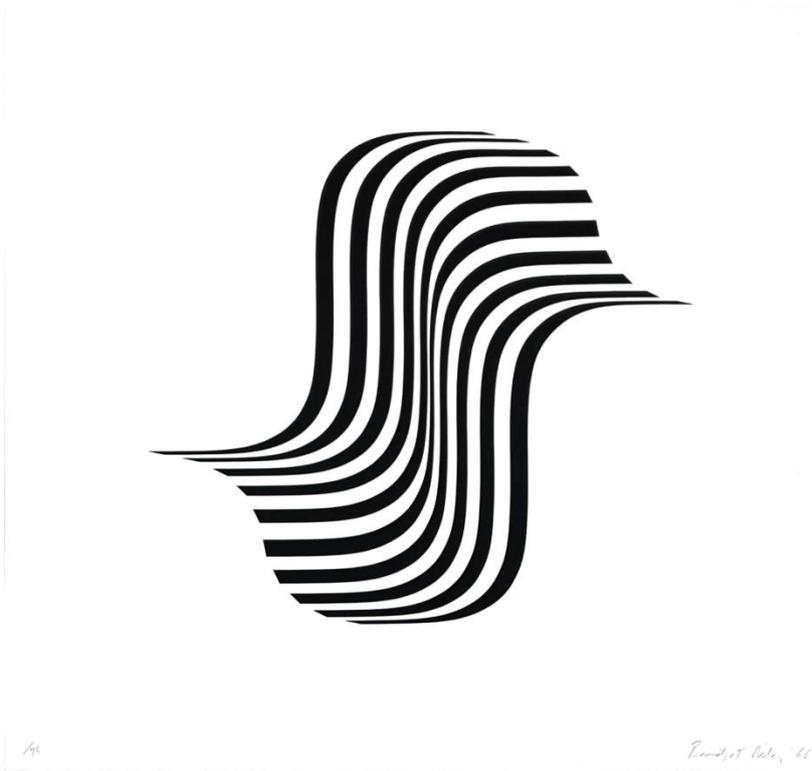
"Construction in Enamel No. 1" (1915) par Kazimir Malevich : Malevich était un artiste majeur du constructivisme et du suprématisme. Dans cette œuvre, des formes géométriques colorées sont agencées de manière à créer un équilibre dynamique et rythmique, tout en explorant les relations entre les formes et les couleurs.



Op art : L'art optique (Op art) était un mouvement qui jouait avec les illusions visuelles et les effets d'optique pour créer des œuvres qui semblaient se déplacer ou vibrer. Le déséquilibre visuel était souvent utilisé pour tromper la perception du spectateur.

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

"Anisotropy" (1966) par Bridget Riley : Dans cette œuvre emblématique de l'Op art, des bandes noires et blanches sont agencées de manière à créer une illusion d'ondulation et de mouvement. Le déséquilibre optique de la composition crée une expérience visuelle dynamique et changeante.



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

<https://www.youtube.com/watch?v=o0HWiPMUzK8>

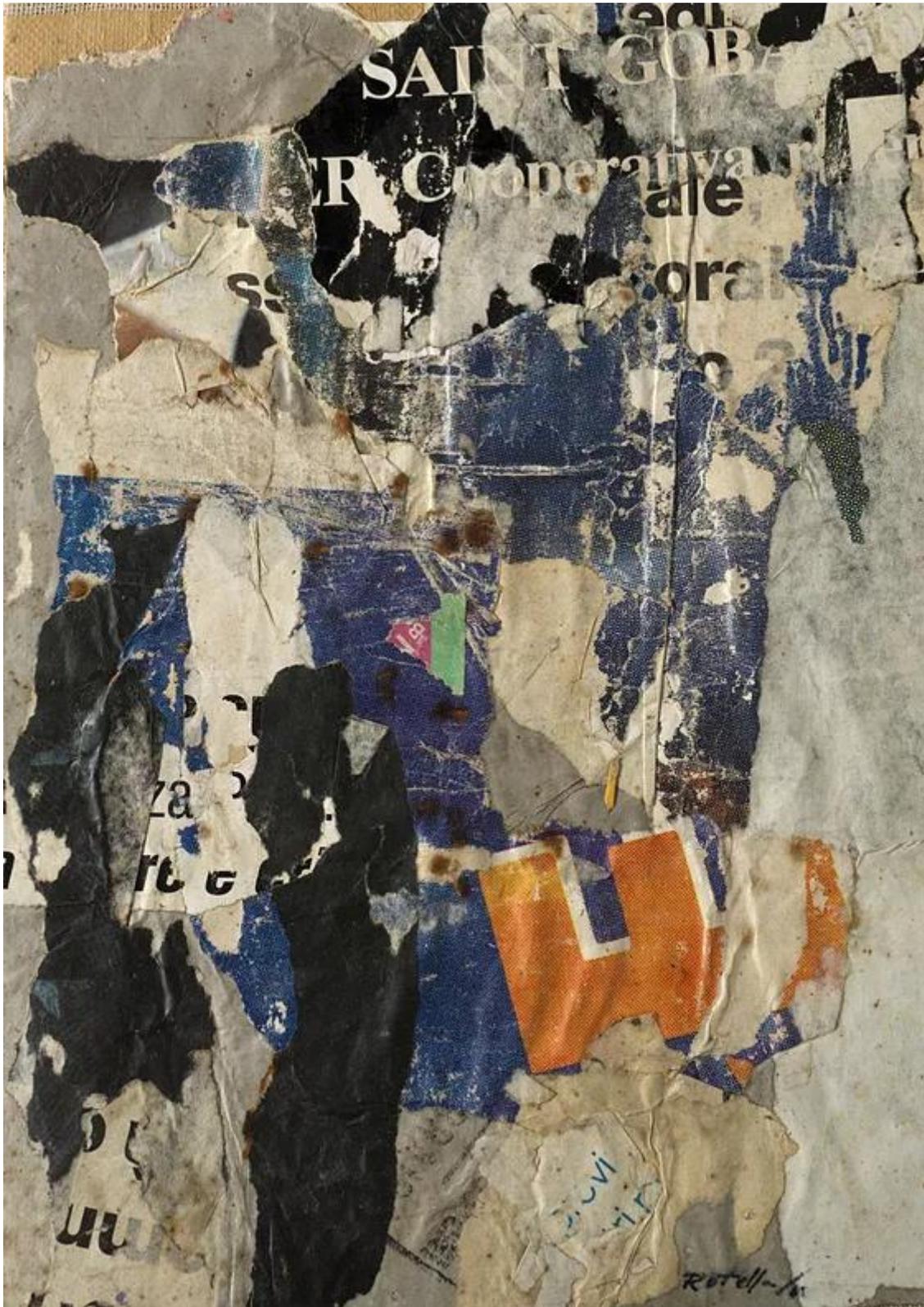
<https://www.youtube.com/watch?v=tTv1biPq4Cc>

Nouveau réalisme : Le nouveau réalisme était un mouvement artistique qui explorait la réalité quotidienne à travers des objets et des matériaux trouvés. Certains artistes du mouvement ont joué avec des équilibres visuels déstabilisants.

<https://www.youtube.com/watch?v=NqXBwpu8jww>

"Long Black Veil" (1958) par Mimmo Rotella : Dans cette œuvre de collage, Rotella utilise des affiches de publicité déchirées pour créer une composition déséquilibrée et chaotique. Les morceaux de papier déchirés et superposés perturbent l'harmonie traditionnelle pour représenter le chaos urbain.





https://www.youtube.com/watch?v=gzmce2EY_ag

Chaque mouvement artistique a apporté sa propre approche unique à l'expérimentation avec l'équilibre, que ce soit par la fragmentation, la

géométrie, les illusions visuelles ou la déconstruction. Ces exemples montrent comment l'art du 20e siècle a exploré une variété d'approches pour redéfinir les notions d'équilibre artistique.

III. Diverses Interprétations de l'Équilibre

Comment les artistes contemporains ont adopté et adapté le concept d'équilibre selon leurs intentions artistiques.

Les artistes contemporains ont exploré et interprété le concept d'équilibre de manière diversifiée, en l'adaptant à leurs intentions artistiques uniques. L'équilibre peut être perçu de plusieurs façons : non seulement en tant que stabilité physique, mais aussi en termes d'harmonie visuelle, émotionnelle ou conceptuelle. Voici quelques façons dont les artistes contemporains ont adopté et adapté ce concept, accompagnées d'exemples spécifiques :

Équilibre physique et structural :

Les artistes contemporains jouent souvent avec l'équilibre physique des formes, des matériaux et des structures pour créer des œuvres qui semblent défier la gravité. Par exemple, l'artiste britannique **Antony Gormley** crée des sculptures humaines en acier qui semblent se tenir en équilibre précaire, remettant en question la perception traditionnelle de la stabilité et de l'équilibre.



Exposition Horizon Fields



Sound II (1986) – dans la crypte de la cathédrale de Winchester.

<https://www.youtube.com/watch?v=vJ66jv8lCjc>

https://www.youtube.com/watch?v=00Vzq1tQ_Vk

Équilibre visuel :

Les artistes contemporains exploitent également l'équilibre visuel pour créer des compositions attrayantes. Ils utilisent des éléments tels que la couleur, la forme et la taille pour répartir visuellement le poids visuel de manière équilibrée sur la toile ou dans l'espace. Par exemple, l'artiste japonaise **Yayoi Kusama** crée des œuvres d'art immersives remplies de motifs répétitifs qui créent un sens d'équilibre visuel dynamique.



Équilibre émotionnel :

Certains artistes contemporains utilisent l'équilibre pour évoquer des émotions ou des sensations spécifiques. Ils créent des œuvres qui équilibrent des éléments contrastés pour susciter des réponses émotionnelles complexes. Par exemple, l'artiste chinois **Ai Weiwei** combine souvent des éléments provocateurs avec des éléments contemplatifs dans ses œuvres, créant un équilibre entre l'indignation politique et la beauté esthétique.



Équilibre conceptuel :

L'équilibre peut également être abordé d'un point de vue conceptuel. Certains artistes contemporains explorent l'équilibre entre des idées opposées ou des forces contradictoires pour remettre en question les normes et les croyances établies. Par exemple, l'artiste américain *Glenn Ligon* explore les tensions raciales et linguistiques dans ses œuvres en équilibrant des textes et des images qui semblent parfois en conflit.

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

https://www.youtube.com/watch?v=wTKr_2LOul8



Équilibre entre tradition et innovation :

De nombreux artistes contemporains cherchent à équilibrer les influences traditionnelles avec des approches artistiques innovantes. Ils réinterprètent souvent des techniques et des styles anciens dans un contexte contemporain. Par exemple, l'artiste sud-coréen **Do Ho Suh** crée des installations qui jouent avec l'équilibre entre l'intimité domestique et l'espace public, en utilisant des matériaux modernes pour évoquer des concepts traditionnels de foyer.

<https://www.youtube.com/watch?v=L9dPHkVGOhQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=roZxHMnl604>

<https://www.youtube.com/watch?v=9BpBZsKjvD4>



Do Ho Suh, New York Apartment, 2015



Do Ho Suh, Bridging Home, 2010, in Liverpool, England.

En fin de compte, l'adoption et l'adaptation du concept d'équilibre par les artistes contemporains démontrent la flexibilité et la diversité de l'expression artistique dans le contexte actuel. Le concept d'équilibre peut être interprété de manière variée pour créer des œuvres qui stimulent la réflexion, suscitent des émotions et remettent en question les perceptions habituelles.

Exemples

**Autres exemples d'artistes contemporains
qui ont adopté et adapté le concept d'équilibre
dans leurs œuvres artistiques :**

Olafur Eliasson :

L'artiste danois Olafur Eliasson crée des installations immersives qui jouent avec la lumière, la couleur et la géométrie pour créer un équilibre entre la perception visuelle et l'expérience sensorielle. Son œuvre ***"The Weather Project"***, présentée à la Tate Modern de Londres, a utilisé un miroir semi-circulaire et une lumière artificielle pour créer l'illusion d'un soleil couchant à grande échelle, créant un équilibre entre le naturel et l'artificiel.



Anish Kapoor :

L'artiste britannique d'origine indienne Anish Kapoor explore l'équilibre entre le vide et la matière dans ses sculptures monumentales. Ses œuvres, comme **"Cloud Gate"** à Chicago, utilisent des surfaces réfléchissantes pour créer un équilibre visuel en fusionnant l'objet sculptural avec son environnement.



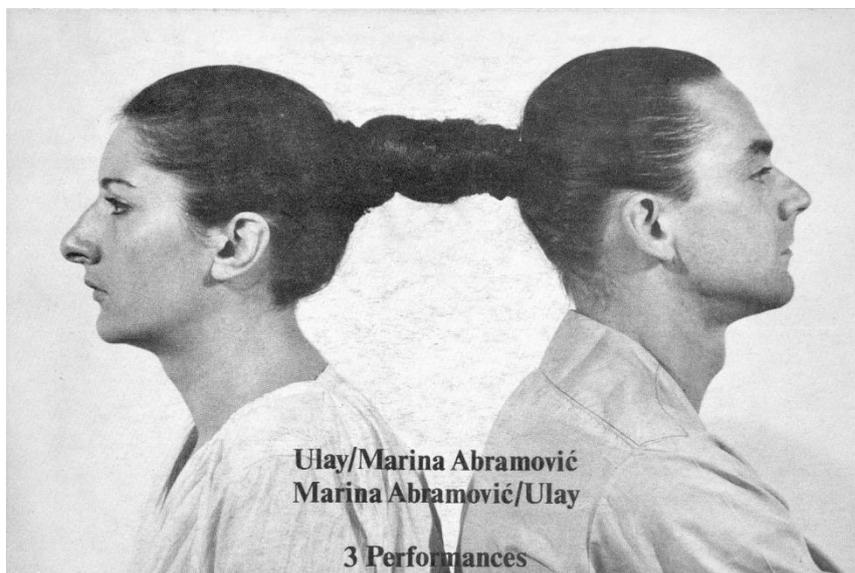
Marina Abramović :

La performeuse et artiste conceptuelle Marina Abramović explore l'équilibre entre le corps et l'esprit à travers ses performances. Dans "**The Artist Is Present**", elle a créé une performance de longue durée où elle s'asseyait en silence face à des visiteurs, créant un équilibre entre l'acte physique de la présence et l'expérience émotionnelle partagée.

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

<https://www.youtube.com/watch?v=0vmYZezpxE>

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



Ai Weiwei (encore) :

Ai Weiwei a créé l'œuvre ***"Dropping a Han Dynasty Urn"***, (1995) dans laquelle il photographie le geste de laisser tomber une urne antique chinoise. Cette œuvre remet en question l'équilibre entre le respect pour le passé culturel et l'acte de subversion artistique.



Cai Guo-Qiang :

L'artiste chinois Cai Guo-Qiang utilise la poudre à canon pour créer des œuvres d'art explosives. Dans des œuvres comme **"Inopportune : Stage One"**, il crée un équilibre visuel entre le danger et la beauté, en utilisant les explosions pour façonner des silhouettes de tigres en mouvement.

<https://www.youtube.com/watch?v=0yEhO4yknyQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=l2uli0GT8Qg>

https://www.youtube.com/watch?v=rHLd-QIb2_U



Do Ho Suh (encore) :

Dans ses installations de tissus translucides, l'artiste Do Ho Suh explore l'équilibre entre l'intimité personnelle et l'espace public. Ses œuvres remettent en question les frontières physiques et émotionnelles, créant un équilibre entre la notion d'appartenance et de désenracinement.

https://www.youtube.com/watch?v=AG_UYsCtVus

<https://www.youtube.com/watch?v=jbL4jsC0itw&t=10s>



Do Ho Suh, Seoul Home/L.A. Home, 1999



Do Ho Suh, *The Perfect Home II*, 2003.

Ces exemples illustrent la manière dont les artistes contemporains utilisent le concept d'équilibre pour créer des œuvres significatives, émotionnelles et conceptuelles qui transcendent les limites traditionnelles de l'art.

**Série d'exemples d'œuvres emblématiques
qui jouent avec le concept d'équilibre et de déséquilibre :**

"The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" par Damien Hirst :

Cette œuvre emblématique présente un requin-taureau conservé dans un réservoir rempli de formol. Le requin suspendu crée un effet visuel de déséquilibre, semblant flotter dans l'eau tout en défiant la gravité. L'œuvre explore les thèmes de la vie, de la mort et de la fragilité de l'équilibre naturel.



"Balancing Rocks" par Michael Heizer :

L'artiste Michael Heizer a créé une série d'installations de rochers empilés de manière précaire les uns sur les autres. L'équilibre apparent de ces structures massives remet en question les concepts de stabilité et de déséquilibre dans la nature.

<https://www.youtube.com/watch?v=z8NeLk8szcs>

<https://www.youtube.com/watch?v=WQN7mZkmKKo>

The Monumental Weight, 2022



45°, 90°, 180°, City

"Untitled (Perfect Lovers)" par Félix González-Torres :

Cette œuvre se compose de deux horloges murales synchronisées. Au fil du temps, les horloges perdent progressivement leur synchronicité, créant un déséquilibre temporel. L'œuvre évoque des thèmes d'amour, de perte et de vulnérabilité.



Untitled" (Perfect Lovers), 1987-1990 [Edition 1]

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



Untitled" (Perfect Lovers), 1987-1990 [Edition 1]

"Gravity's Rainbow" par Peter Fischli et David Weiss :

Cette vidéo montre une série d'objets du quotidien qui tombent et rebondissent de manière imprévisible. L'œuvre explore l'équilibre précaire entre ordre et chaos, créant une méditation visuelle sur les forces naturelles.

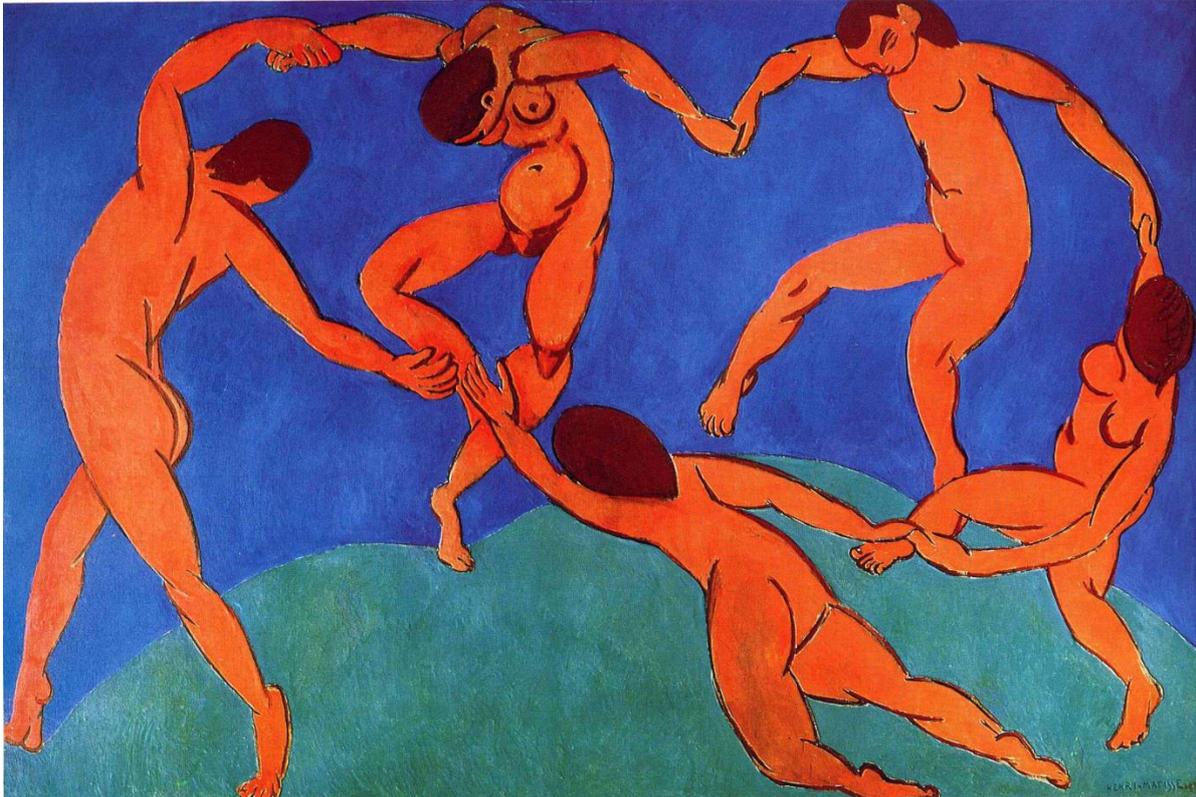
<https://www.youtube.com/watch?v=GpdXgHkNuAc>



"La Danse" par Henri Matisse :

Cette peinture montre des figures humaines dansant dans un cercle. Les formes et les couleurs équilibrées créent un mouvement harmonieux malgré le déséquilibre physique évident des danseurs. L'œuvre capture l'énergie et la joie du mouvement tout en maintenant une harmonie visuelle.

<https://www.youtube.com/watch?v=XptkZqM42QA>



"Tilted Arc" par Richard Serra :

Cette sculpture massive en acier corten a été installée dans la Federal Plaza de New York. La forme inclinée crée un sentiment de déséquilibre dans l'espace urbain, suscitant des débats sur l'impact artistique et fonctionnel de l'œuvre.

"Untitled (Rape Scene)" par Mona Hatoum :

Cette installation met en scène une maquette de cuisine miniature équipée d'appareils électroménagers aux lames tranchantes. L'ensemble évoque un sentiment de danger imminent et de déséquilibre entre les espaces domestiques et hostiles.

https://www.youtube.com/watch?v=X9mhI6_S7w4

<https://www.youtube.com/watch?v=DS0288dKLzs>



Grater Divide, 2002

"Walking on the Wall" par Leandro Erlich :

Dans cette installation, l'artiste a recréé une pièce où les meubles et les objets semblent être fixés au mur. Les visiteurs peuvent marcher sur les surfaces verticales, créant une sensation d'équilibre et de déséquilibre en inversant les attentes spatiales.

<https://www.youtube.com/watch?v=WGTzLKp6MFQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=x2SwkPEI-vo>



"Equilibrium" par Jean-Michel Basquiat :

Cette peinture présente des figures anthropomorphes en équilibre sur des poutres en équilibre instable. L'utilisation de couleurs vives et de formes abstraites crée un sens de tension et de déséquilibre dans l'œuvre.

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

<https://www.youtube.com/watch?v=7tz5X7wFwQY>

Ces exemples montrent comment les artistes ont joué avec le concept d'équilibre et de déséquilibre pour créer des œuvres provocantes, émotionnelles et intellectuellement stimulantes.

L'utilisation de matériaux, de formes et de couleurs pour créer un équilibre visuel dynamique.

Les artistes utilisent une combinaison de matériaux, de formes et de couleurs pour créer un équilibre visuel dynamique dans leurs œuvres. Ces éléments sont soigneusement agencés pour équilibrer les poids visuels et créer une harmonie visuelle tout en suscitant de l'intérêt et de la tension. Voici comment ils le font, avec des exemples concrets :

Matériaux :

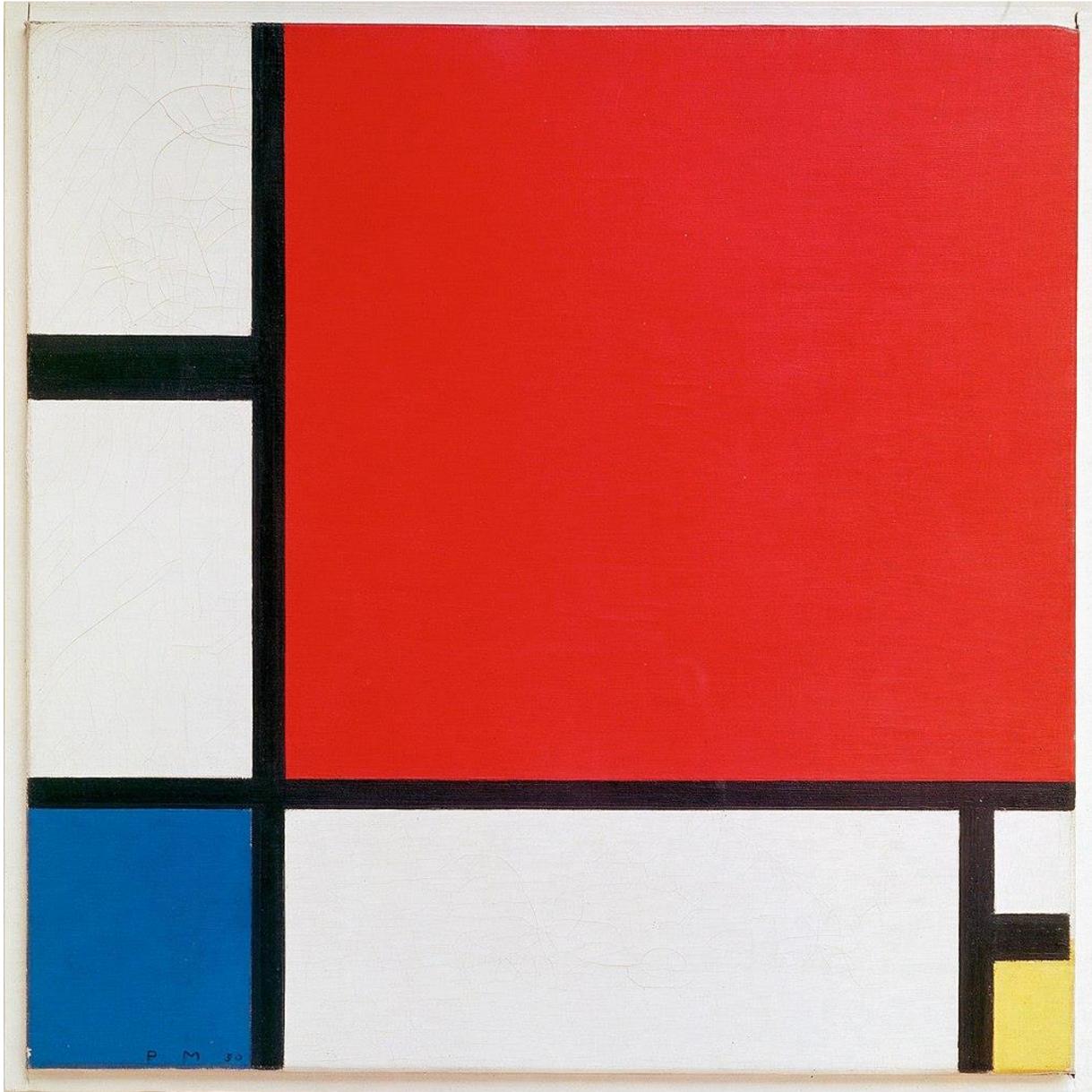
Les matériaux choisis par les artistes peuvent influencer la perception de l'équilibre. L'utilisation de matériaux contrastés peut créer un équilibre visuel en équilibrant la masse, la texture ou la brillance. Par exemple, dans l'œuvre **"A Line Made by Walking" de Richard Long**, une ligne en herbe coupée crée un contraste entre la nature et la transformation artistique, équilibrant la simplicité du matériau avec la complexité conceptuelle.



<https://www.youtube.com/watch?v=SlcFTNcH2y8>

Formes :

Les formes géométriques, organiques ou abstraites sont disposées de manière à créer un équilibre visuel. Les artistes peuvent jouer avec des formes symétriques ou asymétriques pour créer un équilibre dynamique. Dans *"Composition II en Rouge, Bleu et Jaune"* de Piet Mondrian, les formes rectangulaires colorées sont disposées de manière à créer un équilibre géométrique et une tension visuelle entre les lignes horizontales et verticales.



<https://www.youtube.com/watch?v=Z9XKtEa37mY>

<https://www.youtube.com/watch?v=4mfvwhPe2nQ>

Couleurs :

Les couleurs ont un impact significatif sur l'équilibre visuel. Les artistes jouent avec la répartition des couleurs chaudes et froides, des teintes vives et neutres, pour créer un équilibre visuel harmonieux ou contrasté. **Dans "La nuit étoilée" de Vincent van Gogh**, les étoiles lumineuses équilibrent le bleu profond du ciel nocturne, créant une atmosphère vibrante.



https://www.youtube.com/watch?v=J_ovJb_Cv98

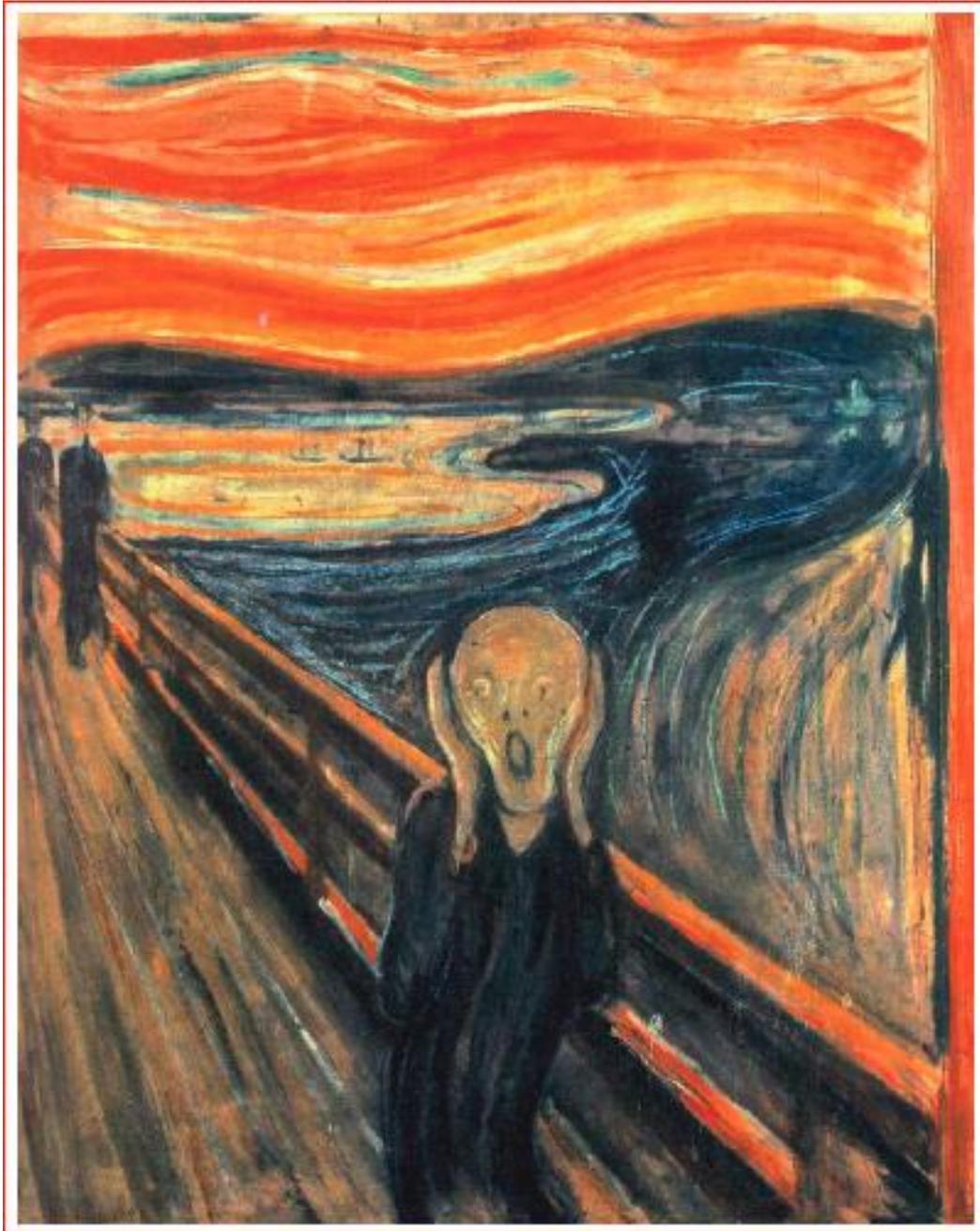
<https://www.youtube.com/watch?v=JlkoC-uiEKU>

Contraste :

L'utilisation du contraste entre des éléments forts et faibles crée un équilibre dynamique en attirant l'attention sur des points spécifiques. Par exemple, dans **"Composition en Rouge, Jaune et Bleu" de Piet Mondrian**, les blocs colorés contrastent avec les lignes noires, créant un équilibre entre les couleurs primaires et les éléments structurants.

Asymétrie équilibrée :

Les artistes exploitent souvent l'asymétrie pour créer un équilibre visuel en répartissant judicieusement les éléments visuels de part et d'autre d'un point central ou le long d'une ligne. Dans *"Le Cri"* d'Edvard Munch, le personnage criant est placé sur le côté gauche de la toile, équilibré par l'espace vide et le paysage tourmenté à droite.



<https://www.youtube.com/watch?v=M29AIQLYKMA>

Tension et mouvement :

Les artistes peuvent créer un équilibre dynamique en introduisant des éléments de tension et de mouvement. Les lignes diagonales, courbes ou inclinées peuvent donner une impression de mouvement, tout en étant équilibrées par des éléments statiques. Par exemple, dans **"Composition with Red, Blue, and Yellow"** de **Piet Mondrian**, les lignes obliques créent un équilibre entre la statique des formes géométriques.

Hiérarchie visuelle :

La création d'une hiérarchie visuelle peut contribuer à un équilibre dynamique. Les éléments plus importants peuvent être placés stratégiquement pour équilibrer les détails moins saillants. Dans **"La Naissance de Vénus"** de **Sandro Botticelli**, la figure centrale de Vénus équilibre les personnages mineurs et les éléments symboliques.



En utilisant ces techniques, les artistes créent un équilibre visuel dynamique qui engage le spectateur, suscite l'intérêt et renforce le message de l'œuvre.

IV. L'Équilibre Émotionnel et Conceptuel

**Discuter de l'équilibre au-delà de la composition visuelle,
en incluant des dimensions émotionnelles et conceptuelles.**

Dans le contexte artistique moderne, l'équilibre ne se limite pas seulement à la distribution visuelle des éléments, mais il englobe également la manière dont les artistes parviennent à créer une harmonie entre des concepts, des émotions et des éléments visuels, tout en maintenant une tension et une dynamique intéressantes. Voici quelques façons dont l'équilibre peut être abordé dans l'art contemporain :

Équilibre émotionnel :

L'équilibre émotionnel dans l'art contemporain implique de susciter une gamme complexe d'émotions tout en maintenant une cohérence globale. Par exemple, une œuvre d'art pourrait être à la fois captivante et dérangeante, en équilibrant subtilement la beauté esthétique avec une profondeur émotionnelle. L'artiste peut jouer avec des contrastes émotionnels pour créer un équilibre entre l'espoir et la désolation, la joie et la tristesse, créant ainsi une expérience émotionnelle riche pour le spectateur.

Exemple : L'artiste contemporain **Banksy** est connu pour ses œuvres engagées qui équilibrent souvent l'humour avec des commentaires sociaux et politiques profonds. Ses pièces, comme "**Girl with a Balloon**", combinent une esthétique visuelle agréable avec des émotions plus complexes, laissant le spectateur à la fois touché et stimulé.



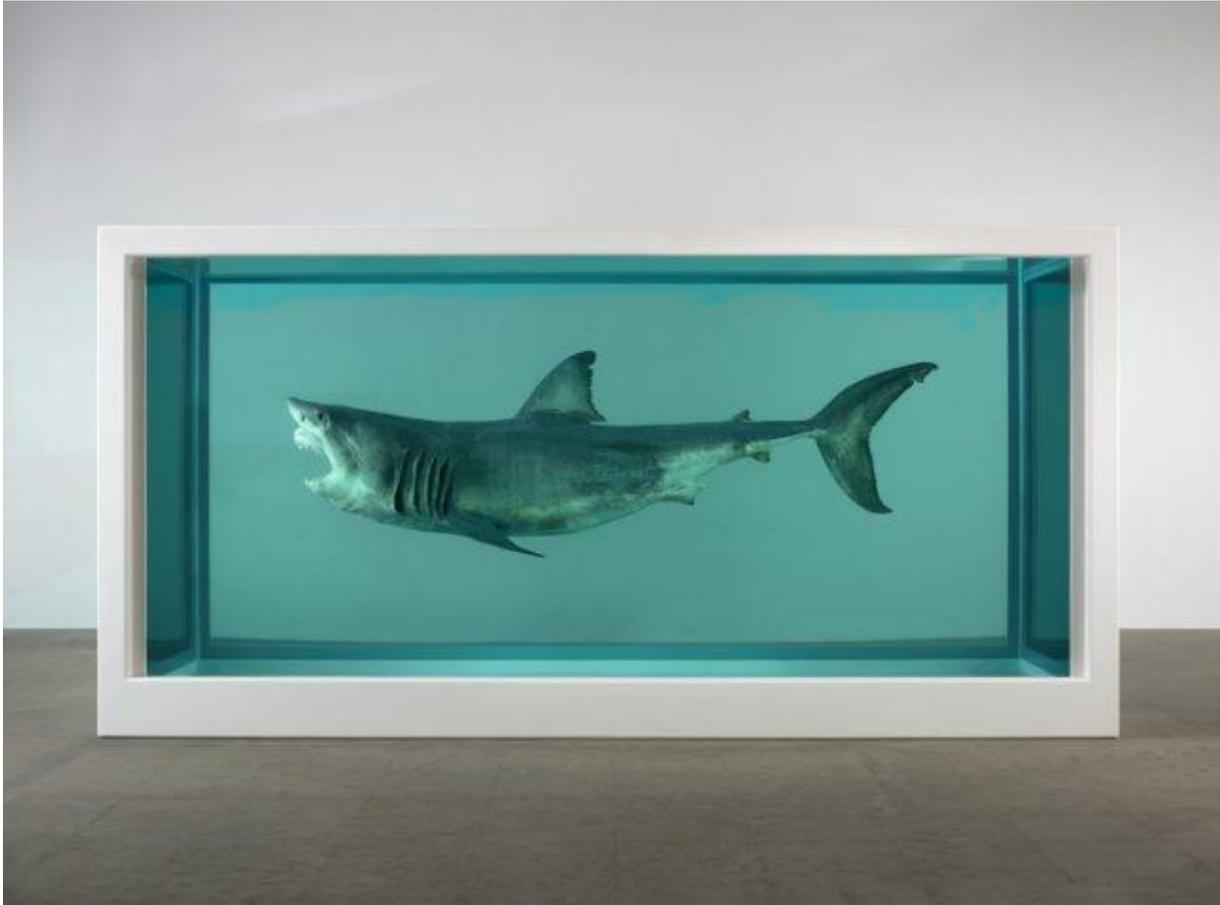
https://www.youtube.com/watch?v=MkjMqhOx3_M

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

Équilibre conceptuel :

Dans l'art contemporain, l'équilibre conceptuel consiste à unir des idées ou des concepts apparemment opposés pour créer une nouvelle perspective ou une compréhension plus profonde. Cela peut impliquer la fusion d'idées contradictoires, la juxtaposition d'éléments contrastants ou la création d'un dialogue entre différentes conceptions du monde.

Exemple : L'œuvre "**The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living**" de **Damien Hirst** incarne un équilibre conceptuel en combinant un requin mort et conservé dans du formol avec des réflexions sur la mortalité, la peur et la fascination humaine pour la mort. L'œuvre suscite un équilibre entre la beauté macabre et la réflexion philosophique.



Équilibre spatial et formel :

Au-delà de la composition visuelle traditionnelle, l'art contemporain explore également l'équilibre dans l'utilisation de l'espace et des formes. Les artistes jouent avec l'équilibre entre le positif et le négatif, le vide et le plein, en créant une dynamique spatiale qui attire l'attention et évoque une réflexion.

Exemple : Les installations de l'artiste japonaise **Yayoi Kusama**, comme "**Infinity Mirrors**", démontrent un équilibre entre l'infini et le fini. Elle utilise des miroirs pour créer un sens de l'immensité tout en invitant les spectateurs à se réfléchir et à s'interconnecter avec l'œuvre.



https://www.youtube.com/watch?v=8VwJMw_fLvI

<https://www.youtube.com/watch?v=eB9uCQYxFps>

En somme, l'équilibre dans l'art contemporain va bien au-delà de la composition visuelle, incorporant des dimensions émotionnelles, conceptuelles et spatiales. Les artistes contemporains cherchent à créer une tension et une harmonie entre des éléments apparemment contradictoires, offrant ainsi aux spectateurs une expérience artistique riche et stimulante.

**Comment l'équilibre peut être utilisé
pour transmettre des messages, des critiques sociales
et des commentaires politiques.**

L'équilibre dans l'art contemporain peut être un moyen puissant de transmettre des messages, de critiquer la société et de commenter la politique. En jouant avec des éléments contrastants, des juxtapositions inattendues et des émotions complexes, les artistes contemporains peuvent créer des œuvres d'art qui invitent les spectateurs à réfléchir à des questions sociales et politiques. Voici comment cela peut se manifester, avec des exemples concrets :

Contraste visuel et émotionnel :

L'utilisation de contrastes visuels et émotionnels permet aux artistes de créer des compositions équilibrées qui attirent l'attention tout en suscitant des réactions émotionnelles intenses. En mêlant des éléments visuels agréables à d'autres plus perturbants, les artistes peuvent critiquer des réalités sociales tout en captant l'intérêt du public.

Exemple : L'artiste chinois **Ai Weiwei** est connu pour ses œuvres politiquement chargées. Son installation "**Sunflower Seeds**" présente une mer de graines en porcelaine, apparemment belle et paisible, mais en réalité, chaque graine représente la suppression de la liberté d'expression en Chine, en évoquant un équilibre délicat entre l'attrait visuel et la critique sociale.



<https://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8>

Juxtaposition d'éléments contrastants :

L'art contemporain utilise souvent la juxtaposition d'éléments contrastants pour mettre en évidence les contradictions et les tensions dans la société. En unissant des éléments qui ne semblent pas naturellement coexister, les artistes peuvent créer des œuvres qui interrogent les normes et les valeurs établies.

Exemple : **Barbara Kruger** est célèbre pour ses œuvres de collage qui combinent des images saisissantes avec des slogans forts. Dans "**Untitled (Your body is a battleground)**", elle juxtapose une image de visages féminins avec un texte provocateur, remettant en question les attitudes contradictoires envers la sexualité et le contrôle du corps des femmes.



<https://www.youtube.com/watch?v=0fU7elbook8>

Recontextualisation et ironie :

Les artistes contemporains utilisent l'ironie et la recontextualisation pour remettre en question les idées préconçues et les attitudes dominantes. En réinterprétant des symboles ou des objets familiers, ils peuvent critiquer la politique, la consommation de masse et d'autres aspects de la société moderne.

Exemple : Le travail de **Banksy** comprend souvent des éléments ironiques et politiques. Dans "**Dismaland**", une installation éphémère, il a transformé un parc d'attractions en une satire sombre de la société contemporaine, équilibrant l'ironie et la critique sociale à travers des attractions subversives.



L'équilibre dans ces exemples réside dans la capacité des artistes à intégrer des éléments visuels et émotionnels opposés, créant ainsi des œuvres d'art qui poussent les spectateurs à réfléchir aux problèmes sociaux et politiques tout en offrant une expérience esthétiquement stimulante.

<https://www.youtube.com/watch?v=VCpYYzQJ3c>

**Artistes contemporains renommés
qui ont utilisé l'équilibre
pour susciter des réflexions profondes**

L'art contemporain est un terrain fertile pour l'exploration de la complexité humaine et des problèmes sociaux et politiques actuels. De nombreux artistes renommés ont exploité l'idée de l'équilibre, allant au-delà de la composition visuelle pour créer des œuvres qui captivent l'attention tout en incitant les spectateurs à une réflexion profonde. Permettez-moi de vous présenter quelques-uns de ces artistes et de mettre en lumière la manière dont ils ont utilisé l'équilibre pour transmettre des messages puissants.

Ai Weiwei :

Artiste, dissident politique et activiste chinois, **Ai Weiwei** utilise fréquemment l'équilibre visuel pour évoquer des questions de liberté d'expression et de droits de l'homme. Son installation **"Sunflower Seeds"** est un exemple saisissant. Des millions de graines en porcelaine forment une surface apparemment sereine, mais chaque graine représente l'étouffement de la voix individuelle dans la société chinoise. L'équilibre entre la beauté visuelle et le message politique percutant pousse les spectateurs à réfléchir à la dualité entre l'apparence et la réalité.

Barbara Kruger :

Connu pour son utilisation audacieuse de la typographie et de l'image, Barbara Kruger défie les normes de la société et interroge la perception du pouvoir et de l'identité. Son œuvre **"Untitled (Your body is a battleground)"** juxtapose des visages de femmes avec un slogan accusateur, créant un équilibre visuel entre l'attrait esthétique et la critique du contrôle du corps féminin. Cette juxtaposition incite les spectateurs à réfléchir à la complexité des enjeux féministes.

Banksy :

Célèbre pour son art de rue subversif, Banksy utilise l'équilibre pour créer des œuvres qui révèlent les inégalités sociales et les problèmes politiques. Son installation "**Dismaland**" est un exemple notable, où il a transformé un parc d'attractions en une critique sombre de la société contemporaine. L'équilibre entre l'ironie, l'esthétique ludique et la réflexion profonde suscite une expérience complexe qui pousse les spectateurs à remettre en question le statu quo.

Yoko Ono :

Yoko Ono défie les limites de l'art conceptuel en utilisant l'équilibre pour créer des œuvres qui invitent les spectateurs à participer et à réfléchir. Son œuvre "Cut Piece" demande au public de la déshabiller progressivement, créant un équilibre tendu entre le consentement et la vulnérabilité. Cette performance engageante explore les thèmes du pouvoir, du contrôle et de la confiance.



<https://www.youtube.com/watch?v=pGRITZ1BKyM>

Ces artistes contemporains renommés illustrent la manière dont l'équilibre, au-delà de la composition visuelle, peut être un outil puissant pour susciter des réflexions profondes et aborder des questions sociales et politiques brûlantes. Leur capacité à équilibrer des éléments visuels, émotionnels et conceptuels

crée des œuvres d'art qui captivent, stimulent et inspirent le public à remettre en question le monde qui les entoure.

Kara Walker :

Kara Walker est célèbre pour ses silhouettes en papier découpé qui explorent les questions de race, de genre et de pouvoir. Ses œuvres équilibrées jouent souvent avec des scènes narratives complexes, créant un équilibre entre l'attrait visuel et des commentaires sociaux profonds. Son installation "**A Subtlety**" a suscité des discussions sur l'esclavage, la colonisation et l'identité noire.



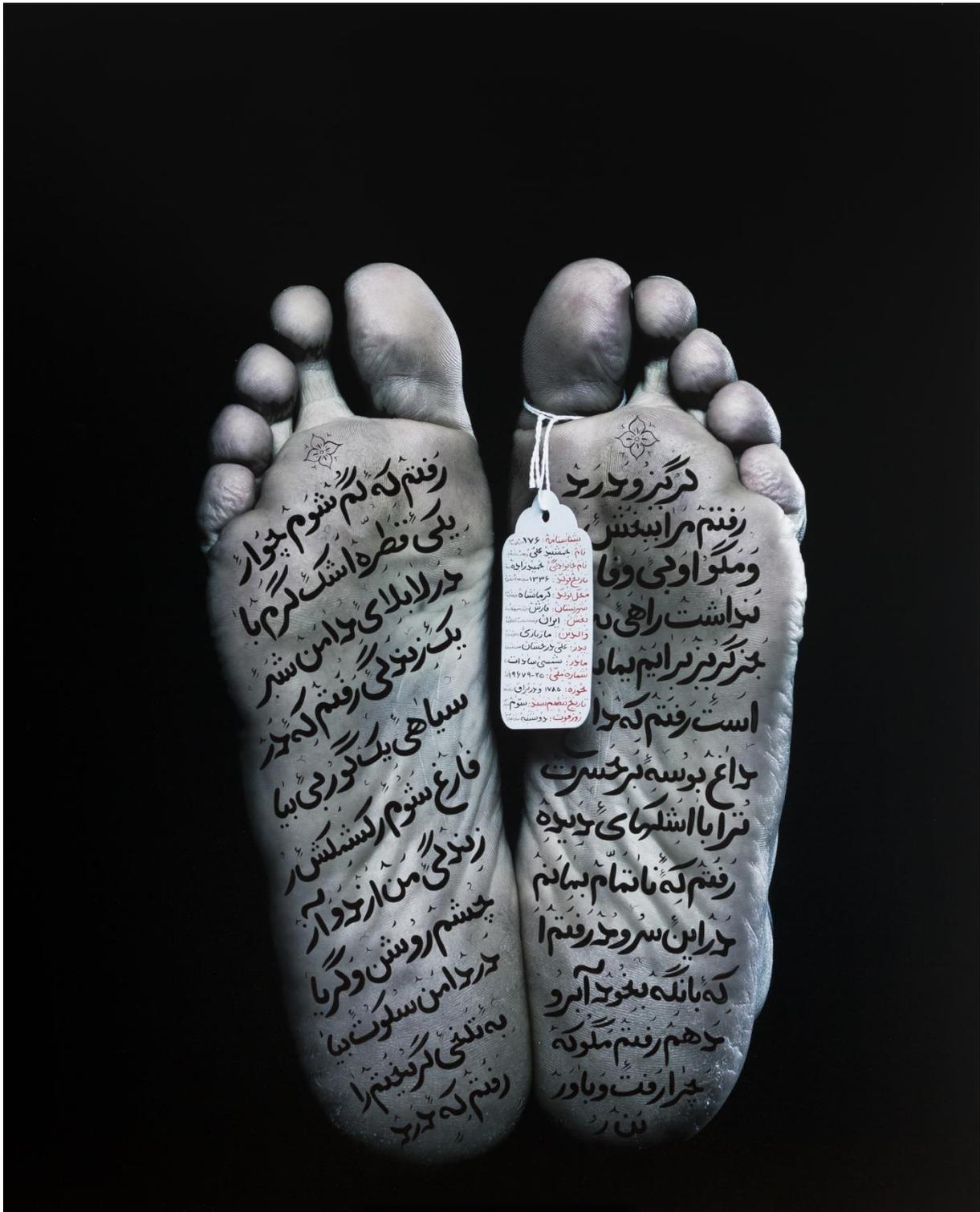


<https://www.youtube.com/watch?v=sRkP5rcXtys>

Shirin Neshat :

Shirin Neshat, une artiste iranienne, utilise l'équilibre entre l'image et le texte pour explorer les expériences des femmes dans la société musulmane. Dans ses séries photographiques, elle superpose des poèmes et des écritures sur les visages des femmes, créant un équilibre entre l'expression individuelle et les contraintes sociales.





<https://www.youtube.com/watch?v=M43QgkbOEv8>

<https://www.youtube.com/watch?v=VXZkn0nL34Y>

JR :

JR est un artiste de rue français connu pour ses collages photographiques monumentaux. Ses œuvres équilibrées créent un dialogue entre les individus et leur environnement. Le projet **"Inside Out"** invite les communautés à partager leurs histoires en affichant d'immenses portraits dans des lieux publics, équilibrant l'intimité personnelle avec l'espace public.



<https://www.youtube.com/watch?v=x3uevF1w24M>



Inside out, Rickers Island, 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=s2kwe-iYUU4>



Inside out, hong kong 2012

Wangechi Mutu :

Wangechi Mutu mélange l'esthétique du collage avec des thèmes tels que la féminité, la race et la sexualité. Ses œuvres équilibrées incorporent des éléments organiques et mécaniques, créant un équilibre entre la nature et la technologie, tout en questionnant les normes culturelles.



Wangechi Mutu, Yo Mama, 2003. Photo by Robert Edemeyer. Courtesy the artist and Vielmetter Los Angeles.

<https://www.youtube.com/watch?v=F5u4GGniG2I>



Wangechi Mutu, installation view of "Wangechi Mutu : Intertwined" at New Museum, New York, 2023. Photo by Dario Lasagni. Courtesy of New Museum.

<https://www.youtube.com/watch?v=rAhyySk9cF0>

Julie Mehretu :

Julie Mehretu crée des peintures abstraites complexes qui explorent la mondialisation, l'urbanisation et l'histoire. Ses œuvres équilibrées fusionnent des couches de lignes, de formes et de couleurs, créant un équilibre entre la profondeur historique et la complexité contemporaine.



<https://www.youtube.com/watch?v=259ttr6tk90>



<https://www.youtube.com/watch?v=KavSqT4wfiY>

Ces artistes illustrent la diversité des approches de l'équilibre dans l'art contemporain, chacun utilisant cette idée pour susciter des réflexions

profondes sur des thèmes sociaux, politiques et humains. Chacun à sa manière, ils explorent l'équilibre pour créer des œuvres qui invitent les spectateurs à remettre en question, à réfléchir et à ressentir de manière plus profonde.

V. L'Interaction entre l'Œuvre, l'Artiste et le Spectateur

La manière dont l'équilibre dans l'art contemporain engage le spectateur.

L'équilibre dans l'art contemporain joue un rôle essentiel dans l'engagement du spectateur. En utilisant des éléments visuels, émotionnels et conceptuels équilibrés, les artistes contemporains créent des œuvres qui captivent l'attention et invitent les spectateurs à une expérience immersive et réfléchie. Voici comment l'équilibre engage le spectateur, avec des exemples concrets :

Tension et intrigue visuelle :

Lorsqu'une œuvre d'art parvient à équilibrer des éléments visuels contrastants ou à créer une composition qui maintient l'attention, le spectateur est intrigué et captivé. La tension entre des éléments apparemment opposés incite à une exploration plus profonde de l'œuvre.

Exemple : L'artiste sud-coréen **Do Ho Suh** crée des installations en tissu transparent qui défient la gravité. Son œuvre "**Fallen Star 1/5**" équilibre une petite maison suspendue en haut d'un bâtiment, créant une tension visuelle et physique qui engage les spectateurs en les incitant à questionner la réalité de la scène.



<https://www.youtube.com/watch?v=L9dPHkVGOhQ&t=221s>

<https://www.youtube.com/watch?v=qWHtYM4saMg>

Interaction et participation :

L'équilibre peut également impliquer une interaction directe avec l'œuvre. Lorsque les spectateurs doivent interagir avec l'art, par exemple en changeant leur perspective ou en participant physiquement, cela crée une expérience plus impliquante et active.

Exemple : Le collectif d'artistes japonais **teamLab** crée des installations interactives qui mettent en équilibre des éléments naturels et numériques. Leur œuvre "**Floating Flower Garden**" invite les spectateurs à entrer dans un espace rempli de fleurs qui s'élèvent à mesure qu'ils marchent, créant ainsi une expérience immersive où l'équilibre entre la nature et la technologie est constamment redéfini.



<https://www.youtube.com/watch?v=KAQMAzRjoH0>

<https://www.youtube.com/watch?v=A1m0SEqmmbE>

Émotions complexes :

L'équilibre entre des émotions contrastantes suscite des réactions émotionnelles complexes chez les spectateurs. Lorsqu'une œuvre évoque à la fois des sentiments positifs et négatifs, elle crée une profondeur émotionnelle qui pousse les spectateurs à s'immerger davantage dans l'œuvre.

Exemple : L'artiste britannique **Jenny Saville** explore les représentations du corps humain de manière équilibrée entre la beauté et la vulnérabilité. Son œuvre "**Plan**" présente un équilibre délicat entre la force physique et la fragilité du corps humain, créant une expérience émotionnelle profonde qui engage les spectateurs à réfléchir sur la condition humaine.

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

<https://www.youtube.com/watch?v=32BHT2Oryig>



Propped, 1992

Narration équilibrée :

Lorsqu'une œuvre parvient à équilibrer des éléments narratifs ou symboliques complexes, elle invite les spectateurs à déchiffrer les couches de sens. L'équilibre dans la narration maintient l'engagement en stimulant la curiosité et en incitant à la recherche de significations cachées.

Exemple : L'artiste contemporain indien **Subodh Gupta** crée des installations qui équilibrent des objets du quotidien avec des références culturelles et historiques. Son œuvre **"What does the room encompass that is not in the**

city?" superpose des éléments de la vie rurale et urbaine, créant un équilibre narratif qui engage les spectateurs à réfléchir aux dynamiques entre les deux mondes.



<https://www.youtube.com/watch?v=rQhVMevQ080>



<https://www.youtube.com/watch?v=RKjv1U6LSEc>

En somme, l'équilibre dans l'art contemporain crée un espace où les spectateurs ne sont pas simplement des observateurs passifs, mais des participants actifs dans une expérience artistique réfléchie et émotionnellement riche. Les exemples mentionnés illustrent comment l'équilibre engage le spectateur en stimulant l'attention, en provoquant l'interaction et en suscitant des réflexions profondes.

Autres exemples d'artistes :

Ernesto Neto :

Les sculptures de Neto équilibrent souvent des matériaux organiques et des formes géométriques pour créer des espaces sensoriels. "**Leviathan Thot**" est une installation en tissu qui équilibre des formes souples et des éléments architecturaux, incitant les spectateurs à interagir avec l'espace de manière inhabituelle.

https://www.youtube.com/watch?v=yuZbY-dA_Dk



Léviathan Thot, installation monumentale conçue par l'artiste brésilien Ernesto Neto pour le Panthéon, est une œuvre anthropomorphique. Du Léviathan, monstre du livre de Job auquel elle emprunte son nom, elle a les improbables

yeux, le cerveau, la bouche, le cœur et les membres ; une créature de tulle contrebalancée par des masses de polystyrène, accrochée sous la coupole d'un des monuments les plus chargés d'histoire de la République. Cette sculpture, envisagée par l'artiste comme « un corps spatial » joue de la confrontation entre une animalité qui emprunte sa vie à la tension des matières en lutte contre la gravité – instant d'équilibre où les voiles de lycra se font peau – et une rationalité architecturée, sédimentation d'enjeux culturels et politiques, représentée par le bâtiment lui-même et ses multiples inscriptions commémoratives. « Cette œuvre est construite comme un organisme de contact entre deux éléments : le corps d'une part, ses harnais d'autre part. Tout cela sera suspendu et ne trouvera l'identité de sa forme que dans l'équilibre résultant d'un conflit entre gravité et matière... jusqu'à s'immobiliser. Quel meilleur lieu que le Panthéon pour débattre du conflit entre nature et culture ? Par-delà la complexité d'une possible approche philosophique, je dirais que je viens d'une ville où la nature omniprésente porte ce conflit à son paroxysme : Rio de Janeiro. Ici, nous avons à survivre dans une relation organique et dramatique où s'affrontent nature et civilisation. Une nature forte, d'une présence intense, une ville cernée d'impressionnantes montagnes dont la minéralité côtoie l'immensité vide de la mer, des lacs et de la baie ; la luxuriance de sa forêt tropicale. Ici se révèlent les limites de la civilisation. La ville grossit à l'image d'une rivière contrainte. Ici l'histoire est plus le fait des éléments que de la culture. Depuis plus de six cent millions d'années, mer et montagnes y déploient leur présence et leur infinité. À l'opposé de tout cela, le Panthéon : un monument de culture et d'histoire dont mon installation serait l'enfant. L'œuvre ne peut s'envisager en dehors de ce contexte dont le bâtiment sera le cocon historique. Thot, dieu de l'Égypte ancienne, inventeur de l'écriture et scribe des dieux, viendra perturber l'installation...

<https://www.youtube.com/watch?v=8IHBOuTwAHo>

<https://www.youtube.com/watch?v=PcCCZb97crk>

Cai Guo-Qiang :

L'artiste utilise l'équilibre entre l'élément imprévisible (comme l'utilisation d'explosifs) et la précision pour créer des œuvres spectaculaires. Dans "**Sky Ladder**", il équilibre l'éphémère et le monumental en faisant monter un feu

d'artifice attaché à un ballon gonflable, créant un moment magique et éphémère.



<https://www.youtube.com/watch?v=l2uli0GT8Qg&t=120s>

https://www.youtube.com/watch?v=rHLd-Qlb2_U&t=47s

Ces artistes et leurs œuvres illustrent comment l'équilibre est utilisé pour créer des expériences artistiques qui vont au-delà de la simple observation, engageant les spectateurs dans une exploration émotionnelle, conceptuelle et interactive. Chacun de ces exemples démontre comment l'équilibre peut être une force motrice dans la création d'une connexion significative entre l'art et le public.

**Comment l'équilibre peut être utilisé
pour transmettre des messages, des critiques sociales
et des commentaires politiques.**

L'utilisation de l'équilibre dans l'art contemporain pour transmettre des messages, des critiques sociales et des commentaires politiques est une approche puissante pour susciter une réflexion profonde et inciter au changement. L'équilibre permet aux artistes de créer des œuvres d'art qui attirent l'attention, tout en encourageant les spectateurs à remettre en question les normes établies et à remédier aux problèmes sociaux et politiques. Voici comment cela peut être réalisé, avec des exemples spécifiques :

Contraste visuel et symbolique :

L'utilisation du contraste visuel et symbolique dans l'équilibre peut créer des œuvres qui mettent en lumière les inégalités et les contradictions de la société.

Exemple : Le photographe **Steve McCurry** a capturé l'image emblématique "**Afghan Girl**", où une jeune fille afghane aux yeux verts regarde intensément l'objectif. Le contraste entre la beauté de l'enfant et la dureté de son environnement évoque la réalité complexe et les défis auxquels les gens sont confrontés dans certaines parties du monde.

<https://www.youtube.com/watch?v=bZUPnsE6rWw>

<https://www.youtube.com/watch?v=gTnU9EKsyP8>



Juxtaposition d'éléments opposés :

En juxtaposant des éléments contrastants dans une œuvre, les artistes peuvent critiquer des aspects spécifiques de la société ou des questions politiques.

Exemple : L'artiste sud-africain **William Kentridge** a créé des dessins animés, tels que **"Tide Table" 2003**, qui juxtaposent des images de la vie quotidienne avec des événements historiques et politiques. Cette juxtaposition crée un équilibre entre l'intime et le public, tout en suscitant des réflexions sur l'histoire de l'Afrique du Sud.



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



<https://www.youtube.com/watch?v=GBd21dhldsQ>

Équilibre émotionnel :

L'équilibre entre des émotions opposées dans une œuvre peut être utilisé pour mettre en lumière des problèmes sociaux et politiques complexes.

Exemple : L'artiste chinois **Xu Bing** a créé "**Tobacco Project**", une installation qui équilibre des feuilles de tabac suspendues avec des textes historiques et des images. Cette œuvre évoque l'histoire du commerce du tabac, avec un équilibre subtil entre les aspects économiques et les conséquences sociales de l'industrie du tabac.



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

<https://www.youtube.com/watch?v=lx46yauBh88>

Équilibre conceptuel :

L'équilibre conceptuel entre des idées opposées peut être utilisé pour créer des œuvres qui remettent en question la pensée conventionnelle.

Exemple : L'artiste britannique **Banksy** a créé "**The Flower Thrower**", une pièce qui équilibre un homme lançant un bouquet de fleurs avec des signes de protestation. Ce contraste met en évidence les conflits internes entre l'espoir et la colère, tout en critiquant la nature paradoxale des manifestations.



<https://www.youtube.com/watch?v=M4eUFsLNT3U>

Équilibre des perspectives :

L'utilisation de l'équilibre pour représenter différentes perspectives dans une œuvre peut encourager la discussion sur des problèmes sociaux et politiques.

Exemple : Le projet **"Inside Out" de JR** permet aux individus de participer en affichant leurs portraits dans des espaces publics. Cela équilibre les voix individuelles et les problèmes sociaux dans un format visuellement frappant, créant un espace pour la diversité des perspectives.



En somme, l'équilibre dans l'art contemporain est une stratégie efficace pour transmettre des messages, des critiques sociales et des commentaires politiques. Les exemples cités montrent comment l'équilibre peut être utilisé de manière subtile et percutante pour stimuler la réflexion et générer des discussions sur des problèmes importants dans la société et la politique.

Autres exemples

Kehinde Wiley :

L'artiste américain Kehinde Wiley crée des portraits de personnes de couleur dans des poses inspirées de portraits historiques classiques. L'équilibre entre les poses majestueuses et les sujets contemporains crée un dialogue entre l'histoire et le présent, remettant en question la représentation traditionnelle et soulignant la sous-représentation historique de certaines communautés.



Barack Obama, born 1961, Oil on canvas, 2018

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

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

Liu Bolin :

L'artiste chinois Liu Bolin réalise des performances où il se camoufle littéralement dans son environnement, créant un équilibre entre la visibilité et l'invisibilité. Ses œuvres commentent les idées de dissimulation, de surveillance et de censure, en mettant en évidence les défis auxquels les individus sont confrontés dans des sociétés contrôlées.



<https://www.youtube.com/watch?v=OwlIh-XPg7k>

<https://www.youtube.com/watch?v=CJm1JPtZluo>



Cindy Sherman :

Cindy Sherman utilise l'équilibre entre l'autoreprésentation et la transformation pour critiquer les normes de genre et la construction de l'identité. Ses séries de photographies, où elle se déguise en différents personnages, créent un équilibre entre le réel et le fictif, incitant à une réflexion sur la représentation médiatique et les rôles sociaux.



Fondation Louis Vuitton

<https://www.youtube.com/watch?v=6LCoQK2c23w>

<https://www.youtube.com/watch?v=1SBIX0oVgLY>



Guerrilla Girls :

Le collectif d'artistes Guerrilla Girls utilise l'anonymat et l'humour pour équilibrer les inégalités de genre dans le monde de l'art. Leurs affiches percutantes mettent en évidence les disparités de genre dans les musées et les galeries, créant un équilibre entre l'activisme et l'art.

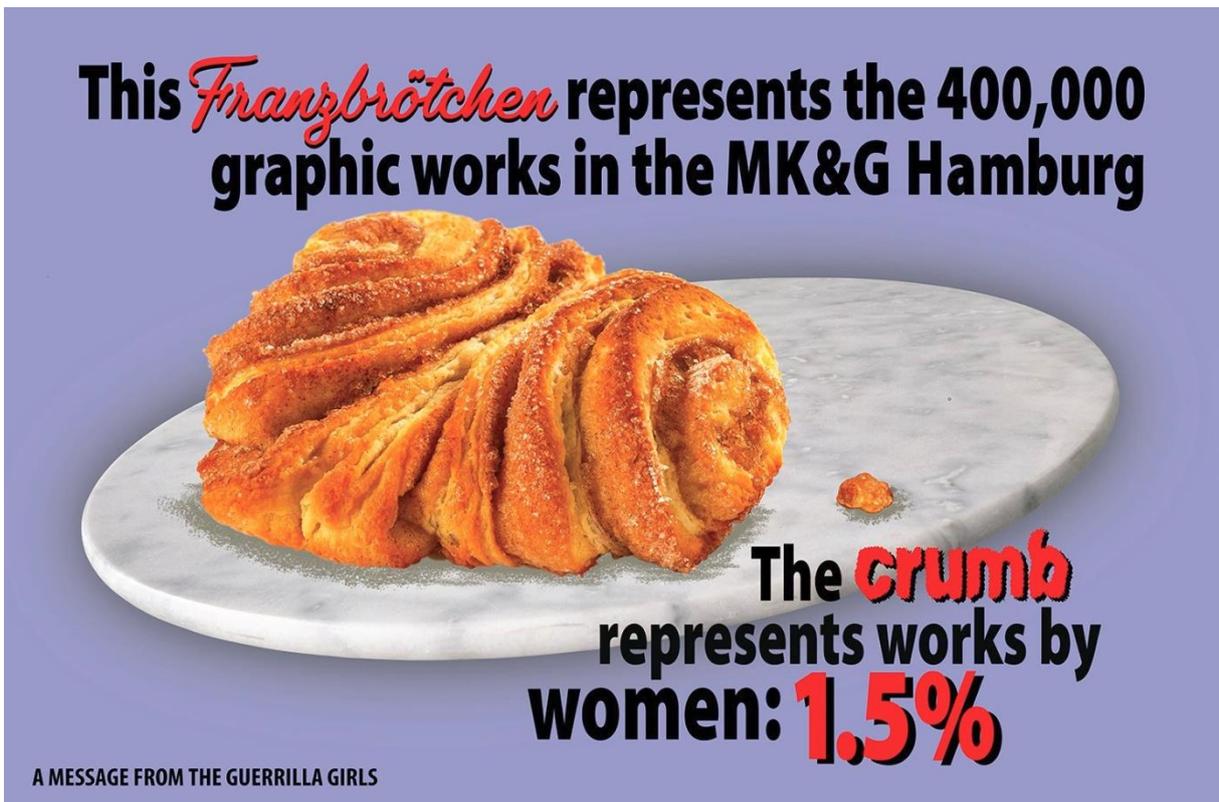


Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

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

Statistics from the Metropolitan Museum of Art, New York City, 1989

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD



This *Franzbrötchen* represents the 400,000 graphic works in the MK&G Hamburg

The *crumb* represents works by women: **1.5%**

A MESSAGE FROM THE GUERRILLA GIRLS

<https://www.youtube.com/watch?v=8uKg7hb2yoo>

<https://www.youtube.com/watch?v=XjsN-yWxNPE>

Rirkrit Tiravanija :

L'artiste thaïlandais Rirkrit Tiravanija explore l'engagement social à travers ses installations. Dans des œuvres comme « **Untitled** », il équilibre l'art et l'interaction sociale en servant de la soupe gratuite aux visiteurs de l'exposition, remettant en question les idées sur la consommation, la générosité et la participation.



<https://www.youtube.com/watch?v=4CQsZ0AAheY>





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

Ces exemples illustrent comment l'équilibre est un outil polyvalent pour aborder des questions sociales et politiques. Chacun de ces artistes utilise l'équilibre de manière unique pour créer des œuvres qui incitent les spectateurs à réfléchir, à discuter et à prendre conscience des enjeux qui les entourent.

Installations artistiques

qui jouent avec l'équilibre physique et mental du spectateur.

Certaines installations artistiques sont conçues pour jouer avec l'équilibre physique et mental du spectateur en créant des expériences immersives qui défient la perception et provoquent une réflexion profonde. Voici quelques exemples précis d'installations artistiques qui exploitent cet équilibre subtil :

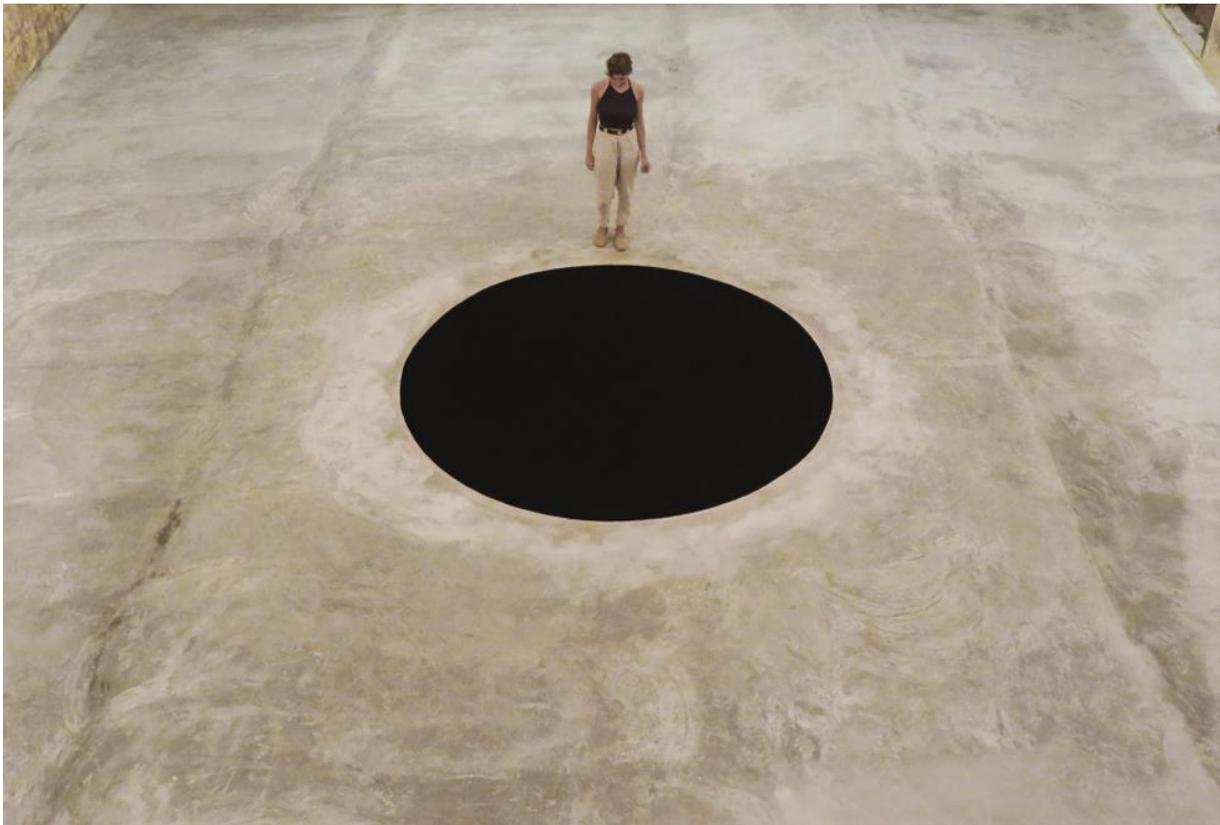
"The Weather Project" de Olafur Eliasson :

Cette installation réalisée dans la Tate Modern de Londres a utilisé un grand miroir en forme de demi-sphère et une lampe à effet de soleil pour simuler un coucher de soleil à grande échelle. Les visiteurs étaient invités à s'allonger sur le sol pour observer le spectacle au-dessus d'eux. L'équilibre entre la contemplation de la beauté naturelle et la conscience de la simulation technique a suscité des réflexions sur notre relation avec la nature et la technologie.



"The Void" de Anish Kapoor :

Cette installation consiste en une salle entièrement peinte en noir avec un trou dans le sol qui semble mener vers une profondeur abyssale. Les visiteurs qui regardent à l'intérieur éprouvent une illusion d'optique qui ébranle leur équilibre visuel, provoquant une confusion mentale et physique en remettant en question la perception spatiale.



https://www.youtube.com/watch?v=-TBpm1C_rpg

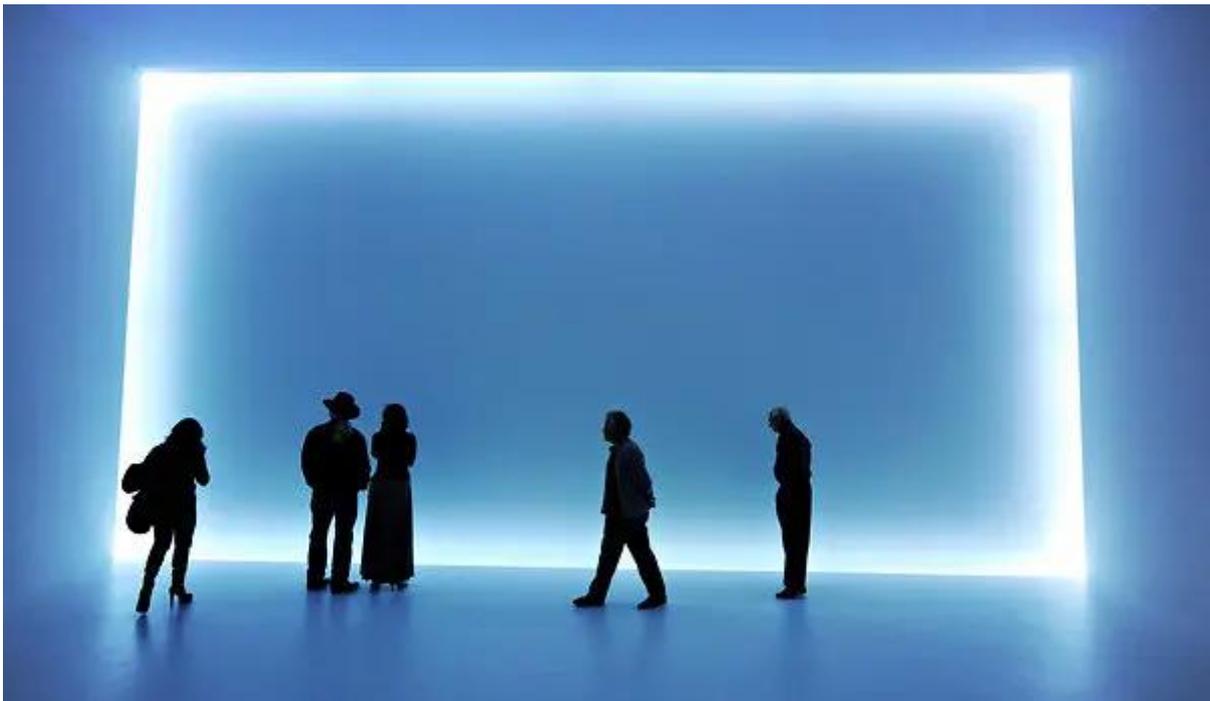
<https://www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4>

"Your Spiral View" de Doug Wheeler :

Doug Wheeler crée des installations de chambres de lumière qui altèrent la perception de l'espace et du temps. Dans "Your Spiral View", il a conçu une pièce où les visiteurs sont immergés dans une lumière bleutée, créant un équilibre délicat entre la réalité physique et la perception sensorielle altérée, amenant les spectateurs à questionner leur propre expérience.



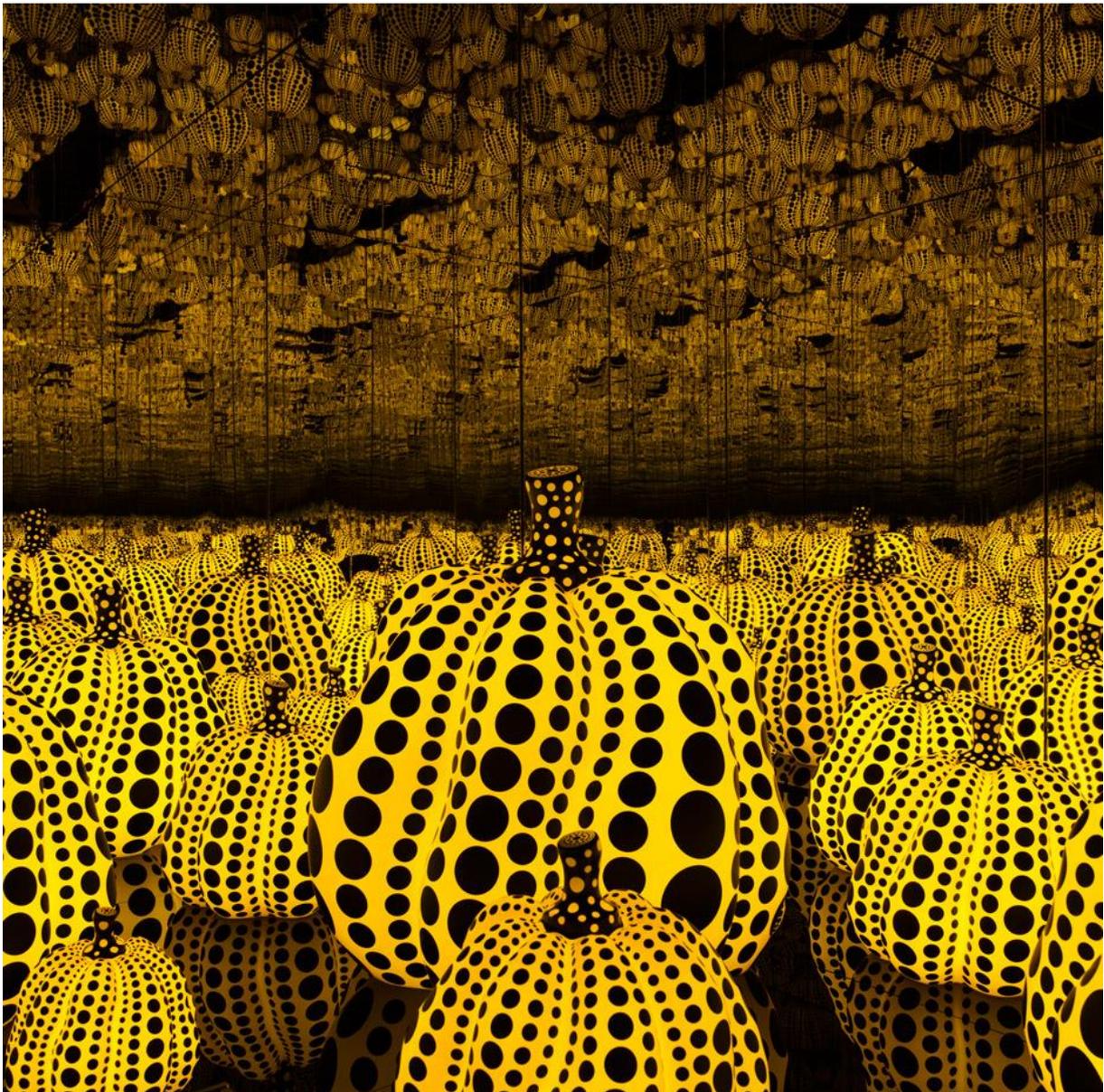
<https://www.youtube.com/watch?v=b-ZmUEQqRUg>



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

"Mirror Room (Pumpkin)" de Yayoi Kusama :

Yayoi Kusama est connue pour ses installations en miroir qui créent une sensation d'infini. Dans "Mirror Room (Pumpkin)", des citrouilles réfléchies à l'infini dans des miroirs créent un sentiment d'expansion et d'altération de l'équilibre spatial, invitant les spectateurs à se perdre dans une expérience hypnotique.



<https://www.youtube.com/watch?v=fwqtA0kPtZU>



<https://www.youtube.com/watch?v=bT7i507OnOw>

Ces installations artistiques jouent avec l'équilibre physique et mental des spectateurs en altérant leur perception de l'environnement, en défiant leurs sens et en les amenant à s'interroger sur la réalité, la technologie et leur propre expérience. Chacune de ces œuvres crée un équilibre entre la réalité et l'illusion, incitant les spectateurs à explorer leurs propres sensations et compréhensions du monde qui les entoure.

Autres exemples

"The Reflecting Pool" de Leandro Erlich :

Cette installation crée l'illusion d'une piscine peu profonde avec de l'eau. En réalité, la surface de l'eau est en réalité une surface en verre transparente, permettant aux visiteurs de marcher en dessous. L'effet visuel crée un équilibre entre ce que l'on voit et ce que l'on sait, remettant en question la perception et la réalité.



<https://www.youtube.com/watch?v=BUPXhdHt5OU>

<https://www.youtube.com/watch?v=NT7gihHq9d0>



"In Orbit" de Tomás Saraceno :

Cette installation propose une structure en toile d'araignée suspendue dans l'air, permettant aux visiteurs d'entrer et de marcher à l'intérieur. L'équilibre entre la fragilité apparente de la structure et la confiance nécessaire pour marcher en elle suscite une expérience mentale et physique unique.



https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=%22In+Orbit%22+de+Tom%C3%A1s+Saraceno+#fpstate=ive&vld=cid:30f3c0ce,vid:ROqL-8h_7DM,st:0

"Fireflies on the Water" de Yayoi Kusama :

Une autre œuvre de Yayoi Kusama, cette installation utilise des miroirs et des lumières LED pour créer une illusion de lumières scintillantes et d'eau autour du visiteur. L'équilibre entre l'illusion de l'espace infini et la réalité limitée de la salle crée un sentiment de transcendance.

https://www.youtube.com/watch?v=ahZh_Qpb8ik



"Volume" de Rafael Lozano-Hemmer :

Dans cette installation interactive, des faisceaux lumineux suivent les mouvements des visiteurs. L'équilibre entre la présence physique et l'effet lumineux provoque une interaction intrigante où les visiteurs sont conscients de leurs actions qui créent l'œuvre.

<https://www.youtube.com/watch?v=2WRbmqFzw5Y>



<https://www.youtube.com/watch?v=ZYH5BU4v4A8>

"Interactive Rain Room" de Random International :

Cette installation propose une pièce où l'eau tombe continuellement, mais des capteurs empêchent l'eau de toucher les visiteurs. L'équilibre entre l'interaction physique et le contrôle numérique suscite une expérience immersive qui interroge la relation entre l'homme et la nature.



<https://www.youtube.com/watch?v=FslABAyj2OA>

Ces exemples supplémentaires illustrent comment les artistes créent des installations artistiques qui stimulent à la fois les sens et l'esprit, invitant les spectateurs à expérimenter des équilibres subtils entre la réalité et l'illusion, l'interaction et l'observation, la confiance et le doute.

Conclusion :

L'importance continue de l'équilibre en tant que concept évolutif dans l'art contemporain.

L'importance continue de l'équilibre en tant que concept évolutif dans l'art contemporain souligne sa capacité à transcender les époques et à rester pertinent dans un monde en constante évolution. L'équilibre va au-delà de la simple composition visuelle pour englober des dimensions émotionnelles, conceptuelles et interactives, ce qui en fait un outil puissant pour communiquer des messages profonds, des critiques sociales et des commentaires politiques. Dans cette conclusion de la conférence, nous pouvons souligner pourquoi l'équilibre demeure une force motrice essentielle dans l'art contemporain.

L'art contemporain, en perpétuelle transformation, reflète les préoccupations, les questions et les valeurs changeantes de notre société. Dans ce contexte, l'équilibre se révèle comme un catalyseur majeur pour créer des expériences artistiques qui parlent au public d'aujourd'hui. Son importance réside dans sa capacité à créer un espace où le spectateur peut se confronter à des tensions, à des paradoxes et à des dualités, ce qui suscite des réflexions profondes et une remise en question de la norme.

De plus, l'équilibre dans l'art contemporain joue un rôle crucial dans l'engagement actif du spectateur. Les installations interactives, les illusions sensorielles et les œuvres multidimensionnelles incitent les spectateurs à devenir partie intégrante de l'expérience artistique. Cette interaction crée un lien profond entre l'artiste, l'œuvre et le public, en invitant les spectateurs à explorer leur propre compréhension du monde et à remettre en question leurs perceptions.

L'évolution de l'art contemporain repose sur sa capacité à évoluer avec la société et à refléter les problèmes contemporains. Dans ce contexte, l'équilibre continue de se réinventer, de se réinterpréter et de s'adapter aux nouvelles

technologies, aux enjeux sociaux et aux questions politiques. Son utilisation pour transmettre des messages sociaux et politiques, ainsi que pour remettre en question les normes et les valeurs, témoigne de sa pertinence continue dans un paysage artistique en constante évolution.

En conclusion, l'équilibre demeure une force dynamique et polyvalente dans l'art contemporain, transcendant les générations et les mouvements artistiques. En tant que concept évolutif, il continue de nourrir la créativité des artistes et d'inviter les spectateurs à une réflexion profonde et à une expérience esthétique et émotionnelle enrichissante. Son rôle en tant que moteur d'engagement, de discussion et de changement social en fait un pilier essentiel dans la scène artistique actuelle et pour les générations à venir.

Fiches techniques :

Guernica (Picasso)

Artiste

Pablo Picasso

Date

1937

Commanditaire

Seconde République espagnole

Type

Peinture d'histoire

Technique

Huile sur toile¹

Lieu de création

Paris

Dimensions (H × L)

349,31 × 776,61 cm

Mouvements

Cubisme, surréalisme

No d'inventaire

DE00050

Localisation

Musée Reina Sofía¹, Madrid

Guernica est une peinture du peintre espagnol Pablo Picasso, une de ses œuvres les plus célèbres et un des tableaux les plus connus au monde

Picasso réalisa cette huile sur toile de style cubiste entre le 1er mai et le 4 juin 1937, à Paris, en réponse à une commande du gouvernement républicain de Francisco Largo Caballero pour le pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris de 1937.

Cette toile monumentale est une dénonciation engagée du bombardement de Guernica, qui venait de se produire le 26 avril 1937, lors de la guerre d'Espagne, ordonné par les nationalistes espagnols et exécuté par des troupes allemandes nazies et fascistes italiennes. Le tableau de Picasso, qui fut exposé dans de nombreux pays entre 1937 et 1939, a joué un rôle important dans l'intense propagande suscitée par ce bombardement et par la guerre d'Espagne ; il a acquis ainsi rapidement une grande renommée et une portée politique internationale, devenant un symbole de la dénonciation de la violence franquiste et fasciste, puis de l'horreur de la guerre en général.

Conservée pendant toute la dictature franquiste aux États-Unis, à la demande de Picasso, cette œuvre a été transférée en 1981 en Espagne, où elle est conservée depuis 1992 au musée Reina Sofia à Madrid.

Création

Le gouvernement espagnol républicain de Francisco Largo Caballero envoya en janvier 1937 le directeur général des Beaux-Arts, Josep Renau, demander à

Picasso — alors à Paris — de réaliser une peinture murale pour le pavillon espagnol de l'Exposition Internationale de Paris de 1937.

Après avoir hésité, Picasso finit par accepter et décida, à la suite du bombardement de Guernica, d'exprimer toute l'horreur et la colère que cet évènement avait suscitées en lui ; ainsi, la commande de la République espagnole lui offrit-elle l'occasion d'exposer une dénonciation des totalitarismes fascistes qui étaient intervenus militairement dans ce bombardement, juste à côté des pavillons monumentaux de leurs pays respectifs.

Avant d'exécuter la version finale, il a réalisé, entre le 1er mai et le 4 juin 1937, 45 études préliminaires qu'il a conservées, datées et numérotées, et qui sont maintenant exposées au musée Reina Sofia. Cette période de travail préparatoire a été subdivisée en trois phases par Robert W. Weisberg : les études des deux premiers jours (1er et 2 mai) concernent la composition de l'œuvre et le personnage central du cheval ; celles des six jours de la semaine suivante (du 8 au 13 mai) sont principalement consacrées à l'élaboration d'autres personnages et, dans une moindre mesure, à la composition¹⁰ ; enfin, celles des deux dernières semaines (du 20 mai au 4 juin) sont centrées sur de nouveaux personnages périphériques. Le fait que Picasso ait commencé par étudier principalement la composition et le personnage central prouve qu'il a organisé ce travail préparatoire de manière logique et systématique.

Plaque commémorative situant l'atelier du 7, rue des Grands-Augustins, où Picasso réalisa Guernica.

La réalisation commença vers le 11 mai et se termina début juin 1937, à Paris, dans son atelier du 7, rue des Grands-Augustins. Pour la première fois, Picasso peint en présence d'un observateur, en l'occurrence sa maîtresse Dora Maar, qui prit des photos de Picasso au travail et surtout des différentes étapes de la réalisation. Picasso utilisait ces photos en noir et blanc des états antérieurs de sa toile pour modifier la peinture, et notamment la balance des blancs et des noirs, dans le but que Guernica apparaisse comme une immense fresque compréhensible par tous. De ce fait, selon Anne Baldassari, biographe de Picasso et présidente du musée Picasso de Paris, Guernica peut être en partie considérée comme une œuvre à quatre mains.

La peinture

Caractéristiques techniques

Guernica est une peinture d'une taille monumentale¹⁸ (349,3 × 776,6 cm).

C'est une peinture d'histoire, exécutée en noir et blanc, avec un camaïeu de nuances de gris (grisaille).

Selon le musée Reina Sofia, où le tableau est actuellement conservé, il a été réalisé avec de la peinture à l'huile¹, mais plusieurs historiens de l'art précisent au contraire que Picasso a utilisé de la peinture industrielle vinylique mate de marque Ripolin, dont il s'était déclaré totalement satisfait, alors que ce n'était pas un type de peinture utilisé habituellement pour la peinture d'art, mais pour la peinture en bâtiment, et que Jaume Vidal, employé de l'entreprise Castellucho, qui a fourni à Picasso la peinture ainsi que la toile de lin et le châssis, lui avait conseillé d'utiliser une peinture de meilleure qualité car celle-ci allait se craqueler sur le lin, ce qui s'est effectivement produit dès la fin de l'Exposition internationale. Selon ces sources, il aurait recherché une peinture qui ne brille pas, peut-être pour s'approcher de l'aspect des maisons détruites.

Guernica est une peinture de style cubiste et expressionniste qui utilise notamment le clair-obscur.

Composition et analyse

Le tableau est organisé comme un triptyque (forme classique du retable chrétien) dont les principales lignes de force forment latéralement des verticales et un triangle central, l'ensemble s'étageant sur une trame pyramidale. La base du triangle est une ligne cohérente formée de masses blanches bien équilibrées : à gauche un soldat allongé, démembré (tête décapitée, bras droit coupé), avec une épée (ou un poignard) à la lame brisée dans la main droite, symbolise la mort ; au centre se dresse une fleur, symbole de la vie renaissant de la mort. Une femme dans l'embrasure de la porte fixe de son regard la lampe à pétrole qui symbolise l'espoir dans la « nuit » du bombardement. La figure centrale du tableau est un cheval hypostasié (ou une jument, selon les versions et les interprétations) qui hennit, horrifié (sa langue pointue comme un couteau exprimant la douleur), et dont le corps, recouvert de traits verticaux, comme des pointillés formant des lignes horizontales, est transpercé par une lance au niveau du flanc (ou du dos ?). Ainsi Picasso marie les libertés du cubisme (corps déformés par des angles de vue différents) avec la composition (pyramide et triptyque) de la peinture classique.

À gauche, une femme porte son enfant mort, bras et tête ballants, et hurle de douleur. La tête rebroussée en arrière, la bouche s'ouvrant comme pour adresser une plainte au Ciel et laissant passer une langue pointue comme un poignard, les yeux en forme de larmes, sont autant de symboles évoquant son désespoir. Derrière elle se dresse un taureau impassible, symbole de l'Espagne, de la force et aussi de la cruauté. En haut à gauche, est figuré une ampoule-soleil (abat-jour ? Soleil ? Œil divin ou œil du peintre ? Métaphore du bombardement ?). Les hennissements du cheval (symbolisant les hurlements du peuple) se projettent pour se métamorphoser en une table sur laquelle pousse son ultime cri la colombe aux ailes brisées qui se perd dans l'obscurité du fond noir. Seule une trace de lumière dure éclaire l'oiseau, évoquant un rasoir qui lui tranche le cou. Ainsi, cette colombe blessée est une allégorie de la paix assassinée.

À droite du tableau, un groupe de trois femmes désarticulées pleurent ou hurlent : une femme qui boîte (aux seins « boulonnés », symbolisant peut-être son enfant mort), dont le corps est déformé, disproportionné, et qui semble s'enfuir ; une femme « fantôme » (aux seins s'entrechoquant, pressés, avec des bouts en pointes de couteau) à une fenêtre tendant avec son bras étiré une lampe à huile vers le centre du tableau ; une femme tombant dans les flammes de sa maison incendiée, les bras levés vers le ciel et ses yeux en forme de larmes. En arrière-plan, des formes géométriques évoquent des immeubles incendiés, les flammes étant représentées par des triangles clairs.

Interprétation

Dans Guernica, Picasso fait un usage profane de l'Apocalypse de Saint-Sever.

Sources d'inspiration

L'expression corporelle du personnage le plus à droite, aux attributs féminins (cheveux longs, seins, robe) et qui lève les bras au ciel, a été comparée à celle du fusillé du Tres de Mayo, de Francisco de Goya.

Selon Anthony Blunt, la composition de Guernica est héritée de la représentation traditionnelle, dans l'iconographie chrétienne, du massacre des Innocents ; il cite parmi les antécédents proches Le Massacre des Innocents de Guido Reni et Le Massacre des Innocents de Nicolas Poussin. Blunt estime en

particulier que les bras levés de la femme en flammes et la mère à l'enfant mort, dans Guernica, sont des « échos » des personnages du tableau de Poussin ; on peut en effet comparer ces personnages avec la mère agenouillée au premier plan et celle habillée en bleu en arrière-plan, à droite.

Le personnage féminin en bas à droite, qui traîne sa jambe coupée, a également été comparé à la mère du premier plan du Massacre des innocents de Poussin³⁸.

La pose du personnage de la mère à l'enfant mort, à gauche dans le tableau de Picasso, a également souvent été comparée à une Pietà et, plus précisément, à la célèbre sculpture de Michel-Ange.

Picasso s'est probablement inspiré pour la scène du soldat mort d'une feuille sur le déluge de l'Apocalypse de Saint-Sever.

Le cheval transpercé d'une lance est vraisemblablement une référence à la crucifixion du Christ mais aussi à la tauromachie (cheval du picador, lui-même victime de la lance ?).

Enfin la mère avec son enfant à gauche et les deux femmes à droite empruntent leurs traits, nez descendant droit du front, lourde mâchoire, onde des cheveux, à Marie-Thérèse Walter, compagne de Picasso. Le profil de la femme à la fenêtre est celui de son autre compagne, Dora Maar.

Choix du noir et blanc

Selon Carmen Giménez, administratrice du musée Reina Sofía où est exposé Guernica depuis 1981,

« Picasso utilise beaucoup le blanc, le noir et le gris dans les moments où il veut dire quelque chose de très important et où il ne veut pas perdre son temps dans la couleur. »

Le choix d'un effet global de noir et blanc évoque les photos de guerre de la presse écrite : Picasso vivait en France depuis 1900, mais son cœur espagnol a été profondément choqué quand il a appris par la presse que Guernica avait été bombardée. Ce choix pourrait aussi avoir été inspiré par le fort impact des bélinographes sur Picasso.

Le noir et blanc du tableau résulte également des photographies prises lors de la longue élaboration de l'œuvre par Dora Maar.

Sujet

Même s'il ne fait pas de doute que le tableau représente le bombardement de Guernica, en raison de son titre et des déclarations de Picasso, Guernica représente une scène de violence, de douleur, de mort et d'impuissance dont la cause n'est pas représentée explicitement ; dans la série des études préparatoires du premier jour (le 1er mai 1937), conservées au musée de la Reine Sofía à Madrid, les flammes causées par les bombes ne sont d'ailleurs même pas encore présentes sur le toit des immeubles ; une des premières esquisses, datée du 1er mai 1937, représente seulement, au premier plan et au centre, un cheval (qui est représenté comme un jument pleine dans les quatre premières esquisses), du ventre duquel sort un petit cheval ailé, devant un taureau tourné vers la gauche, et au-dessus d'un personnage allongé, aux yeux fermés, aux cheveux longs, avec, en arrière-plan, une femme, à la fenêtre d'un étage d'un immeuble, tendant au bout de son bras une lampe à pétrole.

Symbolisme

Les personnages du taureau, à gauche, et du cheval, au centre du tableau, forment un couple récurrent dans l'œuvre de Picasso, et leur valeur symbolique dans Guernica a suscité de nombreuses interprétations contradictoires.

Selon les déclarations de Picasso au peintre Jerome Seckler, le taureau ne symbolise pas le fascisme, ainsi que de nombreux critiques et historiens de l'art l'ont supposé, mais exprime une forme de « brutalité » et d'« obscurité ». Quand Daniel-Henry Kahnweiler lui demanda de clarifier le sens du taureau, il lui répondit :

« Ce taureau est un taureau, ce cheval est un cheval. Il y a aussi une sorte d'oiseau, un poulet ou pigeon, je ne me souviens plus, sur la table. Ce poulet est un poulet. Bien sûr, les symboles... Mais il ne faut pas que le peintre les crée ces symboles, sans cela il vaudrait mieux écrire carrément ce que l'on veut dire, au lieu de le peindre. Il faut que le public, les spectateurs, voient dans le cheval, dans le taureau, les symboles qu'ils interprètent comme ils l'entendent. Il y a des animaux : ce sont des animaux, des animaux massacrés. »

Selon Juan Larrea, le taureau, en tant qu'animal totémique de l'Espagne, représenterait le peuple espagnol protégeant Madrid (représentée par la mère éplorée et son enfant), tandis que le cheval représenterait les nationalistes espagnols. Cette interprétation se fonde sur le rôle du taureau dans Songe et mensonge de Franco (réalisé à la même époque par Picasso), où il apparaît comme un ennemi de Franco, ainsi que sur le traitement hostile que réservait souvent Picasso aux chevaux dans ses œuvres.

Selon Florence de Mèredieu, la toile achevée serait reliée dès ses premières esquisses aux travaux précédents de Picasso sur la Minotaumachie (1930-1937) : le taureau de Guernica serait en conséquence un avatar du Minotaure⁵⁴ et son regard exprimerait la jouissance du monstre mythique ayant violé la jument[réf. nécessaire], laquelle représente symboliquement, d'après Picasso lui-même, le peuple espagnol.[réf. souhaitée] Ce ne serait qu'après avoir pris connaissance, au cours de la journée du 1er mai 1937 des photographies de Guernica en flammes publiées par les journaux, que Picasso aurait intégré le bombardement dans son œuvre comme une conséquence de ce viol, idée première de la construction, en rajoutant par surimpressions successives, les effets désastreux que le machisme effréné peut avoir sur l'humanité : un cortège de massacres et de villes en flammes.[réf. nécessaire] Ainsi, Picasso, qui aimait se comparer avant Guernica au Minotaure, monstre mythique à l'appétit jamais assouvi, aurait su faire émerger à la perfection, par un syncrétisme entre sa vie artistique intérieure et l'événement historique qui révolutionne sa conscience, la brisure de l'espace intime par l'intrusion du viol collectif.

Les tapisseries

Vingt ans après avoir réalisé Guernica, Pablo Picasso demanda à Jacqueline et René Dürrbach de transposer la peinture en tapisserie. Trois exemplaires ont été tissés ; un se trouve dans la salle des délibérations du siège des Nations unies, à New York, un autre au musée Unterlinden de Colmar et le troisième au musée d'art moderne de Gunma au Japon.

L'exemplaire à l'entrée du Conseil de sécurité des Nations unies a été donné en 1985 par Nelson Rockefeller. La tapisserie veut rappeler les horreurs de la guerre. Néanmoins, le 5 février 2003, elle a été recouverte d'une grand-voile bleue lorsque Colin Powell et John Negroponte ont tenté de trouver des appuis

à la guerre en Iraq au Conseil de sécurité. Selon les diplomates américains, « il serait inapproprié que Colin Powell parle aux médias du monde de la guerre en Iraq entre l'image d'un cheval agonisant et celle d'une mère tenant son enfant mort entre les mains », prétextant qu'un fond bleu conviendrait mieux à la diffusion télévisée que les couleurs grise et noire du tableau. Le jeudi 25 janvier 2021, la fondation Rockefeller a récupéré cette tapisserie sur demande de Nelson Rockefeller Junior^{57,58}, avant qu'elle ne soit exposée à nouveau à l'entrée du Conseil de sécurité le samedi 5 février 2022, après avoir été nettoyée et restaurée.

Exposition et conservation

La toile a d'abord été exposée lors de l'Exposition universelle de 1937, à Paris, au pavillon de l'Espagne, ouvert au public à partir du 12 juillet 1937⁶⁰, face à la Fontaine de mercure d'Alexander Calder. Joan Miró y présente quant à lui *Le Faucheur*, portrait d'un paysan catalan aujourd'hui perdu.

De 1937 à septembre 1939, *Guernica* fut présentée dans plusieurs pays européens puis aux États-Unis, notamment pour lever des fonds pour les républicains espagnols. Puis la toile resta au MoMA de New York durant une quarantaine d'années, en raison de l'entrée de l'Europe dans la Seconde Guerre mondiale et du refus catégorique de Picasso, engagé auprès du Parti communiste français, que l'œuvre aille en Espagne tant que « les libertés publiques [n'y seraient pas] rétablies », ainsi qu'il le stipulait dans la lettre écrite avec son avocat, Roland Dumas, le 14 novembre 1970,. Elle fait impression sur les Américains et inspire notamment *The American People Series #20: Die*, tableau emblématique de l'artiste afro-américaine Faith Ringgold.

L'œuvre fut envoyée en Espagne le 9 septembre 1981, après la mort de Picasso en 1973, après la mort de Franco en 1975 et surtout, après la mise en place en décembre 1978, d'une Constitution et d'un gouvernement démocratiques en Espagne. Ce fut un symbole d'autant plus fort de la fin de la dictature franquiste et de la transition démocratique que, quelques mois plus tôt, les démocrates espagnols avaient réussi à contrer une tentative de coup d'État le 23 février 1981.

Le tableau a été exposé au musée du Prado à compter du 25 octobre 1981 (date du 100^e anniversaire de la naissance de Picasso), puis a intégré la collection permanente du musée national centre d'art Reina Sofía à Madrid depuis son inauguration en 1992.

Expositions autour de Guernica

Le musée Reina Sofía, à l'occasion des 80 ans de l'œuvre et des 25 ans de l'arrivée de celle-ci au musée, a présenté en avril 2017 une grande exposition consacrée à Picasso et plus particulièrement à Guernica. L'exposition rassemblait 180 œuvres, photos et documents du peintre espagnol, provenant des quatre coins du monde.

En 2018, du 27 mars au 29 juillet, le musée national Picasso-Paris présente l'exposition temporaire « Guernica », qui rassemble des esquisses et « post-scriptums » prêtés par le musée Reina Sofía, et qui comprend une partie sur l'analyse et la genèse de l'œuvre et une autre sur sa postérité et son influence sur les œuvres postérieures.

Portée politico-historique de l'œuvre

« La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continuelle contre la réaction et la mort de l'art. [...] Dans le panneau auquel je travaille et que j'appellerai Guernica et dans toutes mes œuvres récentes, j'exprime clairement mon horreur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur et de mort. »

— Picasso, mai 1937

« La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements, c'est un instrument de guerre offensif et défensif contre l'ennemi. »

Durant la Seconde Guerre mondiale, Picasso, qui vivait rue des Grands-Augustins à Paris, reçut la visite d'Otto Abetz, l'ambassadeur nazi. Ce dernier lui aurait demandé devant une photo de la toile de Guernica (alors conservée à New York au MoMA) : « C'est vous qui avez fait cela ? », Picasso aurait répondu : « Non... vous. » De plus, aux visiteurs allemands des années 1940, il distribuait

des photos de Guernica, les narguant d'un « Emportez-les. Souvenirs, souvenirs ! »

Picasso refuse que le tableau soit amené en Espagne tant que Francisco Franco était au pouvoir et demande à l'avocat Roland Dumas de préparer les documents nécessaires pour que le tableau ne puisse être transporté.

En 1974, afin de protester contre le massacre de Mỹ Lai au Viet Nam, Tony Shafrazi peint à la bombe les mots « Kill Lies All » sur le célèbre Guernica de Pablo Picasso, alors conservé au MoMA de New York (depuis 1939). Le tableau était protégé par un vernis et la peinture a pu être ôtée sans dommages.

Le tableau fait partie des « 105 œuvres décisives de la peinture occidentale » constituant le musée imaginaire de Michel Butor.

"No Woman, No Cry" de Chris Ofili

Pas de femme, pas de cri

« Pas de femme, pas de cri » de Chris Ofili (1998). Le tableau repose sur deux morceaux de crottes d'éléphant séchés et vernis. Un troisième sert de pendentif au collier.

No Woman No Cry est un tableau créé par Chris Ofili en 1998. C'était l'une des œuvres incluses dans l'exposition qui lui a valu le Turner Prize cette année-là (le premier peintre à remporter ce prix depuis Howard Hodgkin en 1985). Le Financial Times l'a décrit comme « son chef-d'œuvre ».

La peinture est réalisée en techniques mixtes, comprenant de la peinture acrylique, de la peinture à l'huile et de la résine polyester. Sur un fond doré, il représente le portrait d'une femme noire aux cheveux tressés qui pleure. Chaque larme comprend une image collée de Stephen Lawrence, qui a été assassiné en 1993 et dont la mère, Doreen, menait une campagne en 1998 pour une enquête sur l'échec de l'enquête sur le meurtre ; la campagne d'enquête a été couronnée de succès, le rapport final déclarant en 1999 que le

service de police menant l'enquête était « institutionnellement raciste ». Le tableau est parfois décrit comme étant un portrait de Doreen Lawrence. À peine visibles dans la peinture phosphorescente (mais plus claires dans l'obscurité) sont les mots « R.I.P. Stephen Lawrence 1974-1993 ».

La toile mesure 243,8 centimètres (96 pouces) de haut sur 182,8 centimètres (72 pouces) de large et est exposée appuyée contre le mur de la galerie, soutenue par deux morceaux de crotte d'éléphant séchés et vernis. Une troisième boule forme le pendentif du collier. Des épingles de carte sur les deux morceaux inférieurs indiquent le titre du tableau.

Le tableau est un hommage d'Ofili à Stephen Lawrence. Ofili a été inspiré par la dignité de la mère de Stephen, Doreen Lawrence, face à sa tragédie personnelle. Il souhaite également qu'il soit considéré comme un portrait plus général de la mélancolie et du chagrin. Le Financial Times l'a décrit comme « une Pietà moderne ». Il tire son nom de la chanson reggae de Bob Marley, "No Woman, No Cry".

Le tableau a été acheté par la Tate Gallery en 1999.[2] Il a été inclus dans une rétrospective à mi-carrière du travail d'Ofili à la Tate Britain en 2010, et sélectionné par la Tate comme peinture initiale pour avoir une image gigapixel haute résolution incluse dans le Google Art Project, ainsi qu'une image prise dans l'obscurité, pour mettre en valeur la peinture phosphorescente.

Chris Ofili

Peintre britannique né le 10 octobre 1968 à Manchester. Controversé comme les autres membres du Young British Artists dont il fait partie, il est lauréat en 1998 du prix Turner.

Biographie

Carrière

Chris Ofili est le premier artiste noir à remporter le prix Turner. Un an plus tard, il crée une polémique et accède ainsi à la notoriété par une exposition au Brooklyn Museum à New York. The Holy Virgin Mary, d'abord présentée à Londres en 1997 dans la célèbre exposition « Sensation » de Charles Saatchi, est une figuration anti-conventionnelle de la Vierge Marie, dans laquelle les

chérubins sont à base de coupures de magazines pornographiques et où l'on trouve également une représentation d'organes génitaux et des taches en bouse d'éléphant. Le maire de New York, Rudolph Giuliani, demande en vain que l'œuvre soit retirée. Cette œuvre fut en outre vandalisée par un visiteur catholique qui repeignit celle-ci avec de la peinture blanche.

Expositions

Chris Ofili Saatchi Collection 2017

Union Black – Chris Ofili – Tate Britain (2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=kOztLFtL2Yk>

Félix González-Torres

Felix González-Torres, né le 26 novembre 1957 à Guáimaro, à Cuba et mort le 9 janvier 1996 à Miami, est un artiste américain d'origine cubaine, influencé par le minimalisme et l'art conceptuel.

Il a grandi à Porto Rico avant de s'installer à New York en 1979 où il s'impose sur la scène artistique américaine à partir de 1990. Il fut par ailleurs présenté par la Andrea Rosen Gallery à New York, Jennifer Flay à Paris, jusqu'à sa mort des suites du SIDA en 1996.

Pendant ses études à New York il étudie la photographie à l'Institut Pratt et l'art au Whitney Museum of American Art. Il découvre un ouvrage majeur, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique de

Walter Benjamin, qui influencera son travail et sa démarche artistique

« j'ai toujours été très intéressé par les écrits de Walter Benjamin, surtout vers 1981-83 à la sortie des cours libres du Whitney Museum quand je l'ai lu pour la

première fois. J'étais très influencé par ses écrits, par leur pertinence dans notre culture aujourd'hui et je voulais faire un travail qui prenne en considération certaines de ses idées. » En effet le travail de

Gonzalez-Torres témoigne d'une économie de moyens dans le processus qui s'observe par l'utilisation récurrente d'objets ou procédés industriels et reproductibles. C'est en cela d'ailleurs qu'il s'inscrit dans la lignée des minimalistes.

Cependant dans ses œuvres, Felix Gonzalez-Torres combine subtilement expérience personnelle, réflexion sur l'histoire de l'art et prises de position politiques. Ainsi il remet en question les théories de l'art minimal qui nient véhiculer des symboles ou des métaphores par leurs travaux, et lui préfère la neutralité. La différence réside dans le caractère autobiographique de ses œuvres. Il n'est pas rare qu'il y rende compte des différentes facettes de sa situation d'artiste homosexuel d'origine cubaine. Lorsque Gonzalez-Torres évoque la conception de son processus créatif, et les niveaux de signification de son œuvre, il cite souvent « la mémoire du sang » concept emprunté au poète Rainer Maria Rilke. Pour lui, l'expression artistique doit refléter la complexité d'un vécu et doit se faire la somme, la synthèse d'une quantité certaine d'évènements (qu'ils soient significatifs ou triviaux). Ceux-ci sont alors digérés ou parfois même oubliés en apparence, mais s'intègrent, marquent la mémoire et donc le corps de l'artiste (le sang) inexorablement, avant de ressurgir sous une forme nouvelle, sans perte de sens.

À la fin du XXe siècle, dans les années 1980, la notion de beauté est en crise « Vue de plus en plus comme une valeur futile liée au passé (...), elle a semblé incarner depuis le début des années 1980 l'élitisme de la société occidentale. »
Déjà dans les années

1960 l'art conceptuel amorce une nouvelle approche, privilégiant le concept et l'idée au profit de l'esthétique de l'œuvre d'art.

« Dans un climat de suspicion généralisée, la beauté a donc lentement fait retrait, laissant place à la fin des années 1980 et au début des années 1990 à de multiples approches, puis à une sorte d'art « politique » qui accorde plus de prix au propos qu'à l'esthétique .» Dans cette période de rupture où la démarche artistique semble trouver une autre orientation, Gonzalez-Torres fait partie d'une nouvelle génération d'artistes « (...) affirmant son engagement en faveur d'un contenu sans sacrifier pour autant l'esthétique (...) évoquant des

thèmes aussi forts que la perte, la mort, le sida, la politique et le système de santé. »

Démarche artistique

L'œuvre

« C'est une œuvre courte (1986/1995), ramassée en une douzaine de gestes : les montages et les c-prints à partir de 1986, les photostats, les puzzles et les horloges à partir de 1987, les piles de posters et les Travaux de sang à partir de 1988, les rideaux, les affiches et les portraits à partir de 1989, les tas de bonbons à partir de 1990, les miroirs, les guirlandes d'ampoules et les rideaux de perles à partir de 1991. Une première remarque s'impose : tous ces travaux, à part les montages et les Travaux de sang, sont des reproductions. »

Il produit entre 1987 et 1992 64 photographies montées sur puzzles et exposées dans leur emballage plastique. « À l'opposé de la photographie protégée par son cadre, le puzzle désigne donc l'image comme un objet proche, intime, ludique et fragile que l'on doit essayer de maintenir dans son intégralité si l'on veut en jouir ou en jouer. » Dans ce travail, l'artiste effleure son passé : une enfance à Cuba avant la révolution, la séparation d'avec ses parents à l'âge de neuf ans où il fut confié à l'Église en Espagne, son adolescence à Porto Rico, l'exploration de son identité sexuelle, les difficultés qu'elle posa, les amours qu'il vécut... Ses souvenirs filtrent son passé à travers les sous-titres chuchotés de ses œuvres : Perfect Lovers, March 5th, Revenge...

Ils se matérialisent dans les photos de son enfance qu'il transforme en puzzles. Menaçant de se disperser, ces puzzles signifient une fragilité ; le souvenir devient la reconnaissance de l'absence ou de la perte. Mais ce procédé lui permet aussi de s'inscrire dans la lignée des artistes minimalistes et conceptuels dans une économie de moyen, par l'emploi d'objets industriels, et de fait, reproductible. Il utilise notamment des photos tirées des Mass Medias pour révéler, non sans ironie, l'hypocrisie sous-jacente à notre culture. Untitled (Klaus Barbie as a family man) présente par exemple le portrait apparemment anodin d'une famille. Mais l'homme au centre, entouré de ses enfants, est en réalité le criminel de guerre nazi Klaus Barbie, ayant fui son jugement et dont on retrouva la trace en Bolivie au début des années 1970. Ce genre de sanctions sociales imprègne toute l'œuvre de González-Torres.

Parallèlement aux puzzles, il commence en 1987 les photostats. C'est un système de reprographie, utilisé pour la reproduction de documents. Dans le travail de Gonzalez-Torres les photostats prennent la forme d'« Écrans noirs, encadrés, sous verre, avec un texte imprimé en réserve évoquant le sous-titrage, les photostats de Gonzalez-Torres sont des précipités de télévision .»

Certaines de ses pièces, juxtaposant un nom et une date, font référence à des événements ayant entraîné des violences à grande

échelle : Napalm 1972, Pol Pot 1988, « (...) la solution formelle adoptée pour dénoncer des injustices fut (...) basée sur l'utilisation de la spécificité de la dénotation .»

À partir de 1989 Felix Gonzalez Torres développe une réflexion sur l'art public et le monument. Dans son travail avec les panneaux publicitaires il investit l'espace public, comme lieu de partage de sa vie privée et de ses idéaux. « Les contenus traités avec une économie scrupuleuse mais très incisive qui, (...), révèle une respectueuse connexion avec les mouvements minimaliste et conceptuel. » En 1992 le MoMA Museum of Modern Art lui propose d'exposer. Il décline l'offre et demande au musée de lui louer 24 panneaux publicitaires. Pour ce travail Felix Gonzalez Torres utilise un support industriel vu et accessible à tous dans la rue. Il affiche une photo en noir et blanc qui présente dans un lit vide l'empreinte de deux têtes sur les oreillers. « Les œuvres de

Félix Gonzalez Torres exposées sur des panneaux publics constituent un cas exemplaire de la tension créative entre les deux domaines » privé et public. Il s'agit en effet d'un souvenir très personnel, témoignage à son amant défunt. Les affiches contrairement à des slogans publicitaires sont silencieuses « (...) il choisit une iconographie connotative et polysémique, dont les images étaient nettes et simples mais qui, de ce fait, devenaient abstraites et énigmatiques, caractère encore accentué par l'absence de titre et par l'accompagnement d'un fréquent sous-titre contradictoire faisant diversion. » Ainsi le passant non informé se fait une interprétation personnelle face à l'image muette.

De plus par ce procédé, Felix Gonzalez Torres, profite de sa position d'artiste pour porter un débat et dénoncer certains faits de société notamment les droits homosexuels, l'accès à la santé sur la scène publique, la rue. Cependant la violence plus personnelle s'exprime dans ses piles de feuille de papier.

Les piles sont des sculptures publiques. Dans la lignée des artistes minimalistes, Felix Gonzalez-Torres s'approprie certains modèles de ce vocabulaire tels que

le socle ou la sculpture plate qui renvoient au travail de Robert Morris ou Carl Andre.

Il met en place des tas d'objets de la vie quotidienne (principalement des feuilles, et des bonbons) qui attirent le spectateur. Celui-ci est en droit de s'approprier l'œuvre en prenant de la sculpture. Celle-ci est sous la responsabilité du propriétaire qui doit assurer ou non la pérennité de la sculpture en conservant son poids ou nombre d'origine. « Chaque spectateur, en prenant, provoque la dégradation de la sculpture, mais en même temps il la "sauve" en se l'appropriant et en la dispersant indéfiniment. »

Dans son œuvre « Sans titre » (Portrait de Ross à LA) le tas de bonbons dans lequel le public peut se servir est la métaphore de la propagation du virus du sida dans la communauté homosexuelle. Ayant admis qu'il n'y a pas d'original dans son travail, il utilise la valeur que confère la reproductibilité technique, c'est-à-dire la possibilité de prendre et de posséder ce qu'il expose.

C'est un travail de séduction, d'appâter le spectateur, et aussi un outil politique.

En 1990, Untitled (Death by gun) reproduit sur une feuille la photo, le nom et un bref récapitulatif des circonstances de quelque

464 personnes ayant trouvé la mort par arme à feu sur le seul territoire des États-Unis pendant une semaine. L'artiste n'y ajoute aucun commentaire, ce terrible inventaire se suffit à lui-même pour plaider en faveur du contrôle de la vente des armes.

En 1991, il présente une installation composée de quelque 315 kg de bonbons à la réglisse en forme de projectiles, remettant ainsi en question la légitimité de l'opinion publique des États-Unis dans sa prise de position lors de la première guerre du Golfe .

Lors d'un entretien Felix Gonzalez-Torres déclare : « c'est une métaphore. Je ne prétends pas avoir créé autre chose que cela.

(...)Je vous donne cette petite chose sucrée, vous la glissez dans votre bouche et vous sucez le corps de quelqu'un d'autre. De cette manière, mon travail s'intègre à d'innombrables autres corps. C'est très excitant. Pendant quelques secondes, j'ai mis quelque chose de sucré dans la bouche de quelqu'un et je trouve ça très sexy. » Après la mort de son compagnon, Ross Laycock, du sida,

comme dans certaines de ses œuvres, il représente cette même mort de façon réflexive : L'Œuvre se meurt. Félix

González-Torres a fait de l'art et de sa position d'artiste l'expression de la réalité de sa propre vie à l'intérieur de la société.

Yayoi Kusama

Yayoi Kusama (草間 彌生, Kusama Yayoi, né le 22 mars 1929) est un artiste contemporain japonais qui travaille principalement dans la sculpture et l'installation, et est également actif dans la peinture, la performance, l'art vidéo, la mode, la poésie, la fiction et d'autres arts. Son travail est basé sur l'art conceptuel et montre certains attributs du féminisme, du minimalisme, du surréalisme, de l'art brut, du pop art et de l'expressionnisme abstrait, et est imprégné de contenu autobiographique, psychologique et sexuel. Elle a été reconnue comme l'une des artistes vivantes les plus importantes du Japon, l'artiste féminine la plus vendue au monde et l'artiste vivante la plus titrée au monde. Son travail a influencé celui de ses contemporains, dont Andy Warhol et Claes Oldenburg.

Kusama a grandi à Matsumoto et s'est formé à l'Université des Arts de la ville de Kyoto pendant un an dans un style de peinture traditionnel japonais appelé nihonga. Elle s'est inspirée de l'impressionnisme abstrait américain. Elle s'installe à New York en 1958 et fait partie de la scène avant-gardiste new-yorkaise tout au long des années 1960, notamment dans le mouvement pop-art. Embrassant la montée de la contre-culture hippie de la fin des années 1960, elle a attiré l'attention du public lorsqu'elle a organisé une série d'événements au cours desquels des participants nus étaient peints de pois aux couleurs vives. Elle a connu une période dans les années 70 au cours de laquelle son travail a été largement oublié, mais un regain d'intérêt dans les années 1980 a ramené son art à la vue du public. Kusama a continué à créer de l'art dans divers musées à travers le monde, des années 1950 aux années 2020.

Kusama est ouverte sur sa santé mentale et réside depuis les années 1970 dans un établissement de santé mentale qu'elle quitte quotidiennement pour se rendre à pied à son studio voisin pour travailler. Elle dit que l'art est devenu son moyen d'exprimer ses problèmes mentaux. "Je combats chaque jour la douleur, l'anxiété et la peur, et la seule méthode que j'ai trouvée pour soulager ma maladie est de continuer à créer de l'art", a-t-elle déclaré à un intervieweur en 2012. "J'ai suivi le fil de l'art et j'ai découvert d'une manière ou d'une autre un chemin qui me permettrait de vivre."

Biographie

Première vie : 1929-1949

Yayoi Kusama est né le 22 mars 1929 à Matsumoto, Nagano. Née dans une famille de marchands qui possédait une pépinière et une ferme de semences, Kusama a commencé à dessiner des citrouilles à l'école primaire et a créé des œuvres d'art qu'elle a vues à partir d'hallucinations, dont les œuvres définiront plus tard sa carrière. Sa mère ne soutenait pas ses efforts créatifs ? Kusama se précipitait pour finir son art parce que sa mère l'enlevait pour la décourager. [Sa mère était physiquement violente, et Kusama se souvient de son père comme "du genre qui s'amusait, qui courait beaucoup". L'artiste raconte que sa mère l'envoyait souvent espionner les relations extraconjugales de son père, ce qui lui inculquait un mépris permanent pour la sexualité, en particulier pour le bas du corps masculin et le phallus : « Je n'aime pas le sexe. J'étais obsédée par

le sexe. sexe. Quand j'étais enfant, mon père avait des amants et j'ai fait l'expérience de le voir. Ma mère m'a envoyé pour l'espionner. Je n'ai voulu coucher avec personne pendant des années L'obsession sexuelle et la peur du sexe se côtoient en moi." On peut dire que son enfance traumatisante, y compris ses visions fantastiques, est à l'origine de son style artistique.

Quand Kusama avait dix ans, elle a commencé à éprouver de vives hallucinations qu'elle a décrites comme « des éclairs de lumière, des auras ou des champs denses de points ». Ces hallucinations comprenaient des fleurs qui parlaient à Kusama et des motifs de tissu qu'elle regardait prendre vie, se multiplier et l'engloutir ou l'effacer, un processus qu'elle a poursuivi dans sa carrière artistique et qu'elle appelle « l'auto-oblitération ». L'art de Kusama est devenu son moyen d'échapper à sa famille et à son propre esprit lorsqu'elle a commencé à avoir des hallucinations. Elle aurait été fascinée par les pierres blanches et lisses recouvrant le lit de la rivière près de la maison familiale, qu'elle cite comme une autre des influences fondamentales derrière sa fixation durable sur les points.

Quand Kusama avait 13 ans, elle a été envoyée travailler dans une usine militaire où elle était chargée de coudre et de fabriquer des parachutes pour l'armée japonaise, alors impliquée dans la Seconde Guerre mondiale. Parlant de son temps dans l'usine, elle dit qu'elle a passé son adolescence " dans l'obscurité totale", même si elle pouvait toujours entendre les alertes de raid aérien se déclencher et voir des B-29 américains survoler en plein jour. Son enfance a été grandement influencée par les événements de la guerre et elle affirme que c'est durant cette période qu'elle a commencé à valoriser les notions de liberté personnelle et créative. Elle a fréquenté le lycée Arigasaki.

Elle a ensuite étudié la peinture Nihonga à l'École municipale des arts et métiers de Kyoto en 1948. Frustrée par ce style typiquement japonais, elle s'intéresse à l'avant-garde européenne et américaine, organisant plusieurs expositions personnelles de ses peintures à Matsumoto et à Tokyo dans les années 1950.

Premiers succès au Japon : 1950-1956

En 1950, elle représentait des formes naturelles abstraites à l'aquarelle, à la gouache et à la peinture à l'huile, principalement sur papier. Elle a commencé à recouvrir des surfaces – murs, sols, toiles et plus tard, objets ménagers et

assistants nus – avec les pois qui sont devenus une marque de fabrique de son travail.

Les vastes champs de pois, ou « filets infinis », comme elle les appelait, étaient directement tirés de ses hallucinations. La première œuvre enregistrée dans laquelle elle a incorporé ces points était un dessin réalisé en 1939 à l'âge de 10 ans, dans lequel l'image d'une femme japonaise en kimono, présumée être la mère de l'artiste, est couverte et oblitérée par des taches. Sa première série de peintures sur toile à grande échelle, parfois de plus de 30 pieds de long, Infinity Nets, était entièrement recouverte d'une séquence de filets et de points faisant allusion à des visions hallucinatoires.

Sur son tableau Flower (D.S.P.S) de 1954, Kusama a déclaré :

Un jour, je regardais les motifs de fleurs rouges de la nappe sur une table, et quand j'ai levé les yeux, j'ai vu le même motif recouvrant le plafond, les fenêtres et les murs, et enfin partout dans la pièce, mon corps et l'univers. J'avais l'impression d'avoir commencé à m'auto-effacer, à tourner dans l'infini du temps sans fin et l'absolu de l'espace, et à être réduit au néant. Lorsque j'ai réalisé que cela se produisait réellement et pas seulement dans mon imagination, j'ai eu peur. Je savais que je devais m'enfuir de peur d'être privé de la vie par le charme des fleurs rouges. J'ai couru désespérément dans les escaliers. Les marches en dessous de moi ont commencé à s'effondrer et je suis tombé dans les escaliers en me foulant la cheville.

New York : 1957-1972

Une installation Infinity Room

Après avoir vécu à Tokyo et en France, Kusama quitte le Japon à 27 ans pour les États-Unis. Elle a déclaré qu'elle commençait à considérer la société japonaise « trop petite, trop servile, trop féodale et trop méprisante envers les femmes ». Avant de quitter le Japon pour les États-Unis, elle a détruit plusieurs de ses premières œuvres.[26] En 1957, elle s'installe à Seattle, où elle expose des peintures à la galerie Zoe Dusanne.[Elle y resta un an avant de déménager à New York, suite à une correspondance avec Georgia O'Keeffe dans laquelle elle manifestait son intérêt à rejoindre les feux de la rampe de la ville et demandait conseil à O'Keeffe. Durant son séjour aux États-Unis, elle a rapidement établi sa réputation de leader du mouvement d'avant-garde et a reçu les éloges pour son travail de la part du critique d'art anarchiste Herbert Read.

En 1961, elle emménage son atelier dans le même bâtiment que Donald Judd et la sculptrice Eva Hesse ; Hesse est devenu un ami proche. Au début des années 1960, Kusama a commencé à créer des sculptures dites douces en recouvrant des objets tels que des échelles, des chaussures et des chaises de protubérances phalliques blanches. Malgré la complexité microgérée des dessins, elle les a réalisés rapidement et en masse, établissant un rythme de productivité qu'elle maintient toujours. Elle a également établi d'autres habitudes, comme se faire régulièrement photographier avec de nouveaux travaux et apparaître régulièrement en public portant ses perruques bob emblématiques et des modes colorées et avant-gardistes.

Au début des années 1960, Kusama travaillait la sculpture douce. En juin 1963, Kusama, une de ses pièces, un canapé recouvert de saillies en forme de phallus qu'elle avait cousues, est exposée à la Green Gallery. La même exposition comprenait une sculpture en papier mâché de Claes Oldenburg, qui n'avait pas travaillé dans la sculpture douce. L'œuvre de Kusama a reçu le plus d'attention de la part des participants et des critiques, et en septembre, Oldenburg exposait des sculptures souples cousues, dont certaines pièces étaient très similaires à celles de Kusama ; L'épouse d'Oldenburg s'est excusée auprès de Kusama lors de l'exposition. Selon Midori Yamamura, professeur d'art à Fordham, Oldenburg s'est probablement inspiré du travail de Kusama pour utiliser lui-même des pièces cousues, des pièces qui ont fait de lui une « star internationale ». Kusama est devenu déprimé à cause de l'incident. Un incident similaire peu de temps après, lorsque Kusama a exposé un bateau qu'elle avait recouvert de sculptures douces avec des photographies du bateau recouvrant complètement les murs de l'espace d'exposition, ce qui était très innovant. Andy Warhol a fait des remarques sur l'exposition et, peu de temps après, a recouvert les murs d'un espace d'exposition de photos d'une vache, pour lesquelles il a attiré beaucoup d'attention. Kusama est devenue très secrète à propos de son travail en studio. Helaine Posner, du Neuberger Museum of Art, a déclaré que c'était probablement une combinaison de racisme et de sexisme qui empêchait Kusama, qui créait des œuvres d'égale importance pour les hommes qui utilisaient ses idées et s'en attribuaient le mérite, d'obtenir les mêmes types d'œuvres de soutien.

Depuis 1963, Kusama poursuit sa série de chambres Mirror/Infinity. Dans ces installations complexes de miroirs à débordement, des salles spécialement conçues et bordées de verre miroir contiennent des dizaines de boules de couleur néon, suspendues à différentes hauteurs au-dessus du spectateur.

Debout à l'intérieur sur une petite plate-forme, un observateur voit la lumière réfléchi à plusieurs reprises sur les surfaces en miroir pour créer l'illusion d'un espace sans fin.

Au cours des années suivantes, Kusama fut extrêmement productive et, en 1966, elle expérimentait des installations autonomes de la taille d'une pièce intégrant des miroirs, des lumières et de la musique d'ambiance. Elle comptait Judd et Joseph Cornell parmi ses amis et partisans. Cependant, elle ne profite pas financièrement de son travail. À cette époque, Kusama était régulièrement hospitalisée à cause du surmenage et O'Keeffe a persuadé sa propre marchande Edith Herbert d'acheter plusieurs œuvres pour aider Kusama à éviter des difficultés financières. Elle n'a pas été en mesure de gagner l'argent qu'elle croyait mériter et sa frustration est devenue si extrême qu'elle a tenté de se suicider.

Dans les années 1960, Kusama a organisé des événements extravagants dans des endroits bien en vue comme Central Park et le pont de Brooklyn, impliquant souvent de la nudité et conçus pour protester contre la guerre du Vietnam. Dans l'une d'elles, elle a écrit une lettre ouverte à Richard Nixon lui proposant d'avoir des relations sexuelles avec lui s'il voulait arrêter la guerre du Vietnam.] Entre 1967 et 1969, elle se concentre sur des performances organisées avec le maximum de publicité, impliquant généralement Kusama peignant des pois sur ses interprètes nus, comme dans la Grande Orgie pour réveiller les morts au MoMA (1969), qui a eu lieu au Jardin de Sculptures de le Musée d'Art Moderne. Au cours de cet événement inopiné, huit artistes sous la direction de Kusama ont retiré leurs vêtements, sont entrés nus dans une fontaine et ont pris des poses imitant les sculptures voisines de Picasso, Giacometti et Maillol.

En 1968, Kusama a présidé le mariage homosexuel à l'église de l'auto-oblitération au 33 Walker Street à New York et s'est produit aux côtés de Fleetwood Mac et Country Joe and the Fish au Fillmore East à New York. Elle a ouvert des ateliers de peinture nue et un club social gay appelé Kusama 'Omophile Kompany (kok). La nudité présente dans les manifestations artistiques et artistiques de Kusama était-elle extrêmement honteuse pour sa famille ? son lycée a retiré son nom de sa liste d'anciens élèves. Cela l'a fait se sentir seule et elle a de nouveau tenté de se suicider.

En 1966, Kusama participe pour la première fois à la Biennale de Venise pour sa 33e édition. Son jardin de narcisses comprenait des centaines de sphères en

miroir à l'extérieur dans ce qu'elle appelait un « tapis cinétique ». Dès que l'œuvre fut installée sur une pelouse à l'extérieur du pavillon italien, Kusama, vêtue d'un kimono doré commença à vendre chaque sphère individuelle pour 1 200 livres (2 dollars américains), jusqu'à ce que les organisateurs de la Biennale mettent un terme à son entreprise. Narcissus Garden visait autant la promotion de l'artiste à travers les médias que l'occasion de proposer une critique de la mécanisation et de la marchandisation du marché de l'art.

Pendant son séjour à New York, Kusama a eu une brève relation avec l'artiste Donald Judd. Elle entame alors une relation passionnée et platonique avec l'artiste surréaliste Joseph Cornell. Elle était de 26 ans sa cadette – ils s'appelaient quotidiennement, se dessinaient et il lui envoyait des collages personnalisés. Leur longue association dura jusqu'à sa mort en 1972.

Retour au Japon : 1973-1977

L'Ascension des pois sur les arbres de Yayoi Kusama à la Biennale de Singapour 2006 sur Orchard Road, Singapour

En 1973, Kusama retourne au Japon. Son accueil de la part du monde de l'art et de la presse japonaise a-t-il été antipathique ? un collectionneur d'art se souvient de la considérer comme une « reine du scandale ». Elle était en mauvaise santé, mais continuait à travailler, écrivant des romans, des nouvelles et de la poésie incroyablement viscéraux et surréalistes.

Elle est devenue tellement déprimée qu'elle était incapable de travailler et a fait une autre tentative de suicide, puis, en 1977, elle a trouvé un médecin qui utilisait l'art-thérapie pour traiter la maladie mentale en milieu hospitalier. Elle s'est enregistrée elle-même et a finalement élu domicile permanent à l'hôpital. Depuis, elle vit à l'hôpital, par choix.[38] Son studio, où elle continue de produire des œuvres depuis le milieu des années 1970, se trouve à une courte distance de l'hôpital de Tokyo.[39] Kusama est souvent citée comme disant : « Sans l'art, je me serais suicidé il y a longtemps. »

À partir de cette base, elle a continué à produire des œuvres d'art dans divers médias et à lancer une carrière littéraire en publiant plusieurs romans, un recueil de poésie et une autobiographie. Son style de peinture est passé à l'acrylique très coloré sur toile, à une échelle accrue.

Reprise : années 1980 à aujourd'hui

Le déménagement de Kusama au Japon signifiait qu'elle devait construire une nouvelle carrière à partir de zéro.

Une installation Infinity Mirrored Room de Yayoi Kusama au Crystal Bridges Museum of American Art.

Ses peintures organiquement abstraites d'une ou deux couleurs (la série Infinity Nets), qu'elle a commencées à son arrivée à New York, ont suscité des comparaisons avec le travail de Jackson Pollock, Mark Rothko et Barnett Newman. Lorsqu'elle quitta New York, elle fut pratiquement oubliée en tant qu'artiste jusqu'à la fin des années 1980 et 1990, lorsqu'un certain nombre de rétrospectives ravivèrent l'intérêt international. Yayoi Kusama : A Rétrospective fut la première étude critique de Yayoi Kusama présentée au Center for International Contemporary Arts (CICA) à New York en 1989 et organisée par Alexandra Munroe.

Suite au succès du pavillon japonais à la Biennale de Venise en 1993, une éblouissante salle de miroirs remplie de petites sculptures de citrouilles dans laquelle elle résidait dans une tenue de magicien aux couleurs coordonnées, Kusama a ensuite produit une immense sculpture de citrouille jaune recouverte d'un motif optique de points noirs. La citrouille en est venue à représenter pour elle une sorte d'alter-ego ou d'autoportrait. La « Citrouille » de 2,5 mètres de large, fabriquée en plastique renforcé de fibre de verre, a été installée en 1994 sur une jetée de Naoshima, Kagawa, devenant emblématique à mesure que le profil de l'artiste grandissait au cours des décennies suivantes ; elle a été réinstallée en 2022 après détruit par un typhon un an plus tôt. L'installation ultérieure de Kusama, I'm Here, but Nothing (2000-2008), est une pièce meublée simplement composée d'une table et de chaises, de couverts et de bouteilles, de fauteuils et de tapis, mais ses murs sont tatoués de centaines de pois fluorescents brillant dans les UV. Lumière. Le résultat est un espace infini sans fin où le soi et tout ce qui se trouve dans la pièce sont effacés.

L'œuvre flottante en plusieurs parties Guidepost to the New Space, une série de « bosses » arrondies en rouge pompier avec des pois blancs, a été exposée dans le lac Pandanus. Peut-être l'une des œuvres les plus célèbres de Kusama, diverses versions de Narcissus Garden ont été présentées dans des lieux internationaux, dont Le Consortium, Dijon, 2000 ; Kunstverein Brunswick, 2003

; dans le cadre de la Biennale du Whitney à Central Park, New York en 2004 ; et au Jardin des Tuileries à Paris, 2010.

Kusama a continué à travailler comme artiste au cours de sa neuvième décennie. Elle a renoué avec ses travaux antérieurs en revenant au dessin et à la peinture ? son travail est resté innovant et multidisciplinaire, et une exposition en 2012 présentait plusieurs œuvres acryliques sur toile. Une exploration de l'espace infini dans ses chambres Infinity Mirror était également présentée. Il s'agit généralement d'une pièce en forme de cube bordée de miroirs, avec de l'eau sur le sol et des lumières vacillantes ; ces caractéristiques suggèrent un modèle de vie et de mort

En 2015-2016, la première exposition rétrospective en Scandinavie, organisée par Marie Laurberg, a voyagé dans quatre grands musées de la région, s'ouvrant au Louisiana Museum of Modern Art au Danemark et se poursuivant au Henie Onstad Kunstsenter Museum, en Norvège ; Moderna Museet en Suède et Musée d'art d'Helsinki en Finlande. Cette exposition majeure contenait plus de 100 objets et installations de miroirs à grande échelle. Il présentait plusieurs premières œuvres qui n'avaient pas été montrées au public depuis leur création, notamment une présentation du design de mode expérimental de Kusama des années 1960.

En 2017, une rétrospective de 50 ans de son travail s'est ouverte au Hirshhorn Museum de Washington, DC. L'exposition présentait six salles Infinity Mirror et devait voyager dans cinq musées aux États-Unis et au Canada.

Le 25 février 2017, l'exposition Tout l'amour éternel que j'ai pour les citrouilles de Kusama, l'un des six éléments de ses salles Infinity Mirror au musée Hirshhorn, a été temporairement fermée pendant trois jours suite aux dommages causés à l'une des sculptures de citrouilles lumineuses de l'exposition. La salle, qui mesure 1,2 m2 et était remplie de plus de 60 sculptures de citrouilles, était l'une des attractions les plus populaires du musée. Allison Peck, porte-parole du Hirshhorn, a déclaré dans une interview que le musée "n'a jamais eu d'exposition avec ce genre de demande de visiteurs", la salle totalisant plus de 8 000 visiteurs entre son ouverture et sa fermeture temporaire. Bien qu'il y ait eu des rapports contradictoires dans les médias sur le coût de la sculpture endommagée et la manière exacte dont elle a été brisée, Allison Peck a déclaré qu'il n'y a aucune valeur intrinsèque à la

pièce individuelle. Il s'agit d'un composant manufacturé d'une pièce plus grande". L'exposition a été reconfigurée pour compenser la sculpture manquante, et une nouvelle devait être produite pour l'exposition de Kusama. L'exposition Infinity Mirrors a fait sensation parmi les critiques d'art ainsi que sur les réseaux sociaux. Les visiteurs du musée ont partagé 34 000 images de l'exposition sur leurs comptes Instagram et les publications sur les réseaux sociaux utilisant l'hashtag #InfiniteKusama ont recueilli 330 millions d'impressions, comme l'a rapporté le Smithsonian le lendemain de la clôture de l'exposition. Les œuvres offraient le cadre idéal pour des selfies Instagram, ce qui ajoutait par inadvertance à la nature performative des œuvres.

[Plus tard en 2017](#), le musée Yayoi Kusama a ouvert ses portes à Tokyo, présentant ses œuvres.[55]

Clouds (2019) au Centre culturel Nita Mukesh Ambani à Mumbai, Inde

[Le 9 novembre 2019](#), l'exposition Everyday I Pray For Love de Kusama a été présentée à la galerie David Zwirner jusqu'au 14 décembre 2019. L'exposition comprenait des sculptures et des peintures, et comprenait les débuts de sa Infinity Mirrored Room - Dancing Lights That Flew Up To The Universe. Le catalogue, publié par David Zwirner Books, contenait des textes et des poèmes de l'artiste.

[En janvier 2020](#), le Hirshhorn a annoncé qu'il lancerait de nouvelles acquisitions Kusama, dont deux Infinity Mirror Rooms, lors d'une prochaine exposition intitulée One with Eternity : Yayoi Kusama in the Hirshhorn Collection. Le nom de l'exposition est dérivé d'une lettre ouverte que Kusama a écrite au président de l'époque, Richard Nixon, en 1968, dans laquelle il écrit : « oublions-nous, très cher Richard, et devenons un avec l'absolu, tous ensemble dans le tout. »

[En novembre 2021](#), une exposition monumentale offrant un aperçu des principales périodes de création de Kusama au cours des 70 dernières années, avec quelque 200 œuvres et quatre Infinity Rooms (installations de miroirs uniques) a fait ses débuts au Musée d'art de Tel Aviv. La rétrospective s'étend sur près de 3 000 m² à travers les deux bâtiments du Musée, répartis en six galeries, et comprend 2 nouvelles œuvres : Un bouquet d'amour que j'ai vu dans l'univers, 2021 et La lumière de l'univers illuminant la quête de la vérité, 2021.

[Depuis fin décembre 2022](#), le musée M+ de Hong Kong propose une rétrospective sur la carrière de Kusama intitulée « Yayoi Kusama : 1945 to now

». L'exposition, présentée jusqu'en mai 2023, est la plus grande rétrospective de son art en Asie, sans compter son pays d'origine.

Le Pérez Art Museum Miami présente la plus récente exposition du travail de Kusama dans le sud de la Floride. Yayoi Kusama : LOVE IS CALLING sera visible et accessible au public jusqu'en 2024.

Signification et origines de son œuvre

Le conservateur Mika Yoshitake a déclaré que les œuvres de Kusama exposées visent à plonger la personne tout entière dans ses accumulations, ses obsessions et ses répétitions. Ces œuvres infinies et répétitives étaient à l'origine un moyen pour Kusama d'éliminer ses pensées intrusives. Claire Voon a décrit l'une des expositions miroir de Kusama comme étant capable de « vous transporter dans un cosmos tranquille, dans un labyrinthe solitaire de lumière pulsée, ou dans ce qui pourrait être les entrailles enveloppantes d'un léviathan atteint de rougeole ».

Créer ces sentiments parmi le public était intentionnel. Ces expériences semblent être uniques à son travail parce que Kusama voulait que les autres sympathisent avec elle dans sa vie troublée. Bedatri D. Choudhury a décrit comment Kusama ne se sentant pas en contrôle tout au long de sa vie l'a amenée, consciemment ou inconsciemment, à vouloir contrôler la façon dont les autres perçoivent le temps et l'espace lorsqu'ils entrent dans ses expositions. Cette déclaration semble impliquer que sans son traumatisme, Kusama n'aurait pas créé ces œuvres aussi bien, voire pas du tout. L'art était devenu un mécanisme d'adaptation pour Kusama.

En 1962, Kusama crée son œuvre, Accumulation of Stamps,. Le support utilisé est constitué d'étiquettes collées et d'encre sur du papier de dimensions 23 3/4 x 29" (60,3 x 73,6 cm). L'art a été offert par Phillip Johnson au Département des dessins et des gravures du Musée d'art moderne. Kusama a eu des hallucinations de fleurs, de points et de filets pendant son enfance. Ces visions ont englouti son environnement, couvrant tout, des plafonds aux fenêtres et aux murs, même modèle s'étendant pour englober son corps et l'univers entier. La lutte de Kusama contre ces hallucinations, liées à sa maladie mentale, a influencé son style artistique. Pour faire face à son état, Kusama a adopté des formes répétées dans son art., utilisant des étiquettes et des autocollants

achetés en magasin. Elle ne considère pas son art comme une fin en soi mais plutôt comme un moyen de remédier à son handicap né dans son enfance. Le processus de répétition, évident dans ses collages, reflète sa démarche artistique. Par conséquent, nombre de ses œuvres portent des titres contenant des mots comme « accumulation » et « infini ».

Dots Obsession

Dots Obsession (Obsession des pois) est une série d'installations de Yayoi Kusama.

Dots Obsession: Infinity Mirrored Room

Yayoi Kusama explore ce sujet pour la première fois en 1963 à la galerie Gertrude Stein à New York. L'artiste utilise des miroirs, des ballons gonflés d'hélium, des adhésifs, du bois, de l'acier et du béton pour obtenir une œuvre d'une taille de 600 × 600 × 300 cm.

L'œuvre est un espace à part entière dans lequel les murs et le plafond sont recouverts de miroirs. À l'intérieur posent et flottent des sculptures à l'échelle humaine (des ballons gonflés à l'hélium) aux formes rondes, organiques. Le motif du pois (dots en anglais) se répète à l'infini sur tous les supports. Avec l'immersion dans cet espace, le spectateur/acteur fait d'une étrange perte de repères dans l'infini de ces pois, l'individu est à la fois un intrus et une partie de l'œuvre [réf. souhaitée].

Kusama privilégie les couleurs vives, acidulées et très contrastées dans son travail qui lui attribuent également une part ludique, populaire, enfantine malgré l'étrangeté formelle des volumes et des espaces. Le spectateur peut voir une empreinte de certains mouvements artistiques des années 1960, notamment le pop'art comme souvent dans les œuvres de Yayoi Kusama

Ai Weiwei

(chinois : 艾未未 ; pinyin : Ài Wèiwèi), né le 28 août 1957 à Pékin est à la fois sculpteur, photographe, voyageur ,architecte, commissaire d'exposition, blogueur chinois et militant. Il est le fils du poète et intellectuel Ai Qing (1910-1996), et demi-frère du peintre Ai Xuan. Il est marié à l'artiste Lu Qing. Il a un fils, Ai Lao.

Ai Weiwei est un artiste majeur de la scène artistique indépendante chinoise. Il est connu internationalement pour son art et ses performances artistiques provocantes et politiques². Il est la figure de l'opposition au pouvoir et

l'emblème de la liberté d'expression en Chine. Il est l'un des 303 intellectuels chinois à avoir signé la Charte 083, et à ouvertement critiquer la position du gouvernement chinois sur la démocratie et les droits de l'homme. En tant qu'architecte, il a été conseiller artistique pour le cabinet d'architecture suisse Herzog & de Meuron lors de la réalisation du stade national de Pékin construit pour les Jeux olympiques d'été de 2008.

Il a été arrêté par la police en 2011, officiellement pour évasion fiscale, et libéré sous caution 81 jours plus tard. Dès lors, il reste en liberté conditionnelle mais ne peut pas quitter Pékin sans autorisation. Après avoir récupéré son passeport chinois le 22 juillet 2015, il quitte la Chine pour s'installer avec sa famille à Berlin, en Allemagne⁵, puis en 2019, à Cambridge, au Royaume-Uni⁶. Depuis fin 2019, il vit à Montemor-o-Novo, ville portugaise située dans le district d'Évora, région de l'Alentejo.

Biographie

Premières années

Ai Qing et sa famille en 1962

Né à Pékin, le 28 août 1957, Ai Weiwei passe les premières années de son enfance et de son adolescence dans les conditions de vie difficiles imposée à sa famille par la révolution culturelle. Son père est le poète et intellectuel Ai Qing, qui fut qualifié de « droitiste » lors de la campagne des Cent Fleurs après certaines remarques critiques vis-à-vis du régime. Il est envoyé, en 1958, avec sa femme Gao Ying et ses enfants dans un camp de travail et de rééducation, tout d'abord dans une ferme forestière de Beidahuang dans la province de Heilongjiang, à l'extrême Nord-Est du pays. Deux ans plus tard, en 1960, la famille est envoyée dans le Nord-Ouest de la Chine, au milieu du désert de Gobi, à Shihezi, dans la province du Xinjiang. Weiwei y vit jusqu'à l'âge de 17 ans, tandis que son père subit toutes les humiliations publiques possibles, dans sa rééducation politique en pleine révolution culturelle.

La vie étudiante à Pékin

En 1976, la famille peut rejoindre le Printemps de Pékin. En 1978, il est accepté à l'université de cinéma de Pékin, où il étudie avec Chen Kaige et Zhang Yimou. Il participe au mur de la Démocratie du quartier de Xidan, vers décembre 1978,

et la condamnation de son animateur Wei Jingsheng à 15 ans de prison, dégoûte littéralement Ai Weiwei de la politique et de la justice.

En 1979, il fonde avec d'autres (Huang Rui, Ma Desheng, Li Shuang, Wang Keping, Zhong Acheng...) le groupe d'avant-garde « Les Étoiles ». Ses œuvres seront incluses dans les expositions anniversaires des Étoiles : « The Stars: Ten Years, 1989 » (Hanart Gallery, Hong Kong et Taipei) et l'exposition rétrospective au Today Art Museum de Pékin « Origin Point, 2007 ».

New York (1981-1993)

Dès 1981, grâce à un réseau de relations, il part aux États-Unis, principalement à New York, où il est étudiant à la Parsons The New School for Design, qu'il délaisse rapidement, vivant de petits métiers comme charpentier ou peintre en bâtiment et créant un milieu fertile avec les Chinois exilés dans son appartement du East Village.

Il devient l'ami du poète de la Beat Generation, Allen Ginsberg et l'admirateur de l'œuvre de Marcel Duchamp, « parce qu'il a changé la situation de l'art et les opinions des autres sur l'art ». À cette époque, il réalise beaucoup de photographies de New York et du West Side, lance des performances artistiques et crée de l'art conceptuel en modifiant des objets ready-made.

En 1987, Ai prend une part active à la fondation de la Chinese United Overseas Artists Association, dont le siège est à New York. Ai a joué un rôle majeur au sein du mouvement de l'East Village, premier collectif d'art expérimental.

Après les manifestations de la place Tian'anmen et leur dénouement tragique le 4 juin 1989, Ai Weiwei participe à une grève de la faim de huit jours devant le bâtiment des Nations unies avec un collectif appelé Solidarity for China.

Retour à Pékin

En 1993, son père étant malade, Ai revient s'installer à Pékin.

À partir de 1994, il lance avec Feng Boyi, un critique et commissaire d'exposition indépendant, une série de publications underground connues sous l'appellation Les livres du drapeau rouge (The red flag books). Certaines de ces

publications ont alors une influence décisive dans les milieux artistiques chinois. C'est le cas en particulier de trois livres sur des artistes expérimentaux, Black Cover Book (1994), White Cover Book (1995) et Gray Cover Book (1997), qui font découvrir les œuvres et les personnages fondamentaux de l'art à un public chinois avide de connaissance⁴.

Depuis, il produit un travail très iconoclaste, à la fois malicieux, destructeur et profond se consacrant à la culture classique chinoise et à l'environnement populaire occidental, il s'attache à la représentation du système politique centralisé et des contradictions de la modernité. Ai est entouré en permanence d'artistes et d'autres acteurs.

FAKE Design

Ai Weiwei a assez rapidement découvert l'architecture et le design et participe activement à la création de sa résidence le Studio House en 1999, inspirée par une photographie de la Stonborough House de Paul Engelmann et Ludwig Wittgenstein à Vienne puis en 2000 le nouvel espace de la galerie China Art Archives and Warehouse (CAAW), première galerie et archive d'art contemporain en Chine, qu'il a contribué à créer en 1998.

En colère contre la Chine, il réalise en l'an 2000, l'exposition « Fuck off » avec la photo de son doigt d'honneur dirigé contre Tian'anmen (littéralement « porte de la Paix céleste »), située sur la place du même nom, se positionnant désormais comme anti-Pékin, anti gouvernement et anticommuniste.

Dans "Paysages provisoires", une série de photos réalisées entre 2002 et 2005, Ai tente de présenter la réalité sociale et urbaine de la Chine, et veut témoigner « du capitalisme anarchique qui se développe et des contradictions de la modernité. Les hutongs (ruelles du vieux Pékin) ont disparu pour ériger de nouveaux bâtiments, sans respect de l'histoire ni de la culture. Ces paysages marquent la fin de l'ancien temps et l'avènement des temps nouveaux ».

Il crée en 2003 le studio d'architecture FAKE Design à Caochangdi, employant 19 personnes (en 2010). Ce studio a réalisé par exemple le Yiwu South Riverbank (Jinhua, 2002), les 9 Boxes-Taihe Complex (Pékin, 2004), ou le Gowhere Restaurant (Pékin, 2004).

En 2007, le projet « Fairytale » (« Conte de fées ») avait pour but de faire venir à l'exposition de la Documenta de Cassel en Allemagne, 1 001 Chinois, ce qui était utopique car il était très difficile pour un Chinois d'obtenir un visa de sortie.

Berlin (2015-2019)

Après avoir été privé de visa pendant quatre ans, il se rend le 30 juillet 2015 à Munich en Allemagne pour y retrouver son fils¹³. En 2019, il part vivre avec sa famille à Cambridge au Royaume-Uni, mais garde son studio à Berlin⁶.

Début 2016, il installe une œuvre d'art dans un hall du magasin parisien Le Bon Marché¹⁴.

Portugal

Depuis fin 2019, il vit avec son fils de 11 ans à Montemor-o-Novo, ville portugaise située dans le district d'Évora, région de l'Alentejo. De juin à novembre 2021, son exposition Rapture est présentée au musée de la Cordoaria Nacional, à Belém, un quartier de Lisbonne.

Œuvres

Bol de perles, 2006. Détail de l'installation, bols de porcelaine de Jingdezhen et perles d'eau douce, dites « perles de Chine », 100 × 43 cm chaque pièce. Exposition So Sorry, Munich 2010

Bol de perles, 2006. Détail de l'installation, bols de porcelaine de Jingdezhen et perles d'eau douce, dites « perles de Chine »¹⁶, 100 × 43 cm chaque pièce. Exposition So Sorry, Munich 2010

Sunflower Seeds au Turbine Hall de la Tate Modern, octobre 2010.

Colored House, Symbole de sa résidence surveillée

Lustre d'Ai Weiwei

Expositions

Les œuvres d'Ai Weiwei ont été exposées aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Belgique, en Italie, en Allemagne, en Autriche, en France, en Espagne, en République Tchèque, en Suisse, en Australie, en Chine, en Corée et au Japon.

Son travail a été présenté à la 48e Biennale de Venise en 1999 (Italie) ; à la First Guangzhou Triennial de 2002 (Chine) ; à la Biennale de Sydney de 2006, Zones of Contact, (Australie)¹⁷ ; et à la documenta 12 de Cassel (Allemagne), où il a « importé 1 000 et 1 Chinois ».

En tant qu'organisateur : « Fuck Off » (avec Feng Boyi), Shanghai, Chine, 2000.

Récemment, une exposition intitulée « Résistance et tradition » a été organisée à Séville en Espagne, dans l'ancien Monastère de la Cartuja (du 31 janvier au 30 juin 2013).

Ai Weiwei, translocation - transformation, 21er Haus, Wien (Vienne/Autriche), 14.07 - 20.11.2016

Ai Weiwei, Libero, Palazzo Strozzi, Florence, 23.09.2016 - 22.01.2017

Ai Weiwei, D'ailleurs, c'est toujours les autres, Lausanne 22.09.2017 au 28.01.2018¹⁸

Ai Weiwei, In search of humanity, Albertina Modern, Wien (Vienne/Autriche), du 16.03 au 4.09.2022

Sunflower Seeds

Tournesol Seeds 2010 se compose de millions de graines de tournesol en porcelaine fabriquées individuellement à la main. L'ouvrage a un volume de près de dix mètres cubes, pour un poids d'environ dix tonnes. L'artiste a prévu deux configurations différentes pour l'œuvre. Dans la première, les graines sont disposées dans un champ continu rectangulaire ou carré sur une profondeur de dix centimètres. Ce « lit » de graines épouse les dimensions de l'espace d'exposition, avec des murs confinant l'œuvre sur trois côtés. Alternativement,

l'œuvre se présente sous la forme d'une forme sculpturale conique, d'environ cinq mètres de diamètre. Dans cette deuxième configuration, il n'y a pas de structure de support ni de support pour la forme conique, qui est installée en versant soigneusement les graines par le haut pour former la forme. Les bords inégaux peuvent être ajustés à la main au moment de l'installation.

La fabrication des graines a été réalisée dans la ville de Jingdezhen, dans le nord du Jiangxi, une région de Chine au sud de Pékin. Historiquement célèbre pour ses fours et pour la production de porcelaine impériale, cette région est toujours connue pour sa production de porcelaine de haute qualité. Les graines de tournesol ont été fabriquées par des artisans individuels dans un cadre « artisanal », plutôt que dans une usine à grande échelle, en utilisant un type spécial de pierre provenant d'une montagne particulière de Jingdezhen.

Le symbole du tournesol était omniprésent pendant la Révolution culturelle en Chine dans les années 1960 et 1970 et était souvent utilisé comme métaphore visuelle du leader communiste du pays, le président Mao (1893-1976) et, plus important peut-être, de l'ensemble de la population. Dans *Tournesol Seeds*, Ai examine les échanges complexes entre l'un et le multiple, l'individu et les masses, le soi et la société. Loin d'être produites industriellement, les graines de tournesol sont fabriquées à la main de manière complexe et individuelle, ce qui incite à examiner de plus près le phénomène « Made in China » communément associé aux produits de masse bon marché. La myriade de graines de tournesol – chacune unique mais apparemment identique – évoque la quête de l'individualité dans une société en transformation rapide.

Dans sa proposition pour la Commission Unilever Series, Ai a commenté l'importance des graines de tournesol :

[Dans] l'époque où j'ai grandi, c'était un symbole commun pour le peuple, le tournesol fait face à la trajectoire du soleil rouge, donc les masses doivent se sentir envers leurs dirigeants. Des poignées étaient transportées dans des poches, pour être consommées en toutes occasions, qu'elles soient décontractées ou formelles. Bien plus qu'une collation, c'était l'ingrédient minimal qui constituait les besoins et les désirs les plus essentiels. Leurs coquilles vides étaient les traces éphémères de l'activité sociale. Le plus petit dénominateur commun de la satisfaction humaine. Je me demande ce qui serait arrivé sans eux ?

(Ai Weiwei, proposition non publiée pour la série Tate Modern Unilever, mars 2010.)

La pratique d'Ai est de plus en plus motivée par les problèmes auxquels est confrontée la Chine contemporaine, tels que l'exercice du pouvoir autocratique, la disparition de l'histoire culturelle et matérielle chinoise et les préoccupations concernant les droits de l'homme, le travail pénible et la pauvreté. *Tournesol Seeds* explore la complexité de la relation de l'individu chinois avec la société, les autorités et la tradition.

Lectures complémentaires

Charles Merewether (éd.), *Ai Weiwei Works : Pékin 1993-2003*, Pékin 2003.

Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher, *Ai Weiwei*, Londres 2009.

Ai Weiwei, *D'après quoi ?*, catalogue d'exposition, Mori Art Museum, Tokyo 2009.

Juliette Bingham

juin 2010

Cette œuvre est dérivée de la commande de la onzième série Unilever pour le Turbine Hall de la Tate Modern pour laquelle Ai a créé *1-125 000 000 2010*, un lit de graines de tournesol en céramique installé sur le sol de l'espace. La commande de la série Unilever était la première fois qu'Ai Weiwei présentait cette multitude de graines de tournesol sous la forme d'un champ rectangulaire continu pour créer une « surface unique », et la première fois qu'il proposait un élément interactif dans lequel le public était invité à marcher sur les graines. . En effet, après les premiers jours de l'exposition, il n'était pas possible pour les spectateurs d'interagir avec l'œuvre en marchant dessus en raison des risques sanitaires posés par la poussière qui en résultait.

Une de ses œuvres récentes les plus célèbres est l'installation *Sunflower Seeds* (« Graines de tournesol ») présentée dans le cadre des « Unilever Series », du 10 octobre 2010 au 2 mai 2011, au musée Tate Modern de Londres. L'œuvre est constituée de plusieurs millions de représentations de graines de tournesol ; elle joue avec une métaphore célèbre de Mao Zedong où le peuple chinois devait se tourner vers lui comme les tournesols vers le soleil. Cette sculpture, selon le mot choisi par la Tate Modern pour présenter l'œuvre, est constituée

de petites porcelaines peintes une à une, à la main, par près de 1 600 artisans et ouvriers de la ville de Jingdezhen (dont la porcelaine est historiquement l'activité économique principale et qui traverse une crise de l'emploi sans précédent) et installées sur 1 000 m² du hall sur lesquelles pouvaient initialement se déplacer les visiteurs.

[Le stade national de Pékin](#)

[Article connexe : Stade national de Pékin.](#)

Entre 2005 et 2008, Ai Weiwei conçoit avec les architectes Herzog et de Meuron le stade principal des jeux olympiques de Pékin, dit « le Nid d'oiseau », cependant quelques mois après son achèvement, il appellera au boycott des jeux de 2008.

Ai Weiwei : Entrelacs

Le musée du jeu de Paume, à Paris, a exposé Ai Weiwei : Entrelacs du 21 février au 29 avril 2012. À l'occasion de cette exposition, le journaliste Vincent Huguet, dans l'hebdomadaire Marianne du 7 au 13 avril 2012, s'interroge sur l'artiste engagé et son œuvre. Dans son article, intitulé « Les croûtes de la révolte », il rappelle que « pour un artiste si maltraité, avoir été invité par le gouvernement à concevoir le stade olympique de Pékin, avec les architectes suisses Herzog et Meuron, est pour le moins contradictoire, même s'il appelle au boycott des Jeux en 2008 ». Vincent Huguet s'inquiète du « décalage entre l'œuvre médiatique du personnage et la pauvreté artistique des œuvres exposées » au Jeu de paume. S'il reconnaît que les photographies exposées « ont une valeur documentaire », il affirme que « plastiquement et artistiquement, elles n'ont à peu près aucune qualité », pointant du doigt la série intitulée Études de perspective, « où l'on voit un doigt d'honneur devant la Maison Blanche, l'Opéra de Sydney, San Marco à Venise ou la tour Eiffel ».

Ai Weiwei, Fan-Tan

De juin à novembre 2018 le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) de Marseille présente une exposition donnant une perception de l'ensemble de son œuvre. L'artiste a accepté cette exposition car, explique Emmanuelle Jardonnet, son père, Ai Qing, a 19 ans, en 1929, lorsqu'il débarque à Marseille. Ai Weiwei reste marqué par une enfance où il a vu son père, de retour en Chine, chargé des tâches des plus humiliantes,

victime de la révolution culturelle il fut exilé et déporté dans un camp. La commissaire de l'exposition Judith Benhamou-Huet, précise qu'Ai Weiwei est "un artiste complet, dans le même esprit qu'Andy Warhol : il crée à la fois des formes – c'est un héritier des artistes surréalistes et de Marcel Duchamp – mais investit aussi de nouveaux domaines, comme les médias sociaux, où il est très efficace. Il est un pont entre la culture occidentale et la culture chinoise, même s'il s'est opposé de manière évidente au gouvernement chinois".

Activité politique

En 2007, il est invité par le portail Sina à tenir un blog. Ai comprend vite le potentiel de ce nouveau média. Lorsqu'en mai 2008, a lieu le tremblement de terre du Sichuan, où les bâtiments s'effondrent si facilement, Ai Weiwei, qui est architecte et connaît les normes antisismiques, se révolte et lance une enquête citoyenne. Quelque 200 bénévoles parcourent la région sinistrée pour retrouver les noms des enfants disparus, leur prénom et leur âge. Au bout d'un an, une liste de 5 335 personnes est publiée par le gouvernement. Ai rend hommage à ces enfants avec Remembering, une installation de 9 000 sacs à dos.

En juin 2009, aux prises avec la censure entourant toute tentative de commémorer le massacre de la place Tiananmen, il met en ligne un poème intitulé ironiquement Oublions²⁶. Ai exprime sur twitter ses opinions sur Tian'anmen, le Tibet, la police secrète... Sur le net, il est surnommé « Ai Welai », littéralement « celui qui aime l'avenir ». En représailles, les autorités ferment ses comptes sur le net chinois, des hommes de main le passent à tabac et détruisent son nouvel atelier de Shanghai. Son blog, hébergé par Sina, est fermé malgré ses 13 millions d'abonnés²⁷.

Le 3 décembre 2010, Ai Weiwei, qui souhaitait rejoindre la Corée du Sud, indique que la police a refusé sa sortie du territoire chinois car il mettait alors « en danger la sécurité nationale ». Il analyse ainsi cette interdiction : « la police et les autorités aux frontières augmentent leurs efforts pour empêcher des membres éminents de la société civile chinoise de voyager à l'étranger à l'approche de la cérémonie du prix Nobel de la paix » attribué au Chinois Liu Xiaobo qui est actuellement emprisonné²⁸.

Ai Weiwei a été sélectionné par le site Sina.com dans la liste visant à élire l'« artiste de l'année » en dépit du gouvernement chinois²⁹.

Le 3 avril 2011, Ai Weiwei, en partance pour Taipei, via Hong Kong, est interpellé par la police à l'aéroport international de Pékin avant qu'il ne puisse prendre un avion. Son atelier et son domicile sont fouillés et des ordinateurs sont confisqués le même jour, alors que la Chine voit la plus large répression qu'elle ait connue depuis dix ans, commencée en février 2011³⁰. Accusé d'évasion fiscale, il est mis au secret et disparaît. Le 17 avril 2011 une manifestation de soutien s'est tenue à Hong Kong pour demander « la libération de ce militant des droits de l'homme³¹ ». En mai 2011, Li Xianting (en) et Zhang Yihe écrivent un essai pour soutenir Ai Weiwei : Ai Weiwei est un artiste créatif³².

Le 15 mai 2011, l'artiste a pu brièvement rencontrer sa femme dans le lieu secret où il est détenu³³. Suivant le témoignage de celle-ci, Ai Weiwei n'a subi aucune forme de torture de la part des autorités chinoises³⁴ et il a aussi reçu les soins demandés par son état de santé (diabète et hypertension³⁵).

Ai Weiwei, défendu par l'avocat Pu Zhiqiang, est libéré sous caution, annonce, le 22 juin, la police pékinoise, selon le site de l'agence officielle Xinhua. Ai Weiwei faisait l'objet d'une enquête pour crime économique, qui a conclu « à une importante évasion fiscale par la société Fake, que l'artiste contrôle, et à la destruction intentionnelle de pièces comptables. » La libération sous caution est décidée « du fait de la reconnaissance par Ai Weiwei de ses infractions, en considération de son état de maladie chronique, et de son intention répétée de rembourser au fisc les sommes manquantes ». Il voit cependant sa liberté de parole et d'intervention limitée, comme condition de sa libération³⁶. Selon Laetitia Cénac, il aurait cependant subi une cinquantaine d'interrogatoires et aurait été obligé d'enregistrer autant d'autocritiques devant la caméra. La solidarité mondiale des internautes et des musées a permis de récolter plus d'un million d'euros soit un montant supérieur à l'amende. Depuis les autorités l'accusent de pornographie, alléguant l'œuvre « le Tigre et les huit seins » sur

laquelle Ai Weiwei pose nu sur une chaise traditionnelle, entouré de quatre jeunes femmes dévêtues³⁷.

En 2013, Ai Weiwei est devenu l'ambassadeur de l'association Reporters sans frontières^{38,39}, et a offert cent de ses photos pour créer un album papier et numérique, dont les bénéfices permettent de financer des projets de défense de la liberté de l'information^{38,40}. Toujours en 2013, il conçoit la couverture de l'ouvrage de Tsering Woeser concernant l'auto-immolation de 125 Tibétains entre 2009 et 2013. Woeser rapporte ses propos sur le sujet : « Le Tibet fait subir un interrogatoire extrêmement sévère à la Chine, aux droits humains de la communauté internationale et aux normes de la justice. Personne ne peut y échapper ni ne peut l'esquiver. Actuellement, le déshonneur et la honte frappent tout le monde. »⁴¹.

Au cours de l'année 2015, Ai Weiwei se rend sur l'île de Lesbos pour montrer le quotidien des migrants et des réfugiés qui transitent par l'île grecque. Il partage ses photos avec sa communauté, notamment au moyen du réseau social Instagram. Au cours de ce voyage, il fait état de son souhait de créer un mémorial, afin de garder la mémoire des individus qui ont péri en mer⁴².

En 2016, il fait fermer son exposition à Copenhague en signe de protestation contre la décision du gouvernement danois de confisquer les objets de valeur des réfugiés⁴³. La même année, il fait recouvrir les colonnes du Konzerthaus de Berlin de gilets de sauvetage récupérés sur les plages grecques et ayant été utilisés par des migrants pour traverser la Méditerranée. Il a aussi monté l'installation F Lotus dans les Jardins du Belvédère à Vienne, pour attirer l'attention sur cette problématique⁴⁴.

En 2021, à la suite de la fermeture de son compte en banque, l'artiste dénonce une manipulation supplémentaire du Crédit suisse⁴⁵ rappelant son financement durant la Seconde Guerre mondiale d'un contingent de 12 000 anciens nazis en Argentine via un compte estimé à 35 milliards d'€, spoliés à des familles juives⁴⁶.

En 2022, il déclare qu'à maints égards les Chinois sont plus libres que les Occidentaux⁴⁷

Distinctions

Membre de l'Académie des arts de Berlin (élu le 7 mai 2011)^{48,49}.

Première position dans le classement « Power 100 » de la revue d'art contemporain ArtReview en 2011. Selon le journal : « Son militantisme a rappelé comment l'art peut atteindre un large public et se connecter au monde réel. »⁵⁰.

Prix Ambassadeur de la conscience 2015 reçu conjointement avec la chanteuse Joan Baez. Ce prix est décerné par l'ONG Amnesty International à des personnes ayant défendu et amélioré la cause des droits humains et fondamentaux au cours de leur vie⁵¹.

Prix Cornell-Capa décerné en 2012 par le Centre international de la photographie.

Publications

Ai Weiwei, *Ai Weiwei: Sunflower Seeds*, TATE Publishing, 2010, 144 p. (ISBN 978-1854378842)

Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*, MIT Press, 2011, 320 p. (ISBN 978-2-916583-05-1)

Illustration de l'ouvrage de Tsering Woeser *Immolations au Tibet - La Honte du monde*, préface Robert Badinter, éditions Indigènes, 2013.

Ai Weiwei, *Dans la peau de l'étranger. En guise de manifeste*, Actes Sud, 2020 (ISBN 978-2330137410)

Ai Weiwei (trad. Louis Vincenolles), *1 000 ans de joies et de peines*, Buchet-Chastel, 2022 (ISBN 2283034647)

Films

Ai Weiwei: *Never Sorry* : film documentaire américain réalisé par Alison Klayman en 2012 ;

Enquête vidéo sur l'affaire Qian Yunhui réalisée par Ai Weiwei. Le documentaire d'une durée de 1 heure et 42 minutes a été posté sur YouTube en 2013. Selon Ai Weiwei, il est impossible de connaître les circonstances exactes de la mort de Qian Yunhui, car « en Chine, la vérité n'existe pas » ;

Human Flow : film documentaire réalisé par Ai Weiwei et co-produit par Participant Media (USA), AC Films et Ai Weiwei Studio (Allemagne), sorti en 2017.

Coronation (en) : documentaire sur le confinement de Wuhan

Björk

Naissance 21 novembre 1965 (57 ans)

Reykjavik (Islande)

Nationalité  Islande

Activité principale Auteure-compositrice-interprète, actrice, productrice

Genre musical Musique électronique, electronica, musique alternative, musique expérimentale, pop, art rock, avant-pop¹, rock alternatif, new wave, trip hop, musique folk, jazz

Années actives Depuis 1977

Labels One Little Indian

Elektra/Atlantic

Polydor

Mother

Smekkleysa

Influences Kate Bush²

Karlheinz Stockhausen

Nina Hagen

Zeena Parkins³[source insuffisante]

Site officiel www.bjork.com

Björk, de son nom complet Björk Guðmundsdóttir est une musicienne, chanteuse, auteure-compositrice-interprète, productrice et actrice islandaise née le 21 novembre 1965 à Reykjavik. Remarquée pour sa voix couvrant trois octaves et sa personnalité excentrique elle a développé un style musical éclectique au cours de ses quatre décennies de carrière, s'inspirant des musiques électronique, pop, punk, jazz, alternative, expérimentale, trip hop, classique, traditionnelle et avant-gardiste.

Björk commence sa carrière musicale à l'âge de 11 ans et se fait d'abord connaître mondialement comme la chanteuse du groupe de rock alternatif The Sugarcubes à 21 ans. Après la séparation du groupe en 1992, la chanteuse commence sa carrière solo avec Debut en 1993. Il est suivi par Post (1995), Homogenic (1997), Vespertine (2001), Medúlla (2004), Volta (2007), Biophilia (2011), Vulnicura (2015), Utopia (2017) et Fossora (2022). Ses albums sont marqués par de nombreuses collaborations et des influences musicales variées.

Plusieurs albums de Björk ont atteint le top 20 de l'US Billboard 200. En 2015, son total de disques vendus à travers le monde est estimé à plus de 20 millions⁴. Trente-et-un de ses singles ont atteint le top 40 dans les différents pays, dont vingt-deux rien qu'en Angleterre⁵, à l'instar de titres comme It's Oh So Quiet, Hyperballad, Venus as a Boy, Army Of Me ou encore Bachelorette. Ses différentes distinctions récoltées au cours de sa carrière incluent l'ordre du Faucon, l'ordre des Arts et des Lettres, cinq Brit Awards et seize nominations aux Grammy Awards. Par ailleurs, elle fait partie de la liste du Time 100 des cent personnalités les plus influentes au monde en 2015 et Rolling Stone l'a désigné comme étant la 60e plus grande chanteuse et la 81e plus grande compositrice. Cette même année, elle fait l'objet d'une rétrospective

Björk a joué dans quelques films dont *Dancer in the Dark* (2000) de Lars von Trier, pour lequel elle remporte le prix de la meilleure actrice au Festival de Cannes 2000 et est nommée pour l'Oscar de la meilleure chanson originale pour *I've Seen It All*. *Biophilia* est commercialisé comme un album interactif grâce à une application avec son propre programme éducatif. Björk défend également des causes environnementales en Islande. Une rétrospective consacrée à la chanteuse est organisée au Museum of Modern Art de New York en 2015.

Biographie

Enfance et premiers groupes (1965-1984)

Image d'une ville islandaise avec une grande église grise au bord de la mer

Reykjavik, ville de naissance de la chanteuse.

Björk Guðmundsdóttir est née le 21 novembre 1965 à Reykjavík où elle grandit aux côtés de sa mère, la militante Hildur Rúna Hauksdóttir (1946-2018) qui proteste contre le développement de la centrale hydroélectrique islandaise de Kárahnjúkar, et de son père Guðmundur Gunnarsson, un dirigeant syndical et électricien. Ses parents divorcent à sa naissance et la jeune Björk déménage avec sa mère dans une communauté intentionnelle hippie. Son beau-père est Sævar Árnason, l'ancien guitariste du groupe Pops. Björk déclare « Mon arbre généalogique remonte sur 1 200 ans et on n'y trouve que des Islandais », mais sa mère évoque une lointaine ancêtre irlandaise. À six ans, elle s'inscrit au Barnamúsíkskóli de Reykjavík, une école de musique où elle étudie le piano et la flûte et découvre de grands compositeurs comme Karlheinz Stockhausen, Gustav Mahler et Claude Debussy. Après un récital scolaire au cours duquel elle chante *I Love to Love* de Tina Charles, ses professeurs décident d'envoyer un enregistrement de la chanson à la station de radio RÚV, alors seule station de radio islandaise. L'enregistrement est diffusé au niveau national et un représentant de la maison de disques Fálkinn, après l'avoir entendu, propose à Björk un contrat d'enregistrement. Elle enregistre à 11 ans son premier album *Björk* qui sort en Islande en décembre 1977. Il est tiré à 5 000 exemplaires et devient disque d'or dans son pays. Il contient des reprises en islandais (dont une chanson des Beatles, *Fool on the Hill*, qui devient *Alfur Út Úr Hól*) et quelques compositions de la jeune chanteuse.

Son adolescence est marquée par la diffusion de la musique punk rock en Islande. À ce moment elle forme le groupe punk entièrement féminin Spit and Snot. En 1980, elle forme un groupe de jazz fusion, Exodus, en collaboration avec le group, JAM80, et obtient en même temps son diplôme de l'école de musique⁷. En 1982, elle forme avec le bassiste Jakob Magnússon un autre groupe, Tappi Tíkarrass (qui peut se traduire par « Bouche le cul de la salope » en français), et sortent l'EP *Bitið fast í vitið* en août 1982. Leur album *Miranda* sort en décembre 1983. Le groupe est présenté dans le cadre du documentaire *Rokk í Reykjavík* et Björk fait la couverture de la VHS⁷. À peu près à la même époque, Björk rencontre le guitariste Eldon Jónsson et le groupe Medusa, qui comprend également le poète Sjón, avec qui elle entame une très longue collaboration et forme le groupe Rokka Rokka Drum¹⁶. Elle décrit son passage au sein de Medusa comme « une magnifique université organique D.I.Y. : fertilité extrême ! ».

Björk apparaît en tant qu'artiste sur *Afi*, un morceau du disque *Örugglega* de Björgvin Gíslason en 1983.

Image d'un homme blond avec une chemise à rayure noire et dorée chantant dans un micro

Einar Örn Benediktsson devient le principal collaborateur de Björk durant la période de *Kukl* et des *Sugarcubes*.

En raison de l'arrêt imminent de l'émission de radio *Áfangar*, deux présentateurs, Ásmundur Jónsson et Guðni Rúnar, demandent à des musiciens de jouer en direct pour la dernière radiodiffusion. Björk se joint à Einar Melax (du groupe *Fan Houtens Kókó*), Einar Örn Benediktsson (de *Purrkur Pillnikk*), Guðlaugur Kristinn Óttarsson et Sigtryggur Baldursson (de *Þeyr*), et Birgir Mogensen (de *Spilafífl*) pour participer au concert. Au cours de cette expérience, le groupe étoffe une musique influencée par le rock gothique et Björk commence à développer sa façon de chanter — ponctuée de hurlements et de cris. La nouvelle formation se produit durant le concert sous le nom de *Gott kvöld*, puis décide de continuer sous le nom de *Kukl* (signifiant « sorcellerie » en islandais). Une connaissance de Björk leur donne accès à son studio pour enregistrer et sortir leur premier single en 1983. Leur première grande performance a lieu lors d'un festival en Islande où ils sont présentés par

le groupe punk anarchiste britannique Crass, dont la maison de disques, Crass Records, leur offre un contrat d'enregistrement. The Eye sort en 1984, suivi d'une tournée de deux mois en Europe, qui comprend une performance au festival Roskilde au Danemark ; faisant de Kukl le premier groupe islandais à jouer au festival. Pendant cette période, Björk publie en 1984 Um Úrnat frá Björk, un livre de poèmes coloriés à la main.

Le deuxième album de Kukl, Holidays in Europe (The Naughty Nought), sorti en 1986 mais le groupe se sépare peu de temps après en raison de conflits personnels. Björk continue de collaborer avec Guðlaugur dans une formation appelée Elgar Sisters, ou certaines des chansons enregistrées finissent en faces B des singles solos de la chanteuse

The Sugarcubes et projets parallèles (1985-1992)

Björk en concert avec The Sugarcubes au Japon en 1992.

En 1986, Björk joue son premier rôle dans le film à petit budget Quand nous étions sorcières, réalisé par Nietzchka Keene, dont l'histoire s'inspire du conte du genévrier des frères Grimm. Dans le film la chanteuse joue le personnage de Margit, une jeune fille dont la mère a été tuée car elle pratiquait la sorcellerie. La première du film a lieu en 1991 au festival du film de Sundance et ne sort en France qu'en 2019.

La même année, Einar Örn, ancien membre du groupe, et Eldon forment le collectif artistique Smekkleysa qui a pour but d'être à la fois un label et une maison d'édition de livres. Plusieurs amis, notamment Melax et Sigtryggur, de Kukl, ainsi que Bragi Ólafsson et Friðrik Erlingson, de Purrkur Pillnikk, se joignent au sein du collectif et forment un nouveau groupe dans le seul but de gagner de l'argent. Ils s'appellent d'abord Þukl, mais la publicité les présente sous le nom de leur ancien groupe : Kukl. Lors d'un concert en soutien au groupe islandais Stuðmenn, ils se nomment Sykurmolarnir (« Sugarcubes » en anglais). Leur premier single, Einn mol'á mann, sort le 21 novembre 1986 et est accompagné par les chansons Ammæli (Birthday) et Köttur (Cat).

À la fin de l'année, repéré par le label One Little Indian, le groupe se renomme The Sugarcubes et devient vite, à son époque, le groupe islandais le plus célèbre au monde. Leur premier single en anglais, Birthday, sort au Royaume-Uni le 17 août 1987 ; une semaine plus tard, il est déclaré single de la semaine par Melody Maker. Les Sugarcubes signent également un contrat de distribution avec Elektra Records aux États-Unis et enregistrent leur premier album, Life's Too Good, qui sort en 1988. Le mensuel rock le plus important de la fin des années 1980 Best met le groupe en couverture et publie un article de plusieurs pages sur eux : « À mi-chemin entre l'Europe et l'Amérique, leur rock sans renier Siouxsie [and the Banshees] et les B-52's, [fait] souffler une incomparable fraîcheur d'alcool de menthe sur nos sens blasés, par la monotonie d'une production techno-uniforme et sans surprise ». Après la sortie de l'album, Eldon et Björk divorcent peu après la naissance de leur enfant, bien qu'ils continuent à jouer dans le groupe²⁴. L'album se vend à plus d'un million d'exemplaires dans le monde²². Björk participe en tant que chanteuse de fond à l'album Loftmynd de Megas en 1987, et continue comme choriste sur ses albums suivants, Höfuðlausnir (1988) et Hættuleg hljómsveit & glæpakvendið Stella (1990).

Au cours du dernier trimestre de 1988, les Sugarcubes effectuent une tournée en Amérique du Nord qui est bien accueillie. Le 15 octobre, le groupe participe à l'émission Saturday Night Live. Björk interprète seule la chanson de Noël Jólakötturinn sur la compilation Hvít Er Borg Og Bær. Le groupe interrompt sa carrière suite au manque d'accueil de Here Today, Tomorrow Next Week ! (1989) et de la longue tournée internationale le promouvant. Lors de cette période, Björk commence à travailler sur ses projets solos. En 1990, elle fait les chœurs sur Gums de Bless. La même année, elle enregistre Gling-Gló, un album de standard du jazz chanté en islandais, avec le groupe de jazz Trío Guðmundar Ingólfssonar. Il est l'album de la chanteuse qui s'est le plus vendu dans son pays natal jusqu'en 2011. Björk fait également les chœurs sur l'album Ex:el de 808 State, avec qui elle cultive son intérêt pour la house music. Elle chante sur les chansons Qmart et Oops, qui sort en single au Royaume-Uni en 1991. Elle chante également sur la chanson Falling, sur l'album Island de Current et d'Hilmar Örn Hilmarsson. La même année, elle rencontre le harpiste Corky Hale, avec qui elle fait une session d'enregistrement qui aboutit à un titre sur son futur album Debut.

À ce moment, Björk décide de quitter le groupe pour poursuivre sa carrière solo après avoir réalisé le troisième album, qui sort en 1992 sous le nom de *Stick Around for Joy*, et la tournée promotionnelle que le contrat du groupe prévoyait. Björk participe à deux morceaux de la bande originale du film *Remote Control* (connu sous le nom de *Sódóma Reykjavík* en Islande). Les Sugarcubes se séparent après avoir donné un dernier concert à Reykjavík en 1992 et le magazine *Rolling Stone* les qualifie de « plus grand groupe de rock à émerger d'Islande ».

« Début » et « Post » (1993-1996)

Image d'une femme brune habillée de blanc chantant dans un micro

Björk lance sa carrière avec deux premiers albums influencés par la musique pop et électronique.

En 1993, Björk part s'installer à Londres pour poursuivre sa carrière en solo. Elle commence à travailler en collaboration avec Nellee Hooper, producteur de *Massive Attack*, et le joueur de tablas Talvin Singh. Leur collaboration aboutit au premier succès international de la chanteuse en solo, *Human Behaviour*, un morceau dansant basé sur un rythme de guitare samplé à partir d'un morceau d'Antônio Carlos Jobim. Dans la plupart des pays la chanson est peu diffusée à la radio mais finit par gagner en popularité à la suite de la diffusion de son clip, réalisé par Michel Gondry qui devient très vite un collaborateur fréquent de Björk, sur MTV. Son premier album solo, *Debut*, sort le 5 juillet 1993 et reçoit de nombreuses critiques positives ; il est nommé album de l'année par le magazine *NME* et est devenu disque de platine aux États-Unis. *Debut* représente un pas en avant dans la carrière de Björk, qui jusque-là était chanteuse dans de nombreux groupes lors de son adolescence et du début de sa vingtaine. Le nom de l'album signifie le début de quelque chose de nouveau. *Debut* contient un mélange de chansons que Björk écrit depuis son adolescence, ainsi que des titres plus récents écrits avec Hooper. L'album s'oriente vers la dance music, la house music et varie dans son instrumentation. Un des singles de l'album, *Venus as a Boy*, comporte un arrangement de cordes influencé par Bollywood. Elle reprend le standard du jazz *Like Someone in Love* en s'accompagnant d'une harpe, et la dernière chanson, *The Anchor Song*, est chantée avec pour seul accompagnement un ensemble de saxophones.

Lors de la cérémonie des Brit Awards de 1994 Björk performe une version minimaliste de la chanson (I Can't Get No) Satisfaction des Rolling Stones en compagnie de la chanteuse de rock alternatif britannique PJ Harvey et remporte les prix de la « meilleure artiste solo féminine internationale » et « révélation internationale ». Le succès de Debut (comptant 350 000 exemplaires vendus en France et 3 millions dans le monde) lui permet de commencer à collaborer avec de nombreux artistes. Elle travaille avec David Arnold sur Play Dead, le thème du film The Young Americans de 1993 (qui est présent en tant que titre bonus sur une réédition de Debut). Participe à deux chansons pour l'album Nearly God de Tricky, apparaît sur le titre Lilith de l'album Not for Threes de Plaid et coécrit la chanson Bedtime Story pour l'album du même nom de Madonna en 1994. Björk joue également la même année un rôle non crédité de mannequin dans le film Prêt-à-Porter de 1994.

Dès 1994, Björk retourne en studio pour composer et enregistrer Post en collaboration avec Nelle Hooper, Tricky, Graham Massey (du groupe 808 State) et le producteur de musique électronique Howie Bernstein⁴¹. Assuré par le succès de Debut, Björk continue à rechercher des sons différents, s'intéressant particulièrement à la danse et à la techno. Les productions de Tricky et Howie B apporte également des sons de type trip hop/électronique sur des morceaux comme Possibly Maybe et Enjoy. C'est l'influence de ces producteurs et de son ami Graham Massey qui inspire Björk à créer des titres aux rythmes industriels comme sur Army of Me. La reprise du titre de Betty Hutton It's Oh So Quiet, devenant le plus grand succès de la chanteuse, a beaucoup participé à stimuler les ventes de l'album. Puis, en novembre 1996, paraît un album de remix des titres de Post, intitulé Telegram, contenant un titre inédit réalisé en collaboration avec Evelyn Glennie : My Spine.

Le disque sort le 7 juin 1995, et rencontre un succès considérable. Il est classé 7e place dans la liste des « 90 meilleurs albums des années 90 » et en 75e place dans la liste des « 100 meilleurs albums entre 1985 et 2005 » du magazine Spin. Post et Homogenic, son successeur, sont placés à la suite dans la liste des « meilleurs albums des années 90 » de Pitchfork Media, respectivement en 21e et 20e place. En 2003, le magazine Rolling Stone classe l'album en 376e place

de sa la liste des « 500 plus grands albums de tous les temps ». Pendant cette période, la presse exalte l'excentricité de Björk en créant autour d'elle un personnage de « lutin », un qualificatif qu'elle affronte par la suite avec ses albums suivants. Ses clips vidéo lui permettent de toucher un plus large public, ce qui permet à Post de classer plusieurs de ses singles au Royaume-Uni et d'obtenir un disque de platine aux États-Unis. Björk contribue à l'album collaboratif d'Hector Zazou, Chansons des mers froides (1995), en chantant la chanson traditionnelle islandaise Vísur Vatnsenda-Rósu.

Homogenic et Dancer in the Dark (1997-2000)

Björk en concert au festival Ruisrock, en 1998 à Ruissalo.

Après une longue tournée en 1996, la chanteuse décide de rentrer chez elle à Maida Vale à Londres avec le besoin urgent d'écrire de nouvelles chansons⁵⁵. Elle invite alors l'ingénieur du son Markus Dravs à travailler avec elle dans son studio. Le rythme du processus de création est freiné car Björk échappe à un attentat, la police londonienne ayant intercepté un colis piégé à l'acide qu'un fan lui avait destiné, ce qui génère chez les médias un vif intérêt pour la chanteuse qui décide de quitter Londres pour s'installer en Espagne afin d'enregistrer en toute intimité une grande partie d'Homogenic, qui voit le jour en 20 septembre 1997.

Björk travaille avec les producteurs Mark Bell de LFO et Howie B, ainsi qu'avec Eumir Deodato. Homogenic est considéré comme l'une des œuvres les plus expérimentales et extraverties de Björk, avec des rythmes énormes qui reflètent le paysage de l'Islande, allant des poétiques paysages enneigés aux chaotiques paysages volcaniques, notamment dans la chanson Jóga qui fusionne un ensemble de cordes avec des beats électroniques rock. Björk dit que pour Homogenic, elle n'a gardé que les trois bruits essentiels, les trois bruits qui existent depuis la nuit des temps - les plus forts : la respiration, le cœur qui bat et les nerfs qui frémissent. Pour ses textes Björk commence à écrire de manière plus personnelle, déclarant : « J'ai réalisé que j'étais arrivée au bout de mon extraversion. Je devais rentrer chez moi et me chercher à nouveau ». Avec cette album la chanteuse rompt avec l'image « elfique » qu'on lui a donné afin de montrer l'image d'une femme mature, que cela soit par le

biais de ses textes, de ses compositions et de la pochette d'album la montrant comme une geisha futuriste.

L'album se certifie disque d'or dans six pays dont les États-Unis³⁰, le Canada, le Royaume-Uni et le Japon, et devient disque de platine en Europe. L'album est soutenu par plusieurs singles, Jóga, Bachelorette, Hunter, Alarm Call et All Is Full of Love, dont les vidéoclips sont diffusés sur MTV. Le clip de Bachelorette est réalisé par Michel Gondry, un de ses fréquents collaborateurs, tandis qu'All Is Full of Love est réalisé par Chris Cunningham. Cette dernière chanson devient le premier single DVD à sortir aux États-Unis, ce qui ouvre la voie à d'autres artistes dans l'inclusion des vidéos et d'autres éléments multimédias dans leurs singles.

Portrait d'une femme brune souriant parmi une foule

Björk lors de la présentation de *Dancer in the Dark* au Festival de Cannes 2000.

En 1999, le réalisateur Lars von Trier demande à Björk d'écrire et de produire la musique de son prochain film *Dancer in the Dark*, un drame musical sur une jeune émigrée tchèque et mère célibataire nommée Selma qui, sur le point de devenir aveugle, s'évertue à réunir les fonds nécessaires afin de payer l'opération qui permettra à son fils, atteint de la même infirmité, d'y échapper. Le réalisateur Lars von Trier lui demande finalement d'envisager de jouer le rôle de Selma, proposition que Björk refuse à plusieurs reprises. Celle-ci finit par accepter car le réalisateur menace de laisser tomber le film et la bande originale déjà entièrement composée par la chanteuse. Le tournage commence début 1999 et le film est présenté en 2000 au 53^e Festival de Cannes. Le film reçoit la Palme d'Or et Björk obtient celui de la meilleure actrice pour son rôle⁷⁰. La chanteuse rapporte que le tournage et la vie de plateau lui ont été très désagréables ainsi que fatigant physiquement et émotionnellement au point qu'elle s'est jurée de ne plus jamais jouer. En effet, le tournage est marqué par de nombreux conflits entre elle et le réalisateur. L'actrice française Catherine Deneuve, avec qui la chanteuse partage l'affiche, explique que « c'était une épreuve pour elle de se retrouver devant tout ce monde. Björk ne jouait pas, elle se contentait d'être. Parfois, elle ne supportait plus la pression que lui imposait de vivre ainsi son rôle et elle fuguait comme une écolière. Bien sûr, j'étais parfois déroutée, découragée. Je l'ai beaucoup protégée. Elle est

unique et, je pense, extrêmement timide, elle est habituée à travailler dans un univers intime ». Malgré les problèmes occasionnés par le tournage Björk déclare plus tard avoir toujours voulu faire une comédie musicale dans sa vie et que cela s'est réalisé avec *Dancer in the Dark*. La bande originale que Björk a créée pour le film est sortie sous le titre *Selmasongs*. L'album comprend un duo avec Thom Yorke de Radiohead intitulé *I've Seen It All*, qui est nommé pour l'Oscar de la meilleure chanson originale et est interprété aux Oscars 2001, sans Yorke, dans la « robe-cygne » conçue par Marjan Pejoski.

Vespertine et Greatest Hits (2001-2003)

Image d'une femme brune habillée en blanc éclairé devant un chœur

La chanteuse s'entoure pour le *Vespertine World Tour* de Matmos, Zeena Parkins, un chœur inuit et un orchestre.

En 2001, Björk publie *Vespertine*, qui initialement devait s'appeler *Domestica*, un album intimiste et introverti fait de microbeats, réalisés avec des sons du foyer, d'un orchestre à cordes, d'un chœur et d'un chant très doux abordant des thèmes personnels, en particulier celui de la vulnérabilité. Pour cet album, Björk collabore avec le groupe expérimental Matmos, le DJ danois Thomas Knak et la harpiste Zeena Parkins. Les paroles trouvent diverses sources d'inspiration, notamment chez le poète américain E. E. Cummings pour la chanson *Sun In My Mouth*, du cinéaste indépendant américain Harmony Korine et l'avant-dernière pièce de la dramaturge anglaise Sarah Kane : Pour la promotion de *Vespertine*, elle se rapproche de nouveaux collaborateurs comme les graphistes de M/M (Paris) ou le duo de photographes Inez Van Lamsweerde et Vinhood Matadin. Pour coïncider avec la sortie de l'album, un livre éponyme de prose et de photographies est publié. Björk se lance dans le *Vespertine World Tour*. Les concerts ont lieu dans des théâtres et des opéras afin d'avoir « la meilleure acoustique possible ». Elle s'accompagne de Matmos, Parkins et un chœur inuit, qu'elle avait rencontré lors d'un voyage au Groenland avant la tournée. *Vespertine* devient à sa sortie l'album de Björk qui s'est vendu le plus rapidement à ce jour, avec deux millions d'exemplaires vendus à la fin de l'année 2001.

Trois singles sont extraits de l'album : *Hidden Place*, *Pagan Poetry* et *Cocoon86*. Le clip vidéo de *Pagan Poetry*, réalisé par Nick Knight, connaît à sa sortie un

niveau de controverse élevé avec la chaîne MTV à la suite d'images montrant des piercings graphiques, des scènes de rapport sexuel, tirés de séquences personnelles de la chanteuse, et Björk exposant seins nus. À la suite de son contenu le clip est banni d'MTV. En 2002, il est diffusé de manière non censuré dans le cadre d'une émission spéciale de fin de soirée sur MTV2 intitulée « Les 20 vidéos musicales les plus controversées ». Le clip de Cocoon met en scène Björk dans un body moulant, lui donnant l'impression d'être nue, et ses tétons secrète un fil rouge qui finit par l'envelopper dans un cocon. La vidéo est réalisée par l'artiste japonaise Eiko Ishioka et est également bannie par MTV90. La même année elle est invitée à enregistrer Gollum's Song pour le film Le Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours, mais celle-ci décline l'invitation en raison de sa grossesse ; la chanson est alors enregistrée par une autre Islandaise, Emilíana Torrini.

[Björk au Fuji Rock Festival, au Japon, en 2003.](#)

En 2002 sort le coffret Family Tree proposant une sélection de nombreux titres restés inédits (comme Mother Heroïc) ainsi que des versions inédites de ses morceaux (comme une version de Birthday des Sugarcubes, chantée en islandais, ce qui donne Ammæli, ou encore Fulgar, un titre chanté avec Kukl), y compris son travail avec le Brodsky Quartet. En parallèle à ce coffret, est édité Greatest Hits, une rétrospective de ses dix années de carrière solo, à laquelle s'ajoute le titre inédit It's In Our Hands qui se classe en 37^e place des charts britanniques. Les morceaux sont choisis par les fans eux-mêmes, par le biais d'un vote organisé sur le site Internet de la chanteuse. Greatest Hits sort aussi en version DVD, sous le titre de Greatest Hits, Volumen 1993-2003, et regroupe l'ensemble de sa vidéographie. Sur ce DVD figure le clip réalisé par Lynn Fox pour Nature Is Ancient, ainsi que le clip de Spike Jonze pour It's In Our Hands, où elle apparaît enceinte. Elle donne naissance à sa fille Isadora Bjarkardottir Barney le 3 octobre 2002. Björk et le Brodsky Quartet enregistrent en 2001 Prayer of the Heart, une composition écrite pour elle par le compositeur John Tavener, qui est ensuite joué pour une exposition de la photographe américaine Nan Goldin en 2003. En 2003, sort le coffret Live Box, composé de quatre CD contenant des enregistrements live de ses albums précédents et d'un DVD contenant une vidéo d'un titre de chaque CD. Chacun des quatre CD a ensuite été publié séparément à un prix réduit.

[Medúlla et Drawing Restraint 9 \(2004-2006\)](#)

En août 2004, Björk sort *Medúlla* (signifiant « moelle » en latin). Au moment de sa conception, Björk décide que l'album serait entièrement vocal (bien que parfois manipulé et déformé). Ce plan initial est modifié, bien que la majorité des sons de l'album soient créés par des chanteurs, afin de pouvoir inclure une programmation électronique et quelques instruments de musique occasionnels. Björk fait appel aux talents vocaux de la chanteuse inuite Tanya Tagaq, du beatboxer hip hop Rahzel, du beatboxer japonais Dokaka, du rockeur avant-gardiste Mike Patton, du batteur/chanteur de Soft Machine Robert Wyatt et de plusieurs chorales. Elle s'approprie à nouveau un texte d'E. E. Cummings pour la chanson *Sonnets/Unrealities XI*. La chanteuse de R'n'B Beyoncé aurait dû apparaître sur l'album mais à la suite de problèmes d'emploi du temps la collaboration n'a pas pu se faire⁹⁸. À sa sortie, *Medúlla* devient son album le mieux classé aux États-Unis, atteignant la 14^e place.

Cet album constitue une rupture dans la carrière d'une chanteuse qui jusque-là s'accompagnait toujours de formations musicales petites ou grandes, allant de l'octuor à l'orchestre symphonique. La chanteuse avoue lors de diverses interviews s'attendre à un refus du public face à ce changement radical. Au contraire, son album s'est finalement beaucoup vendu.

Le même mois que la publication de l'album, Björk interprète la chanson *Oceania* lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'été de 2004 à Athènes. La performance est marquée par le déploiement de sa robe sur 900 m² afin de révéler une carte du monde couvrant tous les athlètes olympiques et des images du clip, réalisé par Lynn Fox, sont diffusées sur écran géant. Cette chanson est écrite spécialement pour l'occasion et fait appel aux talents du beatboxer Shlomo et d'un chœur londonien. Peu de temps après, une version alternative de la chanson circule sur Internet avec des chants supplémentaires réalisés par Kelis. Cette version figure à l'origine sur le single promotionnel *Oceania*, diffusé sur les ondes radio, et devient plus tard accessible au public en tant que face B du single *Who Is It* qui est suivi début 2005 par le single *Triumph of a Heart*, ces deux singles se classent respectivement à la 26^e place et à la 31^e place des charts britannique. Fin 2004, une vidéo pour le potentiel single, *Where Is the Line*, est filmée en collaboration avec l'artiste islandaise

Gabríela Friðriksdóttir. Il s'agit à l'origine d'une séquence d'un film d'installation artistique des deux artistes, mais celui-ci est uniquement publiée sur le DVD Medúlla Videos.

En dehors de quelques représentations, aucune tournée n'est programmée pour promouvoir Medúlla. En juin 2004 elle explique dans une interview pour le magazine Rolling Stone qu' « à chaque album que j'ai fait, au moment où je le terminais, j'étais encore très inspirée, et je pensais pouvoir réaliser encore un album en cinq minutes ; alors, je voulais juste savoir si c'était seulement une fantaisie ou si c'était vrai ». De plus, la chanteuse déclare qu'il aurait été trop difficile de jouer les chansons en live.

Björk DJ en 2006.

En 2005, Björk collabore avec son partenaire Matthew Barney sur le film d'art expérimental Drawing Restraint, une exploration sans dialogue de la culture japonaise. Le couple apparaît dans le film, jouant deux invités occidentaux sur un baleinier industriel japonais qui se transforment finalement en deux baleines. Elle est responsable de la bande originale du film, sa deuxième après Selmasongs. Le film est réalisé à l'occasion du 60e anniversaire commémorant les bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki¹⁰⁸. Björk y utilise des instruments traditionnels japonais. Drawing Restraint contient une chanson qu'elle a chantée de nombreuses fois en concert sans lui avoir donné d'autres titre que Nameless, est désormais nommée Storm dans l'album.

Björk apparaît également dans le documentaire Screaming Masterpiece (2005), qui se penche sur la scène musicale islandaise. Le film présente des images d'archives des Sugarcubes et de Tappi Tíkarrass, ainsi qu'une conversation avec la chanteuse. La même année, elle reçoit le « Inspiration Awards » lors des Annual Q Magazine Awards en octobre 2005, des mains de Robert Wyatt, avec qui elle a collaboré sur Medúlla¹¹⁰. En 2006, Björk est nominée aux BRIT Awards dans la catégorie « meilleure artiste solo féminine internationale » et fait remasteriser en Dolby Digital 5.1 surround sound ses trois premiers albums studio solo (Debut, Post, Homogenic), ses deux bandes originales (Selmasongs et Drawing Restraint) pour publier sa discographie dans le coffret Surrounded, sorti le 27 juin 2006. Vespertine et Medúlla étant déjà disponibles en 5.1 sous

forme de DVD-A ou de SACD sont également inclus dans le coffret dans un format reconditionné. Les DualDiscs sont également sortis séparément. L'ancien groupe de Björk, les Sugarcubes, se reforme exceptionnellement pour un concert unique à Reykjavík le 17 novembre 2006. Les bénéfices du concert sont reversés à l'ancien label du groupe, Smekkleysa, qui, selon le communiqué de presse de Björk, « continue à travailler sans but lucratif pour l'amélioration future de la musique islandaise ».

[Army of Me Remixes and Covers et Voices of Europe](#)

C'est après le désastre du tsunami dans l'océan Indien fin 2004 que commença le projet Army of Mixes. Ce projet avait pour but de recruter par concours des musiciens pour remixer le titre Army of Me (1995), de commercialiser ensuite une sélection des 20 meilleurs remixes, afin de récolter des fonds pour aider l'Unicef. Mis sur le marché au début de 2006, l'album récolta 250 000 £. Dans la continuité de ce projet, Björk effectua en février 2006, un voyage à Banda Aceh, pour se rendre compte du travail effectué par l'Unicef, auprès des enfants affectés par le tsunami.

Björk participe au projet The Voices of Europe, chœur européen créé à l'initiative de l'Islande. Ce projet regroupe des chanteurs et chefs de chœur venus des neuf capitales de la culture européenne de l'année 2000 : Reykjavik, Bruxelles, Helsinki, Tallinn, Cracovie, Avignon, Bologne, Saint-Jacques-de-Compostelle et Bergen.

Le chœur devait se produire lors de deux tournées, accompagné de Björk, lors du millénium en Islande et durant l'été à travers toute l'Europe. Malheureusement, Björk se ravise pour la seconde partie du projet ; certaines villes auraient toutefois abusé de l'image de la chanteuse pour promouvoir les concerts donnés par le chœur.

Le répertoire du chœur allait des chansons islandaises traditionnelles aux onomatopées contemporaines, en passant par les chants de Noël de chaque pays.

[Volta \(2007-2010\)](#)

En 2007, Björk reprend la chanson *The Boho Dance* de Joni Mitchell pour l'album *A Tribute to Joni Mitchell*. Le réalisateur et ancien collaborateur de la chanteuse Michel Gondry lui propose de jouer dans son film *La Science des rêves*, mais refusant sa demande son rôle est attribué à Charlotte Gainsbourg. La même année la chanteuse prête sa voix au personnage d'Anna Young dans le film d'animation islandais *Anna and the Moods* (2007) de Gunar Karlsson, aux côtés de Terry Jones et Damon Albarn.

Son sixième album studio, *Volta*, sort le 1er mai 2007. L'album bénéficie de la contribution du producteur de musique hip-hop Timbaland aux percussions et arrangements musicaux, de la chanteuse Anohni du groupe Antony and the Johnsons pour les morceaux *The Dull Flame of Desire* et *My Juvenile*, du poète Sjón, du programmeur de rythmes électroniques Mark Bell, du maître de la kora Toumani Diabaté, du groupe congolais de mbira Konono N°1120, du joueur de pipa Min Xiao-Fen et, sur plusieurs chansons, d'un ensemble islandais de cuivres exclusivement féminin. L'album utilise également le Reactable, un nouveau synthétiseur à « interface tangible » de l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone, qui est joué sur *Volta* par Damian Taylor. L'album est enregistré au Studio 4 du Manhattan Center Studios, en Islande et en Jamaïque.

Le premier single de l'album, *Earth Intruders*, sort en version numérique le 9 avril 2007 accompagné d'un clip réalisé par Michel Ocelot, connu pour des films d'animation comme *Azur et Asmar* ou *Kirikou et la Sorcière*, et devient la deuxième entrée de la chanteuse au Billboard Hot 100 aux États-Unis. *Volta* débute à la 9e place du Billboard 200 albums100, devenant ainsi son premier album à se classer dans le top 10 américains, avec 43 000 exemplaires vendus en une semaine. L'album atteint également la 3e place des charts français avec 20 600 albums vendus la semaine de sa sortie et la 7e place des charts britanniques des albums avec 20 456 exemplaires vendus. Le deuxième single de l'album, *Innocence*, sort le 23 juillet accompagné d'un clip vidéo choisi à l'issue d'un concours organisé sur le site officiel de la chanteuse. Le 1er janvier 2008, *Declare Independence* sort dans un coffret comprenant deux vinyles 12", un CD et un DVD contenant le clip réalisé par Michel Gondry. *Wanderlust* sort dans un format similaire, avec un court-métrage réalisé par Encyclopedia Pictura tourné en 3D stéréoscopique. Le cinquième single de l'album est *The Dull Flame of Desire* interprété avec Anohni.

Björk en concert au Deer Lake Park à Vancouver en 2007.

Björk lance le Volta Tour, une tournée de dix-huit mois où elle joue dans de nombreux festivals et marque son retour en Amérique latine après neuf ans d'absence, jouant à Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Guadalajara, Bogotá, Lima, Santiago et Buenos Aires. En janvier 2008, elle retourne en Australie et en Nouvelle-Zélande pour la première fois depuis douze ans, dans le cadre des concerts organisés pour le Big Day Out. Elle donne à l'occasion un concert unique à l'Opéra de Sydney pour le festival de Sydney. Sa musique est présente dans le documentaire Horizons : The Art of Steinunn Þórarinsdóttir (2008) réalisé par Frank Cantor. Dans un communiqué publié sur son site officiel, la chanteuse annonce la sortie de Voltaïc le 20 avril 2009 (reporté plus tard à la mi-juin) ; un coffret limité publié chez One Little Indian Records. Celui-ci se compose d'un DVD contenant plusieurs enregistrements réalisés lors des concerts à Paris et Reykjavík, d'un album live enregistré à l'Olympic Studio de Londres, d'un troisième disque contenant The Volta Videos et les vidéos du concours, tandis que le quatrième disque est le CD The Volta Mixes.

Le 2 mars 2008, Björk ponctue la fin de sa chanson Declare Independence en criant « Tibet ! Tibet ! » pendant un concert à Shanghai en Chine, ne créant sur le moment qu'un malaise diffus parmi le public¹³⁶ dont de nombreux membres exprimeront cependant leur vive indignation sur des forums Internet dans les jours qui suivent.

En mai 2010, l'Académie royale suédoise de musique annonce que Björk reçoit le Prix Polar Music aux côtés d'Ennio Morricone. Un mois plus tard, elle annonce sa collaboration avec Dirty Projectors pour un EP commun, intitulé Mount Wittenberg Orca, qui sort le 30 juin, afin de collecter des fonds pour la conservation de la faune marine. En septembre 2010, Björk sort The Comet Song dans le cadre de la bande originale du film Les Moomins et la chasse à la comète. La même année, elle joue en duo avec sa compatriote islandaise Ólöf Arnalds sur une chanson intitulée Surrender du nouvel album d'Arnalds, Innundir skinni, puis interprète un duo avec Anohni sur l'album Swanlights d'Antony and the Johnsons. Le 20 septembre 2010, Björk interprète sa version de Sombre Dimanche lors de la commémoration du styliste Alexander

McQueen dans la cathédrale Saint-Paul de Londres. Le 7 décembre, la chanteuse publie Trance une chanson inédite pour la bande originale d'un court-métrage To Lee, with Love réalisé par Nick Knight en hommage à McQueen, avec qui Björk collabore à de multiples reprises.

[Biophilia \(2011-2014\)](#)

Björk apparaît dans Átta Raddir, l'une des émissions télévisées de Jónas Sen, diffusée le 27 février 2011. Les émissions sont produites par le Service national de radiodiffusion islandais. Dans l'émission, Björk interprète huit chansons, dont Sun in My Mouth, qui n'a jamais été jouée en live auparavant.

Björk lance sur IOS l'application Biophilia en juillet 2011, publiée sur Android en 2013, qui se divise en dix autres applications pour chaque chanson du prochain album. Le projet a pour but « d'explorer le fonctionnement du son, l'étendue infinie de l'univers, des systèmes planétaires aux structures atomiques » en expliquant le lien entre la musique et la science et marque des collaborations éducatives avec des élèves de 10 à 12 ans. Le Conseil chargé de l'éducation de Reykjavik introduit le programme dans toutes les écoles de la ville au cours des trois années suivantes. L'application est présentée lors de spectacles spécialisés, dont la première a eu lieu à Manchester au Royaume-Uni lors du Manchester International Festival le 30 juin. Il s'agit de la première partie du Biophilia Tour, qui fait le tour du monde pendant deux ans. Ce projet est annoncé comme ambitieux et expérimental utilisant la bobine de Tesla et des instruments créés pour l'occasion comme un « gameleste » (un mixte entre un gamelan et un célesta) et des « gravity harps » (plusieurs pendules assemblés transmettant les mouvements de la Terre à une harpe). L'album, également titré Biophilia, sort le 10 octobre 2011, et est le premier album à sortir comme étant une série d'applications interactives. Les morceaux sont en partie composés avec l'aide d'un iPad.

En juin 2011, le premier single de Biophilia, Crystalline, sort accompagné d'un clip signé Michel Gondry. La chanson est composée en utilisant le gameleste. Le deuxième single, Cosmogony, qui sert d'« application mère » pour toutes les autres, sort le 19 juillet, suivi de Virus et Moon en août et septembre 2011. Une version live de Thunderbolt, filmé au Manchester International Festival, est

publiée en tant que vidéo musicale sur YouTube le 2 novembre 2011. Le 6 mars 2012, une vidéo musicale promotionnelle sort pour *Hollow* présentant une exploration tridimensionnelle des molécules de Björk ainsi que son complexe moléculaire basé sur un headscan en s'influençant des œuvres du peintre italien Giuseppe Arcimboldo et est réalisée par l'animateur biomédical Drew Berry. Un clip vidéo pour *Mutual Core* est commandé par le Musée d'art contemporain de Los Angeles et est réalisé par Andrew Thomas Huang. La vidéo est publiée le 13 novembre 2012 sur la chaîne YouTube du musée.

Fin 2012, Björk regroupe l'essentiel des titres de son album sur un album de remix intitulé *Bastards*, comprenant ceux de *Death Grips* ou du musicien syrien Omar Souleyman. En 2013, Björk participe à un documentaire de Channel 4 aux côtés de David Attenborough intitulé *Attenborough and Björk: The Nature of Music*, dans le cadre de la saison du programme *Mad4Music*, qui met en relief les interactions entre l'Homme et la musique, en se concentrant sur la biophilie, et l'impact de la technologie sur la musique et son devenir. Le documentaire produit par britannique Lucas Ochoa fait aussi participer le scientifique Oliver Sacks. Ochoa déclare au magazine *NME* que « suite à l'idée révolutionnaire initiée par Björk l'année dernière, nous sommes ravis d'être en mesure de documenter ce voyage incroyable avec elle, elle est indéniablement l'une des figures les plus emblématiques de la culture populaire et fait évoluer les limites comme aucun autre artiste ». En 2014, les applications *Biophilia* sont les toutes premières applications à être introduites dans la collection permanente du *Museum of Modern Art*. En juin, Björk enregistre des samples vocaux pour le groupe de rap *Death Grips*, qu'ils utilisent sur les huit chansons de *Niggas on the Moon*, la première partie de leur double LP, *The Powers That B*. À la fin de l'année, le film du concert *Björk : Biophilia Live* sort dans le monde entier et est projeté dans plus de 400 cinémas.

[Vulnicura \(2015-2016\)](#)

Pour son neuvième album studio, *Vulnicura*, Björk travaille avec les producteurs Arca et Haxan Cloak. Le 18 janvier 2015, quelques jours seulement après avoir été annoncé, et deux mois avant sa sortie prévue en mars, l'album fuite sur Internet. Afin de sauver les pertes potentielles de ventes dues à ce problème et pour permettre aux fans d'écouter l'album dans une qualité supérieure, il est publié dans le monde entier le 20 janvier 2015 sur iTunes. *Vulnicura* (qui signifie « guérir les blessures ») est une analyse de sa rupture

avec son ancien partenaire, Matthew Barney, prenant la forme d'un récit de 9 mois avant à 11 mois après cette séparation, et comporte des paroles qui sont émotionnellement brutes par rapport aux préoccupations abstraites de son album précédent. Björk explique qu'il s'agit d'« un album plus traditionnel que Biophilia en ce qui concerne l'écriture. Il traite de ce qui peut arriver à une personne à la fin d'une relation. Il parle des dialogues que nous pouvons avoir dans nos têtes et dans nos cœurs, des processus de guérison ». Sa sortie est positivement comparée aux albums récents de Madonna et de Beyoncé, la première ayant également publié son album sur iTunes après une fuite, et la seconde voulant révolutionner la manière dont les albums sont publiés et consommés. Björk entame sa tournée mondiale en mars 2015 en résidence au Carnegie Hall avec comme accompagnement l'ensemble Alarm Will Sound, Arca à l'électronique (remplacé par Haxan Cloak pour les dates en festivals) et le percussionniste Manu Delago. Après avoir terminé sa résidence new-yorkaise, la tournée continue en Europe avant de s'achever en août 2015.

Du 8 mars au 7 juin 2015, Le Museum of Modern Art de New York accueille une exposition rétrospective retraçant toute la carrière de Björk de Debut à Biophilia ; cependant, certains éléments provenant de Vulnicura sont inclus bien qu'ils n'avaient pas été annoncés auparavant^{183,184}. La rétrospective est divisée en quatre parties : les instruments de Biophilia (la bobine Tesla, l'orgue contrôlé par MIDI, le gameleste et la harpe à gravité) sont exposés dans le hall du musée et joue automatiquement tout au long de la journée, l'installation vidéo commandée par le MoMA, Black Lake, réalisée par Andrew Thomas Huang, qui consiste en deux montages complémentaires de la vidéo Black Lake¹⁸⁵ projetés dans une petite salle avec quarante-neuf haut-parleurs dissimulés dans les murs et le plafond, une salle de cinéma présentant la plupart des vidéos musicales de Björk, toute restaurées en haute définition, et l'exposition itinérante Songlines qui présente les carnets de notes, les costumes et les accessoires de la chanteuse tout au long de sa carrière¹⁸⁴. Un livre intitulé Björk : Archives, documentant le contenu de l'exposition est publié en mars¹⁸⁶ et est suivi par la vidéo Black Lake¹⁸⁷. Des vidéos pour Lionsong (qui est joué dans la salle de cinéma de l'exposition¹⁸⁸), Stonemilker (une vidéo en réalité virtuelle en 360 degrés¹⁸⁹), Family et Mouth Mantra sont également produites pour l'album^{190,191}, ainsi qu'une série de remixes en trois parties disponibles numériquement et sur des vinyles en édition limitée^{192,193,194}. En décembre, une application appelée Stonemilker VR sort pour les appareils

iOS, avec un mixage exclusif de la chanson¹⁹⁵, similaire à celle exposée au MoMA plus tôt dans l'année.

Le 2 octobre 2015, la chanteuse annonce *Vulnicura Strings*, qui sert de compagnon purement acoustique à *Vulnicura*. Celui-ci présente des arrangements de cordes supplémentaires plus l'intégration d'une viola organista, un instrument à cordes unique joué sur un clavier conçu par Léonard de Vinci. Il est publié le 6 novembre en CD et en numérique et le 4 décembre en vinyle. Une semaine plus tard, *Vulnicura Live* est annoncé en format double CD et double LP vendus exclusivement par les magasins de disques Rough Trade. Le set est épuisé en ligne cinq jours après avoir été annoncé, mais des quantités limitées sont mises à disposition en magasin à Londres et à Brooklyn. Chaque format est limité à 1 000 exemplaires chacun, ce qui en fait l'une des sorties physiques les plus rares de la carrière récente de Björk. Le CD est sorti le 13 novembre 2015 et les vinyles picture disc sont sortis une semaine plus tard. Le 7 décembre 2015, *Vulnicura* est nommé pour le Grammy Award du « meilleur album de musique alternative ». Le 15 juillet 2016, une édition « commerciale » standard de *Vulnicura Live* sort en reprenant les mêmes performances mais nouvellement mixées et avec un artwork différent. Une version deluxe de l'album live est publiée le 23 septembre. Une nouvelle interprétation de *Come to Me* de l'album *Debut* est également incluse dans le coffret 7-inches for Planned Parenthood en soutien à l'organisation de santé des femmes.

Björk lance *Björk Digital* en juin 2016, une exposition en réalité virtuelle présentant toutes les vidéos réalisées pour *Vulnicura* jusqu'à présent, y compris la première mondiale de *Notget*, réalisée par Warren du Preez et Nick Thornton Jones, à Carriageworks pour le Vivid Sydney 2016 à Sydney, en Australie. Elle anime la soirée d'ouverture en tant que DJ et fait de même lorsque l'exposition se rend le 29 juin au Miraikan de Tokyo au Japon. Pendant la résidence au Miraikan, Björk devient la première artiste à entrer dans l'histoire en participant à la première diffusion en direct de réalité virtuelle au monde diffusée sur YouTube. Elle interprète en direct la dernière chanson de l'album, *Quicksand*, et les images sont intégrées à l'expérience VR *Quicksand*. *Björk Digital* parcourt le monde en passant par Londres, Montréal, Houston, Los Angeles et Barcelone.

Utopia et grandes tournées mondiales (2017-2021)

Le 2 août 2017, Björk annonce sur ses réseaux sociaux la sortie imminente d'un nouvel album. L'annonce coïncide avec une interview pour le numéro de couverture du magazine Dazed, paru à l'automne 2017, dans laquelle la chanteuse parle du nouvel album. Le single principal, The Gate, sort le 15 septembre accompagné d'un clip vidéo signé par l'artiste visuel Andrew Thomas Huang. Le jour de cette sortie, Björk déclare, lors d'une interview avec Nowness, que le titre de l'album est Utopia. Le 15 novembre, le deuxième single extrait de l'album, Blissing Me, est publié, tandis que le lendemain, la chanteuse explique sur Mixmag que le nouvel opus est teinté de flûtes et de bois.

Utopia sort le 24 novembre 2017. La chanteuse le décrit comme étant son « album Tinder » et déclare qu'« il s'agit de cette recherche [de l'utopie] — et du fait d'être amoureux. Passer du temps avec une personne que vous appréciez est le moment où le rêve devient réel ». Björk ajoute que son album précédent représente « l'enfer — c'était comme un divorce ! », déclarant : « Nous sommes donc [ici] au paradis. L'utopie. Nous avons fait l'enfer, nous avons gagné des points ». L'album est produit avec Arca, avec qui elle a collaboré sur Vulnicura. Björk décrit alors leur collaboration comme étant « la relation musicale la plus forte [qu'elle ait] eue », la comparant à celle de Joni Mitchell et Jaco Pastorius lors des albums Hejira et Don Juan's Reckless Daughter. « C'est [ce que cette synergie donne] quand deux personnes perdent leur ego », déclare la chanteuse qui loue les deux artistes. L'opus se présente comme un album de musique avant-gardiste et de folktronica entremêlant flûtes et instruments électroniques, et où la chanteuse imagine aussi une issue aux problèmes politiques et environnementaux. Deux clips vidéos supplémentaires sont publiés en 2017 : Utopia et Arisen My Senses, qui pour le dernier sort avec un EP de remix en édition limitée. Utopia est nommé pour le « meilleur album de musique alternative » lors de la 61e cérémonie annuelle des Grammy Awards, devenant la quinzième nomination aux Grammys de Björk.

Le 22 mai 2018, Björk est l'invitée musicale principale de l'émission Later... with Jools Holland, sa première participation à la série de la BBC depuis 2011228.

Lors de sa prestation elle présente quatre chansons, comprenant un arrangement pour flûtes de *The Anchor Song* tiré de *Debut* (1993), avant de se lancer dans l'*Utopia Tour*, une brève tournée européenne, jouant dans plusieurs festivals de musique européens durant la saison estivale. Le 12 novembre, Björk annonce le lancement de *Cornucopia*, une nouvelle production de concerts centrée sur son album *Utopia* et « où l'acoustique et le numérique se serreront la main ». Ce spectacle théâtral est réalisé en collaboration avec Lucrecia Martel. La chanteuse est accompagnée par une chorale islandaise de plus de cinquante chanteurs, un ensemble de sept flûtes, un harpiste, une section de percussions, de l'électronique et aussi un certain nombre d'instruments sur mesure, qui sont mis en œuvre dans la conception d'une scène au son multicanal. La tournée débute en mai 2019 dans la salle *The Shed* à New York qui décrit *Cornucopia* comme le « concert mis en scène le plus élaboré de Björk à ce jour ». Le spectacle en résidence se rend ensuite au Mexique et en Europe. À la suite des représentations, Björk publie des vidéos musicales pour *Tabula Rasa* et *Losss*, toutes deux réalisées par Tobias Gremmler et utilisées pour la toile de fond pendant les spectacles. Le 16 août, Björk annonce le *Utopia Bird Call Boxset*, un coffret destiné à célébrer la fin du cycle de l'album, comprenant quatorze appeaux imitant divers cris d'oiseaux et une clé USB contenant l'album, des vidéos musicales et des remixes, ainsi qu'une piste instrumentale inédite, *Arpeggio*. Le 6 septembre 2019, deux remixes de *Features Creatures* sont publiés comme singles numériques, l'un par *Fever Ray* et l'autre par *The Knife*.

Le 26 avril 2019, les neuf albums de Björk sortent en format cassette, tandis que le 6 septembre, *Vulnicura* sort dans les boutiques numériques en réalité virtuelle. Le 27 septembre, Björk surprend le public en participant à la performance d'*Arca Mutant;Faith*, en présentant en avant-première la chanson *Afterwards*, incluse plus tard sur *KiCk i*. En 2020, Björk s'associe à Microsoft pour lancer le projet *Kórsafn* pour l'hôtel *Sister City* de New York, dans lequel l'intelligence artificielle combine des échantillons de chœurs de ses albums en réaction à l'environnement extérieur et aux conditions météorologiques. La même année, elle joue le rôle de *Seeress* dans le film *The Northman* de Robert Eggers, qui sort au cinéma en avril 2022. Le 3 mai 2021, elle est annoncée comme productrice exécutive de *Meredith Monk : Dancing Voice, Singing Body*, un documentaire sur la vie et la carrière de l'artiste américaine Meredith Monk. Le 17 juillet, sort à l'occasion du *Record Store Day* un picture-disc, en édition

limitée, comprenant le single Cosmogony dans sa version originale tirée de Biophilia (2011) et dans une seconde version chantée par le Hamrahlíð Choir.

Fossora (depuis 2022)

Dans la continuité de la tournée précédente, Björk annonce en février 2020 le lancement de Björk Orkestral, une tournée qui célèbre les plus grands titres de sa carrière et réarrangé de manière symphonique. Celle-ci se compose alors de six concerts qui doit la faire passer le 9 juillet 2020 au Blue Dot Festival de Berlin et à la Seine musicale de Boulogne-Billancourt les 17 et 20 juillet. En raison de la pandémie de Covid-19, toutes les dates sont reportées jusqu'en 2021. Entre le 11 octobre et le 15 novembre 2021, Björk joue quatre spectacles en direct du Björk Orkestral au Harpa à Reykjavík, chaque concert présentant plusieurs chansons de ses neuf albums studio. Ces quatre concerts sont récompensés aux Icelandic Music Awards 2022 en tant qu'« événement musical de l'année ». De nouvelles dates sont ajoutées à cette tournée ainsi que pour le Cornucopia, également suspendue précédemment en raison de la pandémie. La musicienne fait voyager son Björk Orkestral en Amérique du Nord et du Sud, en Europe et en Asie. Lors de ses participations au festival Coachella en avril 2023, les morceaux de la chanteuse sont accompagnés par une chorégraphie réalisée par 864 drones dans le ciel.

Entre fin 2021 et début 2022, Björk donne une série d'interviews dans lesquelles elle annonce avoir terminé son dixième album studio tout en révélant avoir été inspirée par ses soirées pendant la pandémie. Elle révèle au Los Angeles Times qu'il y a des éléments « folk-acoustique » dans ce nouvel opus, et que chaque morceau mélange des styles calmes et sombres avant de devenir dansants. Elle ajoute qu'elle s'est concentrée sur le thème du corps et des saisons, « une sorte de proximité avec les choses viscérales ». L'album est officiellement annoncé lors d'une interview avec The Guardian le 19 août 2022. La compositrice déclare que son nouvel album s'appelle Fossora (signifiant « personne qui creuse » en latin). Il est décrit par Björk comme un « album champignon » sur le retour aux sources, renforcé par l'isolement imposé par la pandémie de Covid-19 et certains événements personnels, comme la disparition de sa mère et le fait de devenir grand-mère. La chanteuse déclare que la réalisation de cet album « c'est comme creuser un trou dans le sol. Cette

fois-ci, je vis avec des taupes et je m'enracine vraiment » où elle voulait « juste atterrir sur la planète Terre et enterrer mes orteils dans le sol ».

Fossora sort le 30 septembre 2022, précédé par quatre singles : Atopos le 6 septembre, Ovule le 14 septembre, Ancestress le 22 septembre (tous les trois accompagnés de clip vidéo) et Fossora le 27 septembre. L'album contient des chansons dédiées à sa mère (Ancestress et Sorrowful Soil), une chanson folklorique du XIXe siècle écrite par Látra-Björg Einarsdóttir, ainsi que les participations du sextuor de clarinettes basses Murmuri, de Kasimyn du Gabber Modus Operandi (coproduction des beats gabber), de Émilie Nicolas, de Serpentwithfeet et de ses enfants Sindri Eldon et Ísadóra Bjarkardóttir Barney. L'opus devait également comporter la contribution d'Arca, comme pour Vulnicura (2015) et Utopia (2017), mais en raison de la pandémie Björk n'est pas en mesure de lui rendre visite à Barcelone ou de l'accueillir chez elle. Le 2 décembre, un clip vidéo pour Sorrowful Soil est publié. Fossora est nommé dans la catégorie « meilleur album de musique alternative » aux Grammy Awards et remporte le même prix ainsi que celui de la « meilleure direction d'enregistrement de l'année » aux Icelandic Music Awards. Un clip vidéo pour la chanson éponyme sort le 30 mars 2023. L'album est très bien accueilli à sa sortie et se retrouve dans la liste des meilleurs albums de 2022 de plusieurs magazines ; notamment dans le top 10 du New York Times et Line of Best Fit.

En septembre 2022, Björk se lance dans le podcasting avec Björk : Sonic Symbolism qui, selon un communiqué de presse, la présente « discutant des textures, des timbres et des paysages émotionnels de chacun de ses albums » avec ses amis l'écrivain Oddný Eir et le musicologue Ásmundur Jónsson ; les trois premiers épisodes du podcast, qui se concentre sur Debut, Post et Homogenic, sont diffusés pour la première fois le 1er septembre. À l'occasion du Record Store Day en 2023, la musicienne publie en édition limitée des vinyles pour les remixes d'Atopos par Sideproject et d'Ovule par Shygirl et Sega Bodega, ainsi qu'une réédition du Mount Wittenberg Orca (2009) réalisé avec Dirty Projectors . Björk réalise un remix pour la chanson Woe (I See It From Your Side) de Shygirl qui sort sur Nymph_o le 14 avril 2023. Fin août, la chanteuse remporte lors des AIM Awards 2023 le prix de la « meilleure performance live ». Le 1er septembre, marque le lancement à Lisbon de la seconde édition de la tournée Cornucopia qui comprend l'intégration des titres

de Fossora, d'un ensemble de clarinettes, un son ambiophonique et une chambre de réverbération sur un morceau .

Vie privée

Relations amoureuses et enfants

Björk a un fils, Sindri Thorsson, né le 8 juin 1986 de son union avec Eldon Jónsson (Þór Eldon en islandais), alors guitariste des Sugarcubes, groupe dont elle était la chanteuse.

Après leur séparation, plusieurs de ses relations ont été médiatisées, dont celle avec le compositeur Goldie et celle avec le photographe Stéphane Sednaoui.

Björk a ensuite une fille, Isadora, née le 3 octobre 2002, avec son compagnon Matthew Barney, artiste-réalisateur américain. Ils se sont séparés en 2013.

Attentat déjoué en 1996

Le 12 septembre 1996, un fan obsédé, Ricardo López, poste un colis piégé à l'acide à la maison de Björk à Londres puis se suicide, mais le paquet est intercepté par la Metropolitan Police Service. López laisse un film qu'il a réalisé lors du processus de création de la bombe à l'acide qui était destinée à créer de sévères cicatrices sur le visage de la chanteuse ainsi que sur son torse. Les dix-huit premières heures de la bande vidéo exposent l'obsession de López pour Björk, la construction du dispositif, ses idées sur l'amour et d'autres sujets, ainsi que des remarques racistes envers l'ex-petit ami de Björk, Goldie. La vidéo se poursuit après l'envoi de la bombe et se termine avec une vue de López se rasant la tête, appliquant de la peinture sur son visage et se suicidant par balle face à la caméra.

Dans ses rares commentaires publics sur cet événement, Björk a dit plus tard qu'il s'agissait d'une épreuve très difficile émotionnellement, et que celle-ci avait bouleversé sa vie et son quotidien à Londres. Selon elle, cela explique également en partie pourquoi elle a finalement choisi de quitter la scène au

Royaume-Uni pour de bon, rejeter son image « mignonne » et commencer à écrire de façon plus personnelle avec *Homogenic* (1997).

Caractéristiques musicales et image

Voix

La voix de Björk est régulièrement décrite comme unique et puissante.

Björk est une soprano ayant une tessiture de trois octaves allant de Mi 3 à Ré 6. Sa voix est décrite comme étant à la fois « élastique », « forte » et capable de faire des « saut périlleux » de qualité, et est louée pour sa capacité à scatter et sa manière particulière de chanter qui comprend des passages gutturaux, crier et « guider par ses émotions ». Alex Ross du magazine *New Yorker* explique ne pas avoir trouvé « de voix semblable dans la musique classique ou dans la musique pop. Elle est immédiatement reconnaissable. Vous entendez une ou deux notes et vous savez que c'est Björk ». Dans une critique de sa prestation en direct au festival international de Manchester en 2011, Bernadette McNulty du *Daily Telegraph* déclare : « la jeune femme de 45 ans utilise encore les rythmes de danse électronique avec la passion d'une raveuse pure sang et le timbre élémentaire de sa voix est devenu plus puissant avec l'âge ».

Fin 2012, la chanteuse est opérée d'un polype sur ses cordes vocales. Elle commente le succès de l'intervention après des années de régime strict et d'exercices vocaux pour prévenir les blessures vocales, elle « est restée silencieuse pendant trois semaines, puis a commencé à chanter et j'ai vraiment l'impression que mes cordes sont aussi bonnes qu'avant le nodule ». Cependant, dans une critique pour *Biophilia*, Kitty Empire de *Guardian* trouve qu'avant l'opération la voix de Björk sonnait avec force, commentant que sa voix était « spectaculaire et en flèche », en particulier sur la chanson *Thunderbolt*. Avec les mêmes idées, Matthew Cole de *Slant Magazine* ajoute que sa voix s'est « assez bien préservée » ; il note cependant que sa voix est devenue plus rauque et criarde, ajoutant que « ce n'est que lorsque ses pyrotechnies vocales les plus dramatiques sont concernées qu'il y a une question de capacité physique ».

La *National Public Radio* compte Björk parmi sa liste des « 50 grandes voix » et *MTV* l'a placée à la 8e place de son classement des « 22 plus grandes voix de la

musique ». Elle est classée en 60e position dans la liste des « 100 plus grands chanteurs de tous les temps » et en 81e place des « 100 plus grands auteurs-compositeurs de tous les temps » par le magazine Rolling Stone, qui loue sa voix comme étant unique, fraîche et extrêmement polyvalente, s'adaptant à un large éventail d'influences et de genres.

Style musical

La première chose qui frappe en écoutant Björk, outre sa voix puissante, c'est cette façon très étrange de scander les syllabes, particularité qui semble provenir directement de la tradition musicale médiévale islandaise, les fameux « rímur », chorales exclusivement masculines.

Mais il faut aussi tenir compte des influences reggae, roots, dub et rocksteady, qui transparaissent dans ses lignes mélodiques. L'originalité de sa production n'est pas sans rappeler une autre artiste insolite, de notoriété internationale, Kate Bush. À ce sujet, Björk déclare avoir beaucoup écouté sa musique dans sa jeunesse.

Le principe que retient Björk est en effet la juxtaposition de références d'origines fortement éloignées. Par exemple, dans Big Time Sensuality, et plus précisément le refrain : « It takes courage / To enjoy it / The hardcore and the gentle / Big time sensuality » (littéralement : il faut du courage / pour en profiter / le radical et le doux / la sensualité du grand moment)

La ligne mélodique de la voix sur le passage « to enjoy » est caractéristiquement inspirée des lignes de Peter Tosh ou de Bob Marley.

Les premières années de Björk se font au sein de groupes punk, ensuite elle passe par Londres et l'Angleterre où la scène ragga, reggae et dub est très active.

Mais la principale caractéristique de son activité musicale est son goût prononcé pour les collaborations extérieures. Björk aime inviter des compositeurs et producteurs provenant des tendances les plus diverses sur ses albums (à l'exception de Debut et, dans une moindre mesure, de Homogenic, qui se veulent profondément inspirés par ses racines islandaises). Cette collaboration se poursuit d'ailleurs au-delà des albums : pour presque chacune de ses chansons, Björk engage une horde hétéroclite de remixeurs pour les réinterpréter. Cette philosophie du remix, à mille lieues des traditionnels « boum boum » prévisibles des remixes pour discothèques, trouve son point culminant dans Telegram, disque entièrement voué à cette forme musicale.

Outre ses propres chansons, Björk participe également aux albums de ses collègues et amis, tels Tricky, Leila, Hector Zazou, A Tribe Called Quest, Evelyn Glennie, ou Plaid.

Enfin, Björk considère le clip comme un prolongement à part entière de son œuvre et s'y implique pleinement. Collaborant fréquemment avec Michel Gondry (réalisateur des clips de Human Behaviour, Army of Me, Isobel, Hyperballad, Jóga, Bachelorette, Declare Independence et Crystalline), elle travaille également avec Jean-Baptiste Mondino, Chris Cunningham ou Spike Jonze.

Björk et l'art

Björk poursuit ses recherches artistiques dans d'autres domaines que la musique.

Elle commence sa carrière au cinéma en 1986 avec le rôle principal de The Juniper Tree, film islandais indépendant sorti en 1990. Elle fait ensuite un détour par la télévision dans le téléfilm Glerbrot de Matthias Johannesen où elle incarne une adolescente rebelle. Après une participation anecdotique en 1994 dans Prêt-à-porter de Robert Altman, elle marque les esprits dans le rôle principal de Dancer in the Dark, film réalisé par Lars von Trier pour lequel elle signe également la musique originale. Ce film lui vaut de nombreuses distinctions, dont le prix d'interprétation féminine au festival de Cannes en 2000 et une nomination aux Oscars pour la chanson I've seen it all. Malgré

cette réussite, elle déclare avoir trop souffert pour incarner le rôle de Selma et annonce ne plus vouloir jouer dans un film.

Du côté des œuvres audiovisuelles, Björk ne se limite pas au cinéma. Elle collabore avec son conjoint Matthew Barney pour le film expérimental *Drawing Restraint 9* en 2005. Pour ses propres vidéo-clips, Björk fait appel à des réalisateurs renommés, notamment Michel Gondry qui a signé sept réalisations, mais aussi Sophie Muller, Stéphane Sednaoui, Spike Jonze, Chris Cunningham, Michel Ocelot ou encore Jean-Baptiste Mondino. Elle fait aussi appel à des artistes qui ne sont pas habitués des vidéo-clips (certains n'avaient d'ailleurs jamais réalisé le moindre film avant) : Alexander McQueen, Nick Knight, M/M (Paris) (graphistes français), Eiko Ishioka (graphiste japonaise), Lynn Fox (collectif de graphistes), John Kricfalusi (animateur), Gabriela Friðriksdóttir, Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin (photographes).

Article détaillé présentant les clips de Björk : Vidéographie de Björk.

Björk en 2001, vêtue de la célèbre « robe-cygne » conçue par Marjan Pejowski.

En photographie, Björk pose pour les photographes les plus en vogue, tels que Jean-Baptiste Mondino.

Enfin, elle met souvent en avant son goût pour la mode d'avant-garde, qu'elle met notamment en avant lors de ses apparitions en concert ou à la télévision mais aussi sur les pochettes de ses albums. Elle a rencontré de nombreux stylistes parmi lesquels Alexander McQueen, qui a signé la pochette d'*Homogenic* et pour qui elle a collaboré pour une installation intitulée *Angel*, présentée à Avignon en 2000. De même, sur la pochette de l'album *Post* et pour la tournée du même album, elle a porté des robes du créateur Hussein Chalayan, lequel a en outre participé au livre *Björk*. Elle a également rendu culte une « robe-cygne » conçue par la Macédonienne Marjan Pejowski, qu'elle a portée sur la pochette de *Vespertine*, durant la tournée de cet album, lors de la projection du film *Dancer in the Dark* au Festival de Cannes 2000 et lors de la 73^e cérémonie des Oscars en 2001. Elle a porté d'autres créations de Pejowski, dont une « robe lampion rose » lors de la remise des prix du Festival de Cannes 2000. Au sujet de la mode, Björk clame que « les gens intellectualisent trop les

vêtements, les prennent trop au sérieux » et regrette « cette tendance tacite de vouloir se subordonner à une sorte d'uniforme de police, de se conformer à un stéréotype ».

Björk a également collaboré avec la marque japonaise Comme des Garçons, le duo néerlandais Viktor & Rolf, le couturier américain Jeremy Scott ou encore le créateur Bernhard Willhelm, qui a signé la sculpture sur la pochette de l'album Volta.

Elle apparaîtra aussi, imitée par la drag-queen Katya, dans l'émission Rupaul's Drag Race en 2016.

Engagements et idées politiques

Jusqu'aux années 2000, Björk reste discrète voire muette sur ses opinions, notamment politiques, qui n'apparaissent dans son œuvre qu'à partir de Medúlla (2004), dont la fin de la chanson Mouth's Cradle fait référence à George W. Bush et Oussama ben Laden, qu'elle met implicitement dans le même lot.

Dès 1998, elle participe toutefois à une vidéo pour Free Tibet. Dix ans plus tard, le 2 mars 2008, lors de son unique concert en Chine, à Shanghai, juste après avoir chanté Declare Independence (chanson déjà politisée puisqu'elle y exprime son soutien à l'indépendance des îles Féroé et du Groenland envers le Danemark), et juste avant de quitter la scène, elle s'écrie « Tibet, Tibet, raise your flag! » (soit « Tibet, Tibet, lève ton drapeau ! »). Aucun média chinois ne reprend cette information. De même, Björk scande « Kosovo-Kosovo » lors d'un autre concert à Tokyo, ce qui lui vaut une déprogrammation du festival serbe EXIT. À la suite des remous provoqués en Chine, elle y est interdite de concert.

En 2005, elle participe au Live 8, série de concerts organisée pour faire pression sur les dirigeants du G8 pour qu'ils effacent la dette publique des pays les plus

pauvres. Björk se produit alors au Japon, accompagnée de Matmos, un octuor japonais et Zeena Parkins, pour jouer 8 titres, dont All Is Full Of Love. Do As Infinity, Good Charlotte et McFly jouaient au même concert.

En novembre 2008, devant le marasme économique subi par l'Islande en raison de la crise financière mondiale, elle prône l'adoption de l'euro par l'Islande, ce qui impliquerait l'adhésion de son pays à l'Union européenne. D'autre part, elle participe à la création d'un fonds d'aide destiné à relancer l'économie islandaise.

En 2010, elle s'élève contre la privatisation des ressources géothermiques de son pays, recevant le soutien de l'eurodéputée Eva Joly.

En août 2012, elle soutient les membres du collectif punk féministe russe Pussy Riot qui ont été arrêtées à Moscou : « En tant que musicienne et mère j'aimerais exprimer mon désaccord féroce concernant leur emprisonnement dû à une protestation pacifique [...] Les autorités russes devraient les laisser rentrer chez elles auprès de leurs familles et de leurs enfants ». Elle leur dédie la chanson Declare Independence lors d'un concert à Helsinki.

Discographie

Björk avec Anohni en 2007.

Albums studio

1977 - Björk

1993 - Debut

1995 - Post

1997 - Homogenic

2001 - Vespertine

2004 - Medúlla

2007 - Volta

2011 - Biophilia

2015 - Vulnicura

2017 - Utopia

2022 - Fossora

Filmographie

Actrice

Quand nous étions sorcières (The Juniper Tree) (1990/2019) : Margit

Prêt-à-porter de Robert Altman (1994) : caméo (non créditée)

Dancer in the Dark (2000) de Lars von Trier : Selma Jezkova

Drawing Restraint 9 (2005) : l'invitée

Anna and the Moods (court métrage d'animation, 2007) : Anna (voix)

The Sparks Brothers (documentaire, 2021) d'Edgar Wright : elle-même (voix)

The Northman de Robert Eggers (2022) : Seeress

Compositeur

Ce paragraphe répertorie les films pour lesquels Björk a écrit tout ou partie de la bande originale. Il n'inclut pas les nombreux films qui utilisent des chansons préexistantes (comme c'est le cas dans Léon, par exemple)

The Young Americans (1993) - chanson Play Dead

Sódóma Reykjavík (1993) - chanson Takk

Anton (1996)

Dans la peau de John Malkovich (1999) - chanson Amphibian

Dancer in the Dark (2000)

Drawing Restraint 9 (2005)

Les Moomins et la chasse à la comète (2010) - chanson The Comet Song

Distinctions

Björk a reçu de nombreuses récompenses et nominations, dont les plus importantes sont les suivantes :

4 Brit Awards : Meilleure chanteuse étrangère en 1994, 1996 et 1998, meilleure révélation étrangère en 1994

4 MTV Video Music Awards (1996, 1998 et deux en 2000)

1 MTV Europe Music Award : Meilleure chanteuse en 1995

1 Q Award (2005)

1 Prix Polar Music (2010)

1 Prix d'interprétation féminine du Festival de Cannes en 2000 pour *Dancer in the Dark*

2 Prix du cinéma européen (2000)

Documentaires

Bjork: Inner or Deep Part of an Animal or Plant Structure (2004), documentaire réalisé par Ragnheiður Gestsdóttir

Björk ! (2015), documentaire allemand réalisé par Hannes Rossacher et Tita von HardenbergN 3

Joseph Kosuth

Biographie Naissance

31 janvier 1945

(78 ans)

Toledo

Nationalité

Américaine

Activités

Peintre, sculpteur, artiste conceptuel, photographe, professeur d'université, illustrateur, théoricien de l'art

Mouvements

Art conceptuel, Art and Language

Représenté par

Sean Kelly Gallery (en), Artists Rights Society, Margo Leavin Gallery (d), galerie Almine Rech (d)

Genre artistique

Art conceptuel

Joseph Kosuth (né le 31 janvier 1945 à Toledo dans l'État américain de l'Ohio) est un artiste américain, un des chefs de file de l'art conceptuel aux États-Unis qu'il contribua à lancer dans le milieu des années 1960.

Biographie

Joseph Kosuth a étudié de 1955 à 1962 au Toledo Museum School of Arts, en 1963 au Cleveland Art Institute et de 1965 à 1967 à la School of Visual Arts de New York.

En 1965, il expose son œuvre *One and Three Chairs* qui fait de lui l'un des fondateurs de l'art conceptuel.

En 1966, il est sélectionné par Marcel Duchamp pour une bourse de la Fondation Cassandra.

En 1969, il est contributeur et distributeur du journal Art-Language, créé par le collectif d'artistes conceptuel Art and Language avec lequel il travaille. En 1972, devenu un des membres du collectif, il participe à la Documenta 5 à Cassel avec le projet Index 01.

En 1971, il étudie l'anthropologie et la philosophie à la New School for Social Research de New York. Dans les années 1970, il participe au NSCAD Lithography Workshop.

Kosuth a enseigné à la Hochschule für Bildende Künste de Hambourg (1988-1990), à l'Académie des beaux-arts de Stuttgart (de) (1991-1997), à l'Académie des beaux-arts de Munich (2001-2006). Il enseigne actuellement à l'Institut universitaire d'architecture de Venise (Istituto Universitario di Architettura).

En 2007, il inaugure une installation permanente, un néon rouge, au Flux Laboratory, en Suisse, pour laquelle il choisit une phrase de Jean-Jacques Rousseau: « Les affections de nos âmes, ainsi que les modifications de nos corps, y sont dans un flux perpétuel ».

En 2009-2010, il est invité par le musée du Louvre pour réaliser une création in situ : il écrit au néon des phrases inspirées de Nietzsche sur les murs du Louvre médiéval.

Il se partage aujourd'hui entre New York et Rome .

Œuvre

Parce qu'il voit dans l'œuvre d'art le but esthétique comme exercice esthétique, non comme art à proprement parler, Kosuth va vouloir séparer l'esthétique — c'est-à-dire le jugement de la perception du monde en général — de l'Art.

« Art as art » devient plus ou moins la devise de cet artiste qui utilisera la littéralité de ses œuvres pour tenter de penser les choses de manière objective, les pièces souvent tautologiques nous disent qu'elles ne pourraient être autrement que comment elles sont : Five Words In Orange Neon se compose de cinq néons orange et nous indique de ne pas regarder autre chose que ce que l'on voit, en évitant toute interprétation pourtant tentée ici.

Le but de son travail est de « produire du sens », même s'il faut pour cela bannir l'aspect esthétique de l'œuvre. Se basant sur une tautologie — « L'art est la définition de l'art » — il affirme que l'art est langage, que l'art relève du domaine des idées, qu'il n'a rien à voir avec l'esthétique ou le goût. Il parle de « propositions artistiques » plutôt que d'« œuvres ». Pour lui, « Une œuvre d'art est une présentation de l'intention de l'artiste : si celui-ci déclare que cette œuvre d'art-ci est de l'art, cela signifie que c'est une définition de l'art. »

Parmi ses œuvres les plus célèbres, la série One and three (1965) qui apparaît comme une première investigation. Cette œuvre se compose d'un objet, de sa reproduction photographique à l'échelle 1 et de sa définition du dictionnaire, et consiste à ce que l'acheteur peut faire la photographie lui-même de la chaise du centre d'art dans lequel l'œuvre serait exposée. Ce n'est donc pas, par exemple pour One and three chairs, pas la chaise, la photo ou la définition en tant que telles qui importent, mais comment tout cela joue ensemble. En quoi l'objet concret n'est qu'une occurrence d'un concept, tout comme un objet d'art n'est qu'une occurrence du concept d'art. C'est également une pièce qui ne dépend pas de sa matérialisation puisqu'elle se décline avec un chapeau, un extincteur, une vitre... Quel que soit l'objet c'est l'idée qui persiste. Pour la seconde investigation, Kosuth se passe de l'objet et n'utilisera que la définition pure, tirée en blanc sur fond noir en utilisant un dictionnaire des idées et des notions. Il réduit l'œuvre à une enquête sur sa propre nature et nous interroge sur nos attentes d'une œuvre d'art : est-ce qu'une œuvre a besoin de la biographie (heureuse ou malheureuse) de l'artiste pour exister ?

Agrandissement de la pierre de Rosette à [Figeac].

En 1991, il a réalisé pour la ville de Figeac, dans le Lot, une sculpture commémorative de Champollion, Ex Libris, dite La Place des écritures, dans le

cadre des célébrations du bicentenaire de la naissance du « père de l'égyptologie » : il s'agit de l'agrandissement au sol de la pierre de Rosette, qui se déroule ainsi dans l'espace public, et sur laquelle on peut marcher : là encore il reste fidèle à ce principe de tautologie, même si l'œuvre présentée répond à tous les critères esthétiques que le moindre passant pourrait formuler.

Joseph Kosuth ne discute pas sur la beauté de l'art : il veut enlever la conception de beauté et d'esthétique dans l'art. Avec ses œuvres-définitions, il cherche à se rapprocher au plus près de la réalité, car pour lui, on use l'art pour dissimuler l'art, d'où le retour à la définition, à l'idée, au concept.

L'art après la philosophie

Joseph Kosuth est l'auteur de l'article « L'Art après la philosophie » (1969) qui a marqué la théorie de l'art contemporain et qui peut valoir comme un manifeste de l'art conceptuel. Kosuth établit un certain nombre de distinctions entre la philosophie et la science, entre l'art et l'esthétique et entre l'analytique et le synthétique.

La philosophie et la science

Kosuth part de deux faits.

La philosophie traditionnelle est parvenue à sa fin. La philosophie du XIXe siècle représentée par Hegel s'est intéressée au non-dit. Elle conduit à une forme d'histoire de la philosophie, où il n'y a plus rien à dire. Le XXe siècle est une époque marquée par la « fin de la philosophie » au sens où la philosophie se résout dans une forme de linguistique analytique qui ne considère au contraire que du dit et ne voit dans le non-dit que de l'indicible. L'homme de science ne croit plus à la philosophie.

La « fin de la philosophie » au XXe siècle est contemporaine d'un « commencement de l'art » lorsque Marcel Duchamp présente ses premiers ready-made. C'est le point de départ de l'art conceptuel. « Le ready-made fit de l'art une question de fonction. Cette transformation – ce passage de

l'apparence à la conception – marquera le début de l'art moderne et de l'art conceptuel. Tout l'art après Duchamp est conceptuel. »

Kosuth doit ainsi démontrer qu'il n'y a pas d'art avant le début de l'art conceptuel et que l'art conceptuel prend la relève de la philosophie en se mettant à l'écart de la philosophie (l'art conceptuel correspondrait ainsi au stade de la linguistique analytique et au dépassement de la philosophie et de la religion dans la science comme science du langage).

L'art et l'esthétique

Kosuth établit une distinction entre l'esthétique et l'art. Il part, au point de vue historique, d'une opposition entre l'art conceptuel et l'« art formaliste ». Les représentants de l'art conceptuel sont Donald Judd, Sol Le Witt, Ad Reinhardt; les représentants de l'art formaliste sont Kenneth Noland, Jules Olitsky, Morris Louis et d'autres, soutenus par la critique (par l'esthétique), en particulier par le critique new yorkais Clement Greenberg. Pour Kosuth, tout l'art antérieur à Marcel Duchamp y compris l'art moderne relève de l'esthétique et du formalisme. L'esthétique considère un ensemble de critères formels, qui relèvent finalement du beau et du jugement de goût et de la fonction décorative ainsi que de « jugements sur la perception du monde en général ». On a pris « l'habitude » d'associer l'esthétique avec l'art, mais c'est une erreur. L'art est distinct de l'esthétique, car l'esthétique ne s'interroge pas sur l'art. Elle n'apporte aucune connaissance à ce sujet. L'art ne consiste pas en critères formels, mais il suffit de nommer quelque chose art pour que ce soit de l'art. "Être artiste aujourd'hui signifie s'interroger sur l'entité art". N'importe quel objet peut devenir art à partir du moment où il est placé dans le contexte de l'art. L'œuvre d'art est alors une proposition concernant l'art. Il faut que l'objet ait quelque chose à dire au point de vue du langage de l'art pour être de l'art. En ce sens, même les chefs-d'œuvre du cubisme, qui ont pu être de l'art à un moment donné, n'en sont plus s'ils ont perdu leur fonction artistique. L'art dépend d'un contexte artistique. Il faut être informé du concept d'art pour comprendre une forme d'art.

Proposition analytique et proposition synthétique

Kosuth s'appuie sur la distinction établie par Alfred Jules Ayer entre l'analytique et le synthétique. La proposition analytique est indépendante de toute présupposition empirique et ne concerne pas les objets ni leur propriété formelle. La proposition est synthétique lorsqu'elle est déterminée par des faits de l'expérience. L'œuvre d'art correspond à une proposition analytique dans laquelle on dit que l'art est l'art, "l'art est la définition de l'art". On ne se préoccupe pas des propriétés formelles des œuvres, mais seulement de l'art au point de vue conceptuel. L'art est en ce sens une tautologie et entretient en ce sens un rapport avec la logique et les mathématiques pour se distinguer radicalement de la philosophie et de la religion, lesquelles parlent des "besoins spirituels de l'homme" et de ce qui se trouve "au-delà de la physique".

Expositions

Musée du Louvre, « Ni apparence, ni illusion », à partir du 15 octobre 2009

Musée Solomon R. Guggenheim, « Singular Forms Sometimes Repeated : Art from 1951 to the Present », New York, 2003

Centre for Contemporary Art, Varsovie, 1996

Documenta, 1977, 1982, 1992

Biennale de Paris, 1985

Institut d'art contemporain de Villeurbanne, « L'Art et le Temps. Regards sur la quatrième dimension », Villeurbanne, 1985

Distinctions

Chevalier des Arts et Lettres (1973)

Doris Salcedo



Naissance

1958

Bogota

Nationalité

colombienne

Activités

Sculptrice, peintre

Formation

Jorge Tadeo Lozano University (en)

Université de New York

Représentée par White Cube

Doris Salcedo, née en 1958 à Bogota, en Colombie, est une plasticienne colombienne réalisant des interventions et des installations in situ.

[Biographie](#)

Doris Salcedo a étudié aux Beaux-Arts de l'Université Jorge Tadeo Lozano.

À la fin des années 1970, elle se rend au Nicaragua pour contribuer à la cause sandiniste, mais sur place, Doris Salcedo juge que la révolution n'est peut-être pas la voie à suivre. En 1981, elle obtient une bourse de l'Institut colombien de financement et d'études techniques à l'étranger qui lui permet de s'inscrire à l'université de New York pour étudier la sculpture. Puis, en 1984, elle obtient le poste d'assistante du conservateur du Musée d'art moderne de New York.

Sa première exposition a lieu à Boston en 1992.

Doris Salcedo est intéressée par les travaux du peintre et vidéaste Bruce Nauman, Robert Smithson, artiste du Land-art, et ceux du plasticien Gordon Matta-Clark ainsi que par les analyses de la critique d'art conceptuel Rosalind Krauss. Mais c'est grâce aux œuvres de Joseph Beuys qu'elle découvre la possibilité d'allier sculpture et engagement politique.

À Bogotá, elle donne des cours à l'Université nationale de Colombie ainsi qu'à l'université des Andes (établissement privé).

« Je ne travaille pas le bronze ou le marbre, mais des matériaux plus ordinaires. Ils vous montrent à quel point l'être humain peut être fragile. Je parle de la fragilité d'une caresse passagère. Si nous étions capables de comprendre cette fragilité inhérente à la vie, nous serions peut-être de meilleurs êtres humains. »

Interventions in situ

13 août 1999 : à la suite de l'assassinat de l'humoriste Jaime Garzón, sur ordre des paramilitaires, Doris Salcedo donne rendez-vous, avant l'aube, à un groupe de volontaires, devant le domicile de la victime, au centre de Bogotá, pour édifier un mémorial de 5000 roses.

3 juillet 2007 à 17 heures : après l'annonce par les FARC de la mort de onze députés, enlevés en 2002, Doris Salcedo propose une cérémonie de deuil collectif : un quadrillage de lumière avec des petites bougies sur la place Bolívar, où se concentrent des instances du pouvoir, le Congrès, le palais de justice, l'hôtel de ville et la cathédrale.

7 novembre 2002 : mémorial aux victimes survenues en 1985 au palais de justice. Un groupe de rebelles avait investi le bâtiment en plein jour et les autorités ont donné l'assaut. L'opération a duré 53 heures et l'édifice fut entièrement détruit par les flammes. Doris Salcedo a accroché 280 chaises vides sur la façade nord-est du nouveau palais.

2003 : à la 8e Biennale d'Istanbul, Doris Salcedo a empilé 1600 chaises entre deux immeubles du centre-ville, abandonné par ses habitants grecs et juifs. En 1942, l'État les avait frappés d'un impôt qu'ils n'avaient pas pu payer et les avait ensuite envoyés dans des camps de concentration.

Cœuvres, installations

Atrabiliarios, 1995 : ensemble de boîtes en vessies de vache, avec à l'arrière-plan des niches recouvertes de la même membrane naturelle, littéralement cousues dans le mur avec du fil chirurgical, et qui contiennent des chaussures abandonnées

La Casa viuda (la maison veuve), 1992-1995 : des chaises noyées dans du ciment et transpercées d'une barre de fer portée au rouge, « quand [une] personne n'est plus là, que fait-on de son siège ? La chaise vide crie l'absence de cet être. Si ces personnes ne sont plus là, si elles ne sont plus présentes, l'objet, cet objet qui torture en révélant l'absence, ne devrait pas exister non plus », et des armoires dans lesquelles pendent des robes prises dans du ciment.

Unland ou La Túnica de la huérfana (la tunique de l'orpheline), 1995-1998 : deux tables de bois réunies par de longs cheveux qui adhèrent au bois. La tunique est également fixée aux planches.

Neither, 2006 : œuvre exposée sur les murs de la galerie White Cube, à Londres. Réflexion sur le camp de concentration, œuvre aujourd'hui en cours de reconstruction dans le jardin du collectionneur brésilien Bernardo Paz, au Centre d'art contemporain, à Belo Horizonte.

Abyss, 2006, exposée au château de Rivoli, près de Turin : mur dont chaque brique est peinte à la main dans la même couleur que la coupole du lieu, mais le mur est suspendu au plafond. Réflexion sur le pouvoir qui envahit la sphère privée.

Shibboleth, 2005 : une crevasse de 167 mètres de long creusée dans le sol de la Tate Modern de Londres, qui porte çà et là sur ses parois des morceaux de grillage enkystés. Le titre est une allusion à l'épisode biblique de Ephraïmites et des Giléadites (Juges, XII, 4-6), où ces derniers étaient reconnus par leurs ennemis et massacrés lorsqu'ils ne prononçaient pas correctement le mot shibboleth

Plegaria muda (Prière muette), 2012, installation à Rome, fondazione MAXXI : une centaine de tables rectangulaires et fabriquées en lattes de bois, posées les unes sur les autres, en position renversée pour celles de dessus, avec, entre elles, une couche de terre. Depuis son installation, des brins d'herbes ont poussé et passent dans les interstices des lattes.

Bibliographie

Dominique Rodriguez Dalvard, article paru dans Gatopardo à Bogotá et repris dans Courrier international n° 942 du 20 novembre 2008, pages 53 à 55.

Prix et distinctions

prix Nomura, 31 octobre 20195

Notes et références

Photographie de l'installation dans Courrier l'international, art. cit., p. 54.

Photographie de l'installation dans Courrier International, art. cit., p. 55.

Photographie d'une partie de l'œuvre dans Courrier International, art. cit., p. 53.

Beaux Arts Magazine, n° 335, mai 2012, p. 148.

Anne Proenza, « Doris Salcedo, «produire de la pensée depuis le chaos» » [archive], sur Libération.fr, 7 février 2020 (consulté le 8 février 2020)

Liens externes

Ressources relatives aux beaux-arts

Delarge Musée des beaux-arts du Canada Tate (en) Art Institute of Chicago (de + en) Artists of the World Online (en) Bénézit (en) Grove Art Online (en) Museum of Modern Art (en) MutualArt (nl + en) RKDartists (en) Union List of Artist Names

Ressource relative à la musique

Discogs

Notices dans des dictionnaires ou encyclopédies généralistes

Deutsche Biographie [archive] Dictionnaire universel des créatrices [archive] Enciclopèdia Itaú Cultural [archive] Gran Enciclopèdia Catalana [archive] Nationalencyklopedin [archive] Munzinger [archive]

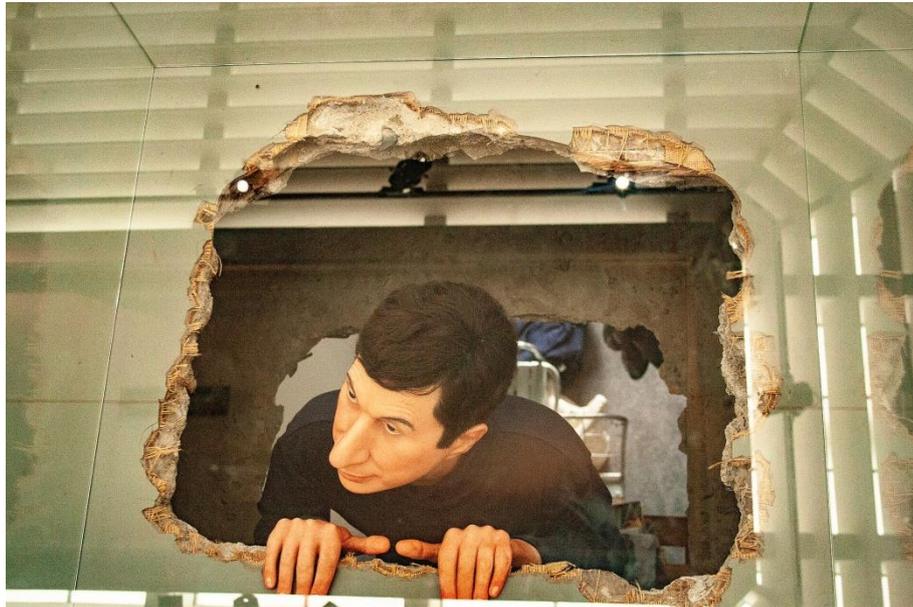
Notices d'autorité

VIAF ISNI BnF (données) IdRef LCCN GND Japon CiNii Espagne Pays-Bas Pologne Israël Norvège Portugal Brésil Corée du Sud WorldCat

Doris Salcedo sur le site Artifact.net [archive]

Photographie de Shibboleth (2007) sur l'article de la Wikipédia anglophone.

Maurizio Cattelan



Naissance

28 juin 1960

(63 ans)

Padoue

Nationalité

Italiens

Activités

Artiste, performeur, peintre, artiste visuel, artiste d'installations, photographe, artiste conceptuel, graveur, dessinateur en bâtiment

Représenté par

Galerie Emmanuel Perrotin (d), Marian Goodman Gallery (d)

Lieux de travail

Criquetot-l'Esneval, Milan, New York

Distinction

Arnold-Bode-Preis (d) (2004)

Site web

(it) maurziocattelan.altervista.org

Œuvres principales

L.O.V.E., Comedian

Maurizio Cattelan est un artiste italien né à Padoue le 21 septembre 19601. Il vit et travaille à New York.

Ses œuvres connaissent le succès à la fin des années 2000 sur le marché de l'art contemporain² et chez les collectionneurs.

Biographie

Formé de façon indépendante, il commence sa carrière à la fin des années 1980. Ses œuvres, qui prennent forme à partir d'objets et de personnes du monde réel, sont le résultat d'une opération irrévérencieuse contre l'art et les institutions.

Le musée Guggenheim de New York a présenté en janvier 2012 une rétrospective de son œuvre sur vingt-et-une années, intitulée « Maurizio Cattelan: All ». En juin 2010, il lance le magazine Toilet paper avec le photographe Pierpaolo Ferrari.

L'œuvre

Cattelan ouvre sa propre galerie new-yorkaise, la Wrong Gallery, espace où rien ne se vend et qui demeure fermée de façon permanente.

HIM installé dos au public dans le Ghetto de Varsovie.

Cattelan crée des œuvres qui font toujours scandale et donnent lieu à toutes sortes d'interprétations, jusqu'à mettre en cause la religion et le sacré, comme La Nona Ora, sculpture qui représente une effigie, en cire et grandeur nature, du défunt pape Jean-Paul II terrassé par une météorite. L'artiste n'apprécia d'ailleurs pas la revente de La Nona Ora par son collectionneur ; pour illustrer son mécontentement, il scotcha son galeriste (Massimo De Carlo) au mur afin qu'il se vende lui-même.

En 1994, il persuade le galeriste Emmanuel Perrotin de passer un mois déguisé en lapin rose en forme de pénis appelé Errotin le Vrai Lapin. À une autre occasion, il fait pédaler sur place les gardiens du musée où on lui demande d'exposer. Sa sculpture Him (Adolf Hitler agenouillé et suppliant), réalisée en 2001, connut un énorme succès. Elle a été vendue aux enchères chez Christie's à New York le 8 mai 2016 pour 15 037 403 dollars.

Réception par la critique

Il entretient une allure de « ragazzo » italien [réf. nécessaire]. Des médias rapportent qu'il est désigné comme « le Buster Keaton de l'art contemporain » ou comme « l'idiot du village » de l'art contemporain ». Le caractère provocateur de ses expositions est généralement évoqué.

Sélection d'œuvres

1996 :

La Ballade de Trotski, composé d'un cheval empaillé, vendue par Sotheby's en 2004.

Novecento, analogue (ou la même ?), véritable cheval empaillé suspendu, par des harnais de cuir, à un des hauts plafonds peints du Château de Rivoli (musée d'art contemporain).

1997 :

Charlie don't surf (1997), enfant au pupitre, les deux mains clouées par des crayons, au musée d'art contemporain (musée au Château de Rivoli).

Autruche mâle naturalisée (1997), Une autruche, la tête enfoncée dans le parquet (Fonds national d'art contemporain).

1999 :

La Neuvième heure (La Nona Ora), créée en 1999, une effigie, en cire et grandeur nature, du pape Jean-Paul II terrassé et cloué au sol par une météorite.

Mère, présentée à la Biennale de Venise, un véritable fakir en train de prier est enfoui sous le sable, ses mains seules sont en vue. Cette performance fut réalisée quatre fois une heure par jour.

2001 :

Hollywood, des lettres blanches géantes identiques à celles d'Hollywood sont plantées sur une colline dominant la décharge publique de Palerme, la plus importante de Sicile. Dans le cadre de la biennale de Venise, il affrète un avion et fait admirer sa réalisation par la jet-set de l'art contemporain, déclarant : « L'art doit être en compétition avec la télévision. Si on n'utilise pas la même stratégie, on n'aura jamais de succès. »

Par peur de l'amour, un éléphant en uniforme du Ku Klux Klan.

Him, représentant un petit Adolf Hitler agenouillé comme s'il priait. Elle est l'objet d'une controverse lors de son exposition à Varsovie en novembre 201214.

2004 :

Maintenant, présentée à Paris dans la chapelle des Petits-Augustins aux Beaux-Arts, représente la dépouille de John Fitzgerald Kennedy allongé dans son cercueil. Il s'agit d'un mannequin en cire, pieds nus dans un cercueil ouvert.

2010 :

Rétrospective 2003-2007 au Menil Collection de Houston

L.O.V.E. (Liberté, Haine, Vendetta et Éternité), marbre de Carrare, 6 tonnes et 4,60 m et 11 mètres de haut avec le socle : une main ouverte aux doigts coupés, à l'exception du majeur dressé vers la haut, Piazza Affari (it), face au Palazzo Mezzanotte de la Bourse de Milan.

2013 :

Kaputt, une série de cinq chevaux naturalisés accrochés à un mur par l'encolure, exposés à la Fondation Beyeler.

2016 :

Not Afraid of Love¹⁸, exposition de trois pièces majeures à la Monnaie de Paris, du 21 octobre au 8 janvier 2017.

2018 :

Big Paintings, une série de peintures de grand format (297x210cm et 210x210cm) reprenant et détournant plusieurs classiques de l'histoire de l'art.

Médiatisation auprès du grand public

Fin 2019, deux de ses œuvres sont particulièrement couverts par des médias grands publics généralistes (dans le sens où ils ne sont pas spécialisés dans les informations autour de l'art contemporain), allant jusqu'à passer dans des journaux télévisés de grande audience comme le 19/20 de France 3 ou le Journal de 20H de France 2.

Vol d'America

La première est America, des toilettes en or massif de 18 carats, estimés à plus de 1 million d'euros. Ces toilettes sont fonctionnelles et normalement reliées à la plomberie du bâtiment où ils sont exposés, et peuvent être utilisés par les visiteurs. America est présentée comme une satire des excès de richesses aux États-Unis, et « de l'art du 1 % (comprenant les personnes les plus riches de la planète) pour les 99 autres pour cent ».

L'œuvre connaît une première médiatisation en 2019, lorsque l'administration Trump demande au Musée Solomon R. Guggenheim de New York de prêter le Paysage enneigé de Vincent van Gogh en janvier 2019, afin de l'exposer à la Maison-Blanche, ce que le musée refuse en proposant de prêter America à la place.

Cependant, l'œuvre devient vraiment médiatisée le 14 septembre 2019, après qu'elle a été volée la nuit précédente alors qu'elle se trouvait au Palais de Blenheim au Royaume-Uni, où avait lieu une exposition consacrée à Maurizio Cattelan. Les voleurs auraient utilisé deux véhicules, se seraient introduits dans

le palais durant la nuit, et auraient quitté les lieux vers 4h50. America étant reliée à la plomberie lorsqu'elle a été volée, le cambriolage a provoqué une inondation dans le palais. Un homme a été placé en garde à vue, mais l'œuvre n'a pas été retrouvée, ce qui suscite l'inquiétude de la police britannique, car si entière America vaut un peu plus de 1 million d'euros, fondu son or en vaut environ 3 millions.

Vente et ingestion de Comedian

Comedian est une banane fraîche scotchée à un mur avec du gros scotch argenté. Cattelan la présente comme une interrogation sur la notion d'art, qui se trouve selon lui plus dans l'idée que dans l'œuvre d'art elle-même. Il estime se placer dans la continuité de la célèbre Fontaine de Marcel Duchamp, et dans la continuité de sa propre carrière après Perfect Day, un homme qu'il avait scotché à un mur en 1999, et America. Selon le critique d'art Fabrice Bousteau, c'est également une critique des prix sur le marché de l'art qui peuvent être jugés comme obscènes. Comedian existe en trois exemplaires.

Deux exemplaires sont vendus le 7 décembre 2019 à la foire Art Basel à Miami pour 120 000 €, tandis que le troisième exemplaire reste en vente pour 150 000 € à lui seul. Les exemplaires vendus sont fournis avec un certificat d'authenticité, et un protocole est prévu pour remplacer la banane par une autre une fois qu'elle est pourrie.

Quelques heures après la vente, l'artiste américain d'origine géorgienne David Datuna mange l'un des exemplaires, lors d'une performance appelée Hungry Artist ("Artiste ayant faim" ou "Artiste affamé"), et diffuse la vidéo sur son compte Instagram, pour dénoncer le prix de vente de certaines œuvres alors que 95% des artistes dans le monde sont pauvres selon lui. Il précise dans la description de sa vidéo qu'il aime le travail de Maurizio Cattelan, et qu'il a trouvé la banane délicieuse. Si la performance est bien accueillie par les visiteurs qui y ont assisté, Datuna est expulsé de la foire juste après. Cependant, selon Cattelan et Lucien Terras, le directeur des relations entre Art Basel et les musées, le préjudice n'est que relatif, car l'œuvre résiderait plus dans l'idée que dans l'objet lui-même, et parce qu'un protocole de remplacement de la banane est prévu. Bousteau, qui interprète Comedian

comme une critique des prix du marché de l'art, va jusqu'à faire une parallèle entre la performance de Datuna qui prolongerait le message de Cattelan, et l'acte de Pierre Pinoncelli qui avait uriné sur la Fontaine de Duchamp pour prolonger l'idée de l'œuvre et se la réapproprié en 1993.

[Un autre exemplaire est avalé en 2023 à Séoul.](#)

Publications

Maurizio Cattelan *Biologia delle passioni*, Maurizio Cattelan, Ed. Essegi, Ravenna (1989) (ISBN 887-189-072-8)

Permanent Food (14 numéros), Les presses du réel, Dijon

Charley (6 numéros), Les Presses du réel, Dijon

Toilet Paper: Issue 5, avec Pierpaolo Ferrari,

Le Saut dans le vide, avec Catherine Grenier, Le Seuil (2011) (ISBN 978-2-02-104366-2)

Maurizio Has Left the Building (coffret) , Les Presses du réel, Dijon (2012) (ISBN 978-2-84066-517-5)

Notes et références

(it) Cattelan, paura d'essere risucchiato dallo scarico della lavatrice [archive] dans *La Stampa* le 20 juillet 2010 : « L'artista Maurizio Cattelan, nato a Padova il 21 settembre 1960 » .

Olivier Wicker, « L'échelle de la célébrité », *Libération Nextcinéma*, 3 juin 2011 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

(en) Personnel de rédaction, « Against the odds », *The Economist*, 2 octobre 2009 (lire en ligne [archive], consulté le 5 octobre 2009)

(it) « Cattelan, Maurizio nell'Enciclopedia Treccani » [archive], sur *treccani.it* (consulté le 20 septembre 2018).

(en) Roberta Smith, « A Suspension of Willful Disbelief », *The New York Times*, 3 novembre 2011 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

(it) « Toilet Paper - Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari - Art Magazine » [archive], sur Collateral, 11 septembre 2012 (consulté le 5 mars 2020)

(en) « Maurizio Cattelan (B. 1960) , Him » [archive], sur christies.com (consulté le 3 septembre 2020).

Jeune homme.

Interview dans Paris Match [archive] à lire sur parismatch.com.

Site French Morning de New York [archive] frenchmorning.com.

(it) Laura Larcana, « "Tutto" Cattelan al Guggenheim, irriverenza e provocazione », La Repubblica Arte, Recensioni, 4 novembre 2011 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

Thierry Hay, « Maurizio Cattelan le provocateur expose à New York », culturebox.francetvinfo.fr, 30 novembre 2011 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

Jean Pierrad, « Maurizio Cattelan - L'art spaghetti ? », lepoint.fr, 19 janvier 2012 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

Alice Bosio, « Une statue d'Hitler controversée à Varsovie », Le Figaro, 31 décembre 2012 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

(en-US) « ARTPULSE MAGAZINE » Reviews » Cattelan vs. Cattelan » [archive] (consulté le 5 mars 2020)

Article du Figaro [archive]

Harry Bellet, « Bâle : les chevaux de Maurizio Cattelan », Le Monde, 10 juin 2013 (lire en ligne [archive], consulté le 1er octobre 2014)

Programme de la Monnaie de Paris [archive], site officiel, en ligne.

Big Paintings [archive]

(en) « Maurizio Cattelan on ArtStack - art online » [archive], sur My Favorite Arts (consulté le 20 septembre 2018)

« Royaume-Uni : le WC en or de Maurizio Cattelan volé dans un palais » [archive], sur francetvinfo.fr, 15 septembre 2019 (consulté le 9 décembre 2019)

« Art contemporain : une banane vendue 120 000 dollars » [archive], sur francetvinfo.fr, 8 décembre 2019 (consulté le 9 décembre 2019)

Jean Zeid, « La Maison Blanche voulait un Van Gogh, Guggenheim lui propose des toilettes en or » [archive], sur francetvinfo.fr, 26 janvier 2019 (consulté le 9 décembre 2019)

V.G., « Royaume-Uni : un WC en or massif volé dans un palais » [archive], sur leparisien.fr, Le Parisien, 14 septembre 2019 (consulté le 9 décembre 2019)

Sophie Jouve, Lorenzo Ciavarini Azzi, Fabrice Bousteau, « "C'est une œuvre qui provoque et invite à sourire" : la banane de Cattelan décryptée par le critique d'art Fabrice Bousteau » [archive], sur francetvinfo.fr, 8 décembre 2019 (consulté le 8 décembre 2019)

Laure Narlian, « Une banane scotchée au mur vendue 120 000 dollars à la foire Art Basel de Miami » [archive], sur francetvinfo.fr, 7 décembre 2019 (consulté le 8 décembre 2019)

« La banane de l'artiste Maurizio Cattelan, vendue 120 000 dollars, aussitôt mangée par un autre artiste » [archive], sur francetvinfo.fr, 8 décembre 2019 (consulté le 8 décembre 2019)

« Corée du Sud : un étudiant mange la banane qui faisait partie d'une œuvre de l'artiste Maurizio Cattelan » [archive], sur Franceinfo, 2 mai 2023 (consulté le 2 mai 2023)

Annexes

Bibliographie

(en) Hans Werner Holzwarth, Art Now Vol 3. A cutting-edge selection of today's most exciting artists, Cologne, Taschen, 2008, p. 88-91

(en) Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider, Art Now. 137 Artists at the Rise of the New Millenium, Cologne, Taschen, 2002, p. 88-91

(en) « 6th Caribbean Biennial - A Project by Maurizio Cattelan », Les presses du réel, Dijon, 2001 (ISBN 978-2-84066-050-7)

Damien Hirst



Biographie

Naissance

7 juin 1965

(58 ans)

Bristol

Nom de naissance

Damien Steve

Nationalité

Britannique

Formation

Leeds College of Art and Design

Winkler Prins

Goldsmiths, University of London

Allerton Grange School (en)

Activités

Restaurateur, artiste visuel, réalisateur, graveur, artiste d'installations, illustrateur, artiste conceptuel, sculpteur, peintre, artiste d'assemblage

Période d'activité

1980-2016

Autres informations

Membre de Young British Artists

Mouvement Young British Artists

Mécène Charles Saatchi

Maître Michael Craig-Martin

Représenté par

White Cube, Artists Rights Society

Genres artistiques

Assemblage, vanité

Site web

(en) www.damienhirst.com

Distinction

Prix Turner (1995)

Œuvres principales

Mickey (d), L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit de quelqu'un de vivant, For the Love of God

Damien Hirst est un artiste britannique, né le 7 juin 1965 à Bristol (Angleterre). Il vit et travaille à Londres. Il a dominé la scène de l'art britannique dans les années 1990 en tant que membre du groupe des Young British Artists. En 1995, il est lauréat du prix Turner.

Biographie

Jeunesse et études

Damien Steven David Brennan est né à Bristol et a grandi à Leeds. Sa mère, Mary Brennan, épouse William Hirst, lorsqu'il a un an, il portera son nom. Son beau-père était mécanicien et sa mère employée dans l'administration, au Citizens Advice Bureau (en). Ils divorcent lorsqu'il a douze ans. Il s'est montré indiscipliné pendant son enfance et le dessin était le seul domaine dans lequel il a pu se distinguer positivement dans ses études. Il est impressionné par l'œuvre de Francis Davison.

Ses résultats scolaires ne lui permettent d'entrer au lycée que grâce à l'intervention de son professeur d'art. Il étudie deux A-levels, dont un en art, où n'obtenant qu'un E, il est refusé au Leeds College of Art, mais réussit à y entrer par la formation diplômante de deux ans, proposée par l'établissement. Il déménage à Londres où il travaille deux ans sur un chantier de construction pour poursuivre des études artistiques. Rejeté de la Saint Martins School of Art, il entre finalement en 1986 à Goldsmith's, College of Art jusqu'en 1989, pour étudier les beaux-arts, dont l'un de ses professeurs principaux est Michael Craig-Martin.

Carrière artistique

Dès les années 1980, il mène de front un travail de sculpteur et de commissaire d'exposition qui marque la naissance du courant des Young British Artists. Sa première exposition personnelle a lieu en 1991 (In and Out of Love).

Depuis 1988, Damien Hirst réalise des installations où il traite du rapport entre l'art, la vie et la mort. Pendant ses études, il a travaillé dans une morgue et le thème de la mort devient central dans son travail. Pour les cabinets médicaux,

il expose dans des vitrines des objets provenant « de la vie réelle » comme des tables, des cendriers, des mégots, des médicaments (formol), des papillons, ou des poissons.

À partir de 1991, pour « que l'art soit plus réel que ne l'est une peinture », il travaille sur une série constituée de cadavres d'animaux (cochon, vache, mouton, requin, tigre, etc.). Les bêtes (parfois coupées en deux, laissant apparaître les organes) sont plongées dans le formol et présentées dans des aquariums. Ces sculptures sont appelées à disparaître (la putréfaction n'est que ralentie), elles perdent peu à peu leurs couleurs et se délitent.

Depuis 1993, il monte en parallèle une suite de peintures monochromes ponctuées de papillons naturalisés (*I Feel Love*, 1994-1995). Il réalise également une vidéo pour le groupe Blur (*The Country House*, 1995), un court métrage (*Hanging Around*, 1996), ainsi que des peintures en collaboration avec David Bowie ou la décoration d'un restaurant branché de Londres.

En 2003, il densifie son propos en montrant des monochromes noirs habités de mouches mortes, des reliquaires de martyrs, des vitrines où des têtes de vaches représentent le Christ et les apôtres ; ses installations sont éclaboussées de sang d'animal figé sur le sol ou sur les murs des lieux d'exposition (*Blood*, 2003). Dans une de ses scènes emblématiques le film *The Cell* (2000) s'inspire visuellement de l'univers de Damien Hirst.

Le 21 juin 2007, une de ses œuvres, *Lullaby Spring*, une armoire à pharmacie métallique contenant 6136 pilules faites à la main et peintes individuellement a été vendue 19,2 millions de dollars (14,34 millions d'euros) par la célèbre salle de vente londonienne Sotheby's. Il s'agit de la deuxième œuvre la plus chère jamais vendue aux enchères pour un artiste vivant, après un portrait de Lucian Freud.

En novembre 2007, Hirst a acheté chez Sotheby's un autoportrait de Bacon pour 33 millions de dollars.

En août 2007, Damien Hirst bat un nouveau record en cédant pour 100 millions de dollars une pièce intitulée *For the Love of God*, réplique en platine du crâne d'un homme décédé au XVIIIe siècle, incrustée de 8 601 diamants. Le journaliste et critique d'art Ben Lewis (en) révélera plus tard dans son documentaire *L'art s'explode*, que l'œuvre, ne trouvant pas acquéreur, a en fait été achetée par un groupe d'investisseurs dont Hirst faisait lui-même partie dans le but, semble-il, de préserver sa cote sur le marché de l'art.

Les premières *Spot paintings* présentent des alignements de points colorés dont les titres évoquent le monde médical, thématique que l'on retrouve dans ses sculptures installations. D'après l'artiste, cette série de *Spots paintings* parfois appelées *Dots paintings*, lui ont été inspirées par l'œuvre de Louise Nevelson.

Les secondes *Spin paintings* utilisent la force centrifuge. Les toiles de cette série sont de forme circulaire. Damien Hirst déclare avoir découvert ce procédé lors d'un programme télévisé pour enfant. Le *Spin art* courant issu de l'*Action painting* est apparu dans les années 1960.

En septembre 2008, Hirst organise une vente aux enchères de ses œuvres les plus récentes chez Sotheby's, à Londres, au lieu de passer par le circuit des galeries, lesquelles se sont pourtant imposées depuis le XIXe siècle comme les intermédiaires naturels entre les producteurs et les consommateurs du monde de l'art. Il viole ainsi une règle importante du marché de l'art. La vente est un grand succès et les œuvres sont vendues au-delà de toutes les estimations.

Ben Lewis (en) affirme cependant que les marchands d'arts traditionnels, et notamment Larry Gagosian et Jay Jopling, fondateur de la galerie White Cube à Londres, étaient présents à la vente et ont exagérément fait monter les enchères, dans le but de préserver la bulle spéculative autour de l'œuvre de Hirst dont ils possèdent des stocks importants.

Il collabore avec Philippe Pasqua, pourtant parfois accusé de plagier son travail, le temps d'une exposition à Paris, intitulée Skull, de décembre 2012 à janvier 2013.

Newport Street Gallery

En octobre 2015, Damien Hirst ouvre sa propre galerie, la Newport Street Gallery, située dans le sud de Londres. Elle occupe trois bâtiments victoriens, pour une surface totale de 3 400m. Ce nouvel espace a vocation de présenter des expositions monographiques et collectives d'artistes chers à Damien Hirst. L'exposition inaugurale qui accompagne l'ouverture de la galerie s'intitule Power Stations. Elle est consacrée à l'œuvre de John Hoyland.

Controverses

Utilisation d'animaux

L'utilisation d'environ 9 000 papillons ayant dû vivre et mourir dans deux pièces fermées dans le cadre de l'exposition In and Out of Love a attiré les critiques de la RSPCA.

De même, lorsque son œuvre Mother and Child, Divided de 1993 remporte le prix Turner, la récompense est jugée inacceptable par une partie du public qui dénonce le caractère cynique de l'œuvre présentant une vache et son veau séparés et coupés en deux dans leur longueur, ainsi que le manque d'éthique de l'artiste, l'utilisation et l'abattage « gratuit » d'animaux.

Toutes les œuvres réalisées par Hirst mettant en scène des êtres vivants ont été sources de controverses. Cela a été le cas également pour A Thousand Years, réalisée en 1990, dans laquelle il met en scène deux cubes de Plexiglas reliés. Dans l'un se trouve une tête de vache, avec au-dessus d'elle une lampe électrique, et dans l'autre un cube blanc, abritant des milliers d'asticots se transformant en mouches, qui se nourrissent de la tête de vache pour ensuite mourir électrocutés par la lampe. Cette œuvre, qui met tous les sens du regardeur au défi, a été condamnée par une partie de la critique et Damien

Hirst lui-même dit qu'après avoir vu la première mouche mourir, il se rendit compte de la machine infernale qu'il avait créée.

Destruction de ses œuvres

En 2022, Hirst organise une exposition de 10 000 NFT, chacun correspondant à une œuvre physique — une peinture de points de couleur sur une feuille A4. Il détruit dans le même temps ces œuvres, après avoir laissé le choix aux acheteurs de ne garder que l'un des deux supports. Il s'agit pour lui de questionner la valeur de l'art physique et de l'art numérique.

Œuvres

The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living — L'Impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'un vivant (1991)

Virgin Mother (1999)

Some Comfort Gained from the Acceptance Of the inherent Lies in everything, 12 conteneurs 200 x 90, 2 x 30, 5 cm (1996)

The Fragile Truth (1997-1998)

Where we are Going? Where do we come From? Is There a Reason?, (2000-2004)

Sympathy in white major (2001)

Infinity (2004)

Mother and Child Divided (1993)

Cancer (2004)

Vivisection (2004)

The Devil on Earth (2005)

For the Love of God (2007)¹³

Adam and Eve

The Golden Calf (2008)¹⁴

La Flaneuse

Even Better Than The Real Thing / Fish Out Of Water Mix (2011) - U2 Official Music Video

Pharmacie

Treasures from the Wreck of the Unbelievable (2017), double exposition au Palazzo Grassi et à la Punta della Dogana, à Venise

Cerisiers en fleurs, série de 107 tableaux, partiellement exposée à la fondation Cartier en 2021-2022

Cote

Novembre 2006, Mental Escapology (2003), a été vendu pour 408 000 \$ chez Phillips à New-York.

Publications

I want to Spend The Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One To One, Always, Forever, Now, Booth-Clibborn Editions, Londres, 1998

Pictures from The Saatchi Gallery, Booth-Clibborn Editions, Londres, 2001

From The Cradle To The Grave: Selected Drawings, Booth-Clibborn Editions, Londres, 2005

Notes et références

Damien Hirst [archive], Art Bios, 2012.

Adrian Room, Dictionary of Pseudonyms [archive], 5e éd., McFarland & Company, 2010, p. 230.

(en) The Guardian, Simon Hattenstone, Damien Hirst: Anyone can be Rembrandt [archive], 13 novembre 2009.

Le festival de cadavres de Hirst [archive], Vincent Noce, Libération, 20 novembre 2007

Le Monde, Sotheby's et l'artiste Damien Hirst inquiètent le marché de l'art [archive], 12 septembre 2008 (hors ligne depuis le 15 avril 2010).

Thierry Hay, « Les têtes de mort de deux ténors, Damien Hirst et Philippe Pasqua, à la galerie Strouk » [archive], sur franceinfo:, 18 décembre 2012 (consulté le 25 mai 2018).

De l'art et du bazar : Damien Hirst ouvre sa galerie [archive], sur Télérama.fr, 13 octobre 2015.

« Damien Hirst ouvre Newport St Gallery à Londres » [archive], sur Art Media Agency, 9 octobre 2015.

(en) « Damien Hirst, butterfly killer? » [Archive], sur globalpost.com, le 14 octobre 2012.

Voir sur bfmtv.com. [Archive]

« À Londres, Damien Hirst expose des NFT et brûle ses peintures » [archive], sur Le Figaro, 22 septembre 2022 (consulté le 23 septembre 2022).

Palazzo Grassi.

Telegraph.co.uk Skull-tur. [Archive]

« What One Million Dollars Buy » - Enchères. [archive]

Voir sur youtube.com. [archive]

« Damien Hirst, Cerisiers en fleurs, du 6 juillet 2021 au 2 janvier 2022 » [archive]

rAndom International

rAndom International est un collectif d'art interactif fondé en 2002 par Stuart Wood, Florian Ortkrass et Hannes Koch, trois anciens étudiants du Royal College of Art de Londres. Installé depuis 2005 à Chelsea, leur studio abrite aujourd'hui une équipe de huit artistes aux univers singuliers. Cette diversité de personnes constitue une richesse culturelle et des savoirs techniques dont rAndom International jouit pour agrandir leurs champs d'action et de recherche. L'équipe d'artistes designers réalise des travaux, à la fois pour des marques et des institutions mais aussi dans leur propre trajectoire artistique.

Depuis ses débuts, rAndom International a réellement changé d'approche, passant de l'objet à l'expérience même. Maintenant leurs œuvres expérimentales prennent vie grâce à l'interaction du visiteur et explorent l'interaction entre les objets inanimés et le public. En confrontant l'humain à l'intelligence artificielle, les créations de rAndom International questionnent le rapport de l'Homme à la technologie dans notre époque numérique.

À l'instar d'Olafur Eliasson, rAndom International travaille essentiellement avec les éléments naturels comme la lumière, et l'eau.

En 2010, le collectif reçoit la distinction « Designers of the Future » à Design Miami Art Basel et leurs œuvres figurent parmi les collections permanentes du MoMa et du V&A Museum. Récemment créée, leur galerie commence à

prendre place dans le territoire du marché de l'art, traditionnellement peu réceptif à la scène digitale.

Les fondateurs du studio

Stuart Wood

Stuart Wood (né au Royaume-Uni en 1980) est diplômé du Royal College of Art. Fondateur et directeur de rAndom International, il dirige la mise en œuvre artistique de technologies et collabore avec ses cofondateurs Florian Ortkrass et Hannes Koch sur la direction créative du studio. Ses compétences dans l'ingénierie, l'électronique et les logiciels entre en résonance avec les intérêts du collectif : l'homme, ses actions et ses réactions

Florian Ortkrass

Florian Ortkrass (né en Allemagne en 1975) effectue ses études au Royal College of Art.

Diplômé, il s'installe à Londres et travaille pour de grandes entreprises comme Audi, Philips et Pearson Lloyd. Sa pratique au sein du collectif tourne autour de la conception créative des travaux. Avec ses deux associés, il participe à la mise en œuvre physique et fonctionnelle des travaux. Son intérêt soutenu pour les sciences appliquées et le développement cognitif humain alimente l'évolution de nouvelles œuvres ainsi que la culture du studio.

Hannes Koch

Après ses études au Royal College of Art de Londres, Hannes Koch (né en Allemagne en 1975) entre dans le monde du travail grâce au Studio von Klier puis décroche une place chez MetaDesign. En partageant la direction artistique de rAndom International avec Stuart et Florian, Hannes développe les aspects formels des projets et leur contexte environnant. Il travaille sur la communication des projets, développe de nouvelles pièces et participe au maintien de l'autonomie créative du studio. Son intérêt personnel se tourne

actuellement sur les principes sous-jacents de la connaissance et du comportement humain, dont il explore leur relation.

Les projets

2004 - Tape Collection

2005 - Pixelroller

2005 - Temporary Graffiti / Lightroller

2008 - Audience

2009 - You Fade To Light

2009 - Mirrors

2009 - Study For A Mirror

2010 - Radius

2010 - Amplitude

2010 - Swarm Light

2010 - Self Portrait

2010 - Scenography for Far

2011 - Reflex

2011 - Duplex

2011 - Temporary Printing Machine

2011 - Study Of Time

2011 - Swarm Study / III

2011 - Fly

2011 - Study Of You

2012 - Future Self

2012 - Study of Sunlight Video

2012 - Rain Room

2012 - McGregor, Richter & Random: choreographic interventions at the Rain Room

2013 - Tower: Instant Structure for Schacht XII

Cœuvres emblématiques

Audience, Septembre 2008

Audience est une installation (art) qui met en scène le spectateur face à un champ de miroirs. Lorsque le visiteur chemine entre les miroirs, ces derniers se tournent vers lui et semblent l'observer : nous nous convertissons en médium qui active le système et celui-ci nous oblige à nous observer nous-mêmes. La rétroalimentation entre l'homme et la machine est absolue.

Rain Room, octobre 2012

La Chambre de pluie, ou Rain Room, permet au visiteur de marcher à travers la pluie sans se mouiller, comme si une force invisible le protégeait. Des caméras 3D détectent la position des gens, et par une synchronisation parfaite éteint les buses situées au-dessus du visiteur. Le système fonctionne jusqu'au nombre de six visiteurs et projette plus de 220 litres d'eau par minute.

Sources

<http://random-international.com/>

<http://www.tuxboard.com/la-pluie-qui-ne-mouille-pas-rain-room-par-random-international/>

<http://www.artactuel.com/galerie-art/carpenters-workshop-gallery-2342/evenement/collectif-random-international-before-the-rain-4644.html>

<http://vimeo.com/randomvids>

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/32786/Una_habitacion_para_lla_mar_a_la_lluvia

Vassily Kandinsky

Fonction

Directeur Institut de culture artistique

Biographie

Naissance

4 décembre 1866

Moscou (Gouvernement de Moscou, Empire russe)

Décès

13 décembre 1944

(à 78 ans)

Neuilly-sur-Seine (France)

Sépulture

Cimetière nouveau de Neuilly-sur-Seine

Nom dans la langue maternelle

Василий Васильевич Кандинский

Nationalités

russe (1917-1922)

française (1939-1944)

soviétique

allemande

Domiciles

Moscou, Odessa, Neuilly-sur-Seine, Munich

Formation

Académie des beaux-arts de Munich

Faculté de droit de l'université d'État de Moscou

École d'art Grekov d'Odessa

Activités

Peintre, dessinateur en bâtiment, artiste graphique, scénographe, designer, sculpteur, graveur, avocat, professeur d'université, illustrateur, théoricien de l'art, enseignant, dessinateur

Conjoint

Nina Kandinsky (de 1917 à 1944)

Autres informations

A travaillé pour

Bauhaus (1922-1933)

Membre de

Die Blaue Vier (d)

Le Cavalier bleu

Abstraction-Création

Mouvements

Expressionnisme, symbolisme, Bauhaus

Maîtres

Franz von Stuck, Anton Ažbe, Josef Albers, Luigi Iorini (d)

Représenté par

Artists Rights Society

Personnes liées

Agnes Cleve-Jonand (ami), Paul Klee (ami)

Genres artistiques

Peinture, graphique (en), théorie, art abstrait

Influencé par

Les Meules, Lohengrin, Helena Blavatsky, pointillisme, fauvisme, Rose bleue, musique, Richard Wagner, Claude Monet, Edvard Munch, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Pablo Picasso, Walter Gropius, Rudolf Steiner

Site web

www.wassilykandinsky.net

Archives conservées par Bibliothèque Kandinsky (VK)

Vassily Kandinsky, né le 4 décembre 1866 à Moscou et mort le 13 décembre 1944 à Neuilly-sur-Seine, est un peintre russe, naturalisé allemand puis français.

Considéré comme l'un des peintres les plus importants du XXe siècle, il est souvent considéré comme l'auteur de la première œuvre d'art abstrait de l'époque moderne, bien que des historiens d'art soupçonnent Kandinsky d'avoir antidaté cette aquarelle, qui leur semble ressembler à une esquisse de sa Composition VII, de 1913. Quoi qu'il en soit, la célébrité de Kandinsky est liée à son rejet progressif au cours de ces quelques années de tout élément figuratif dans sa peinture.

Formé en économie politique par l'Université russe avant de se consacrer à la peinture, Kandinsky a écrit deux ouvrages de réflexions sur la peinture, traduits et réédités plusieurs fois. Il compose le premier vers 1910, alors qu'il animait le groupe Le Cavalier bleu, quelques années avant l'exposition de ses premières œuvres non figuratives ; à la même époque il publie un recueil de textes accompagnés de gravures sur bois figuratives en couleurs. Il écrit, alors qu'il était professeur au Bauhaus, un ouvrage sur les formes élémentaires des arts graphiques, publié en 1926, correspondant à une évolution de sa peinture à la même époque.

Biographie

Jeunesse et inspirations (1866-1896)

Né dans un milieu aisé, à Moscou, le 4 décembre 1866, Vassily est le fils aîné de Vassili Silvestrovitch Kandinski et de Lydia Ivanovna Ticheieva. L'enfant a cinq ans lorsque son père décide de s'installer au bord de la mer Noire pour raisons de santé. Vassily passe donc son enfance à Odessa. Ses parents se séparent : sa mère lui rend visite chaque jour chez son père, sa tante maternelle Élisabeth Ivanovna dirige son éducation et l'initie au dessin et à la peinture. Sa mère se remarie avec un médecin d'Odessa. Chaque année, pendant son adolescence, il accompagne son père, riche marchand de thé, pour un voyage à Moscou. Il rapporte, rétrospectivement, qu'étant enfant, à Moscou, il était fasciné et exceptionnellement stimulé par la couleur.

En août 1885, il s'inscrit à l'université de Moscou en faculté de droit. Il étudie l'économie politique sous la direction de Tchouprov (ru), puis d'autres disciplines. En 1889, il participe à un groupe ethnographique qui voyage jusqu'à l'oblast de Vologda, au nord-est de Moscou, pour étudier le droit paysan. La population lui apparaît comme « de vivants tableaux bariolés » ; il voit pour la première fois de l'art populaire, qui semble, d'après ses cahiers, l'intéresser autant que l'objet de sa mission. En 1891, il épouse sa cousine, Anna Filipovna Chemiakina, une des rares étudiantes de l'université de Moscou. Ils divorcent en 1911. En 1892, il obtient son diplôme de droit.

En 1895, l'exposition des impressionnistes à Moscou, qui ne connaissait que le naturalisme russe (Répine, Chichkine), et la représentation de l'opéra de Wagner, Lohengrin, à laquelle il assista au théâtre de la cour de Moscou marquent son évolution intérieure. Il écrit que complètement incapable de reconnaître le sujet des Meules de Monet, il fait devant ce tableau l'expérience d'une appréciation de la peinture indépendamment de son sujet. Lohengrin, par un effet de synesthésie, lui semble représenter Moscou. « Je voyais mentalement toutes mes couleurs, elles se tenaient devant mes yeux. Des lignes sauvages, presque folles se dessinaient devant moi ». Les nouvelles théories de la physique, avec la désintégration de l'atome, ont sur lui le même effet sidérant.

Épanouissement artistique (1896-1911)

La Vie mélangée, Lenbachhaus de Munich.

Kandinsky éprouve un choc en apprenant, en 1897, que le physicien Joseph John Thomson a prouvé expérimentalement l'existence des électrons. Cette découverte, qui contredit le principe de l'indivisibilité de l'atome (grec ancien ἄτομος [atomos], « insécable »), remet en cause sa confiance en la science et ébranle jusqu'à sa conception de la réalité. Pour lui, cela condamne le positivisme et son pendant en art pictural, le naturalisme.

En 1896, à l'âge de 30 ans, il refuse une chaire de professeur à l'université de Tartu pour commencer des études de peinture : il s'installe à Munich, où il étudie à l'école de dessin Azbé, puis en 1900 à l'académie des Beaux-Arts auprès de Franz von Stuck qui le critique vivement pour ses « extravagances de couleurs ».

Kandinsky commence dès 1901 une carrière de peintre et d'enseignant au groupe Phalanx qu'il a fondé, pour le dissoudre trois ans plus tard. L'une des élèves, Gabriele Münter, devient sa compagne et le reste jusqu'à la Grande Guerre.

Pour l'essentiel, les peintures de Kandinsky de cette époque ne comportent pas de visages humains. Une exception est *Dimanche, Russie traditionnelle* (1904), où Kandinsky propose une peinture très colorée, et sans doute imaginaire, de paysans et de nobles devant les murs d'une ville. Sa peinture, intitulée *Couple à cheval* (1906-1907), montre un cavalier serrant tendrement une femme dans ses bras, qui passe devant une ville russe située sur la rive opposée d'une rivière. Le cheval, caparaçonné d'une étoffe somptueuse, se tient dans l'ombre sous le couvert des bouleaux, tandis que le feuillage et les murailles de la cité se reflètent en une multitude de taches de couleur illuminant l'eau.

Une peinture fondamentale de Kandinsky de ces années 1900 est probablement *Le Cavalier bleu* en 1903, qui montre un personnage portant une cape chevauchant rapidement à travers une prairie. Kandinsky représente le cavalier plus par une série de touches colorées que par des détails précis. En elle-même, cette peinture n'est pas exceptionnelle, lorsqu'on la compare aux

tableaux d'autres peintres contemporains, mais elle montre la direction que Kandinsky suit dans les années suivantes, et son titre annonce le groupe qu'il fonde quelques années plus tard.

De 1906 à 1908, Kandinsky passe une grande partie de son temps à voyager à travers l'Europe, jusqu'à ce qu'il s'installe dans la petite ville bavaroise de Murnau.

Pendant son séjour à Paris en 1907, il peint [La Vie mélangée](#), toile qui clôt le grand ensemble de peintures de son œuvre précoce, réalisée entre 1902 et 1907, et qu'il nomme des « dessins colorés ». Prenant à contre-pied le mouvement des Ambulants, qui proposent des sujets concernant le peuple et qui peignent dans une manière réaliste ou naturaliste, Kandinsky évoque dans ces toiles empreintes de nostalgie le passé lointain, où se côtoient des figures de la vieille Russie, de la vieille Allemagne, ou encore de la période Biedermeier. Dans [La Vie mélangée](#), il « semble qu'en faisant l'amalgame entre la figure et le fond, l'artiste s'exerce déjà dans ce genre de scènes à des visions presque abstraites ».

[La Montagne bleue \(1908-1909\)](#), peinte à cette époque, montre davantage sa tendance vers l'abstraction pure. Une montagne bleue apparaît entre deux grands arbres, l'un jaune et l'autre rouge. Un groupe de trois cavaliers et quelques autres personnages traversent le bas de la toile. Le visage, les habits et la selle des cavaliers sont chacun d'une couleur unie, et aucun des personnages ne montre de détail réaliste. Le large emploi de la couleur dans [La Montagne bleue](#) illustre l'évolution de Kandinsky vers un art dans lequel la couleur elle-même est appliquée indépendamment de la forme.

À partir de 1909, ce que Kandinsky appelle le « chœur des couleurs » devient de plus en plus éclatant, il le charge d'un pouvoir émotif et d'une signification cosmique intense. Cette évolution a été attribuée à un ouvrage de Goethe, le *Traité des couleurs (Farbenlehre)*, qui a influencé ses livres *Du spirituel dans l'art* et *Regards sur le passé*. L'année suivante, il peint la première œuvre abstraite réalisée à partir d'une conviction profonde et dans un but clairement

défini : substituer à la figuration et à l'imitation de la « réalité » extérieure du monde matériel une création pure de nature spirituelle qui ne procède que de la seule nécessité intérieure de l'artiste. Ou, pour reprendre la terminologie du philosophe Michel Henry, substituer à l'apparence visible du monde extérieur la réalité intérieure pathétique et invisible de la vie. Kandinsky a expliqué que l'intuition qui l'avait mené vers l'abstraction s'était produite en 1908, à la vue d'un de ses propres tableaux posés sur le côté, méconnaissable dans la lumière déclinante du crépuscule.

Les peintures de cette période comportent de grandes masses colorées très expressives, évoluant indépendamment des formes et des lignes qui ne servent plus à les délimiter ou à les mettre en valeur, mais se combinent avec elles, se superposent et se chevauchent de façon très libre pour former des toiles d'une force extraordinaire.

La musique a eu une grande influence sur la naissance de l'art abstrait ; étant abstraite par nature et ne cherchant pas à représenter vainement le monde extérieur, mais simplement à exprimer de façon immédiate des sentiments intérieurs à l'âme humaine. Kandinsky utilise parfois des termes musicaux pour désigner ses œuvres : il appelle beaucoup de ses peintures les plus spontanées des « improvisations », tandis qu'il nomme « compositions » quelques-unes parmi les plus élaborées et les plus longuement travaillées, un terme qui résonne en lui comme une prière.

En plus de la peinture elle-même, Kandinsky se consacre à la constitution d'une théorie de l'art. Il a contribué à fonder l'association des Nouveaux Artistes de Munich, dont il devient le président en 1909. Le groupe est incapable d'intégrer les approches les plus radicales, comme celles de Kandinsky, du fait d'une conception plus conventionnelle de l'art et se dissout fin 1911. Kandinsky fonde alors une nouvelle association, Le Cavalier bleu, avec des artistes plus proches de sa vision de l'art, tels que Franz Marc. Cette association réalise un almanach, appelé L'Almanach du Cavalier bleu, qui connaît deux parutions. C'est le 19 juin 1911 que Kandinsky annonce dans sa lettre à Marc l'idée de faire l'almanach. Davantage de numéros étaient prévus, mais la déclaration de la Première Guerre mondiale en 1914 met fin à ces projets, et Kandinsky retourne chez lui en Russie via la Suisse et la Suède.

Son premier grand ouvrage théorique sur l'art, intitulé *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, paraît fin 1911. Il expose dans ce court traité sa vision personnelle de l'art, dont la véritable mission est d'ordre spirituel, ainsi

que sa théorie de l'effet psychologique des couleurs sur l'âme humaine et leur sonorité intérieure. L'Almanach du Cavalier bleu est publié peu de temps après. Ces écrits de Kandinsky servent à la fois de défense, de promotion de l'art abstrait et de démonstration que toute forme d'art authentique est également capable d'atteindre une certaine profondeur spirituelle. Il pense que la couleur peut être utilisée dans la peinture comme une réalité autonome et indépendante de la description visuelle d'un objet ou d'une autre forme.

En 1912 il peint Avec l'Arc noir une des premières œuvres abstraites (qui ne représente rien de la réalité), et conçue comme telle, de l'histoire de l'art. Elle ne représente rien d'autre que des formes et des couleurs libérées de la « figure », de la « représentation » du monde. Cette liberté des formes tend à provoquer des émotions, des sentiments par le jeu de la composition, des harmonies colorées, des équilibres, des masses et du mouvement organisé autour de l'arc noir. Il est comme le chef d'orchestre de toute la toile. Le geste improvisé du peintre révèle malgré tout une mise en scène réfléchie, pensée, où rien n'est laissé au hasard, pour déclencher chez le spectateur une « vibration ». Kandinsky cherche ici à restituer la musique de Wagner, d'où le terme abstraction « lyrique » (lié à la musique). Il est d'ailleurs l'ami du compositeur Arnold Schoenberg, qui écrira la première partition atonale.

[Retour en Russie \(1914-1921\)](#)

Fugue (1914), fondation Beyeler (Riehen)

De 1918 à 1921, Kandinsky s'occupe du développement de la politique culturelle de la Russie, il apporte sa collaboration dans les domaines de la pédagogie de l'art et de la réforme des musées. Il se consacre également à l'enseignement artistique avec un programme reposant sur l'analyse des formes et des couleurs, ainsi qu'à l'organisation de l'Institut de culture artistique à Moscou. Il peint très peu durant cette période. Il fait la connaissance, en 1916, de Nina Andreievskaja qui devient son épouse l'année suivante. Kandinsky reçoit en 1921 la mission de se rendre en Allemagne, au Bauhaus de Weimar, sur l'invitation de son fondateur, l'architecte Walter Gropius. L'année suivante, les Soviétiques interdisent officiellement toute forme d'art abstrait, car jugé nocif pour les idéaux socialistes.

Le Bauhaus (1922-1933)

Le Bauhaus est alors une école d'architecture et d'art novateur, qui a pour objectif de fusionner les arts plastiques et les arts appliqués, et dont l'enseignement repose sur la mise en application théorique et pratique de la synthèse des arts plastiques. Kandinsky y retrouve ses anciens condisciples auprès de von Stuck, Paul Klee et Josef Albers. Il donne des cours dans le cadre de l'atelier de peinture murale, qui reprennent sa théorie des couleurs en y intégrant de nouveaux éléments sur la psychologie de la forme. Le développement de ces travaux sur l'étude des formes, en particulier le point et les différentes formes de lignes, conduit à la publication de son second livre, *Point et ligne sur plan*, en 1926.

Les éléments géométriques prennent dans son enseignement comme dans sa peinture une importance grandissante, en particulier le cercle, le demi-cercle, l'angle et les lignes droites ou courbes. Cette période est pour lui une période d'intense production. Par la liberté dont témoigne chacune de ses œuvres, par le traitement des surfaces riches en couleurs et en dégradés magnifiques, comme dans sa toile *Jaune-rouge-bleu* (tableau de 1925, dans lequel il transpose l'un des théorèmes du *Traité des couleurs* de Goethe, la naissance du rouge à partir de la rencontre et de l'intensification mutuelle de la lumière, soit la couleur jaune, et de l'obscurité, la couleur bleue), Kandinsky se démarque nettement du constructivisme ou du suprématisme dont l'influence était grandissante à cette époque.

Les formes principales qui constituent cette toile de deux mètres de large intitulée *Jaune-rouge-bleu* sont un rectangle vertical jaune, une croix rouge légèrement inclinée et un grand cercle bleu foncé, tandis qu'une multitude de lignes noires droites ou sinueuses et d'arcs de cercle, ainsi que quelques cercles monochromes et quelques damiers colorés, contribuent à sa délicate complexité. Cette simple identification visuelle des formes et des principales masses colorées présentes sur la toile ne correspond qu'à une première approche de la réalité intérieure de l'œuvre, dont la juste appréciation nécessite une observation bien plus approfondie, non seulement des formes et des couleurs utilisées dans la peinture, mais également de leur relation, de leur position absolue et de leur disposition relative sur la toile, de leur harmonie d'ensemble et de leur accord réciproque.

Confronté à l'hostilité des partis de droite, le Bauhaus quitte Weimar pour s'installer à Dessau-Roßlau, dès 1925. À la suite d'une campagne de diffamation acharnée de la part des nazis, le Bauhaus est fermé à Dessau en 1932 et Kandinsky s'installe à Berlin-Südende car l'école poursuit ses activités à Berlin jusqu'à sa dissolution en juillet 1933. Kandinsky quitte alors l'Allemagne pour s'installer à Paris où il expose en octobre et novembre 1933 au Salon des surindépendants.

La grande synthèse (1934-1944)

À Paris, il se trouve relativement isolé, d'autant plus que l'art abstrait, en particulier géométrique, n'est guère reconnu : les tendances artistiques à la mode sont plutôt le cubisme ou l'Art déco. Il vit et travaille dans un petit appartement dont il a aménagé la salle de séjour en atelier. Des formes biomorphiques aux contours souples et non géométriques font leur apparition dans son œuvre, des formes qui évoquent extérieurement des organismes microscopiques, mais qui expriment toujours la vie intérieure de l'artiste. Il recourt à des compositions de couleurs inédites qui évoquent l'art populaire slave et qui ressemblent à des ouvrages en filigrane précieux. Il utilise également du sable qu'il mélange aux couleurs pour donner à la peinture une texture granuleuse.

Cette période correspond en fait à une vaste synthèse de son œuvre antérieure, dont il reprend l'ensemble des éléments tout en les enrichissant. Il peint en 1936 et 1939 ses deux dernières grandes toiles particulièrement élaborées et longuement mûries qu'il avait cessé de produire depuis de nombreuses années. Composition IX est une toile aux diagonales puissantes fortement contrastées dont la forme centrale évoque un embryon humain dans le ventre de sa mère. Les petits carrés de couleur et les bandes colorées semblent se détacher du fond noir de Composition X comme des fragments ou des filaments d'étoiles, tandis que d'énigmatiques hiéroglyphes aux tons pastel recouvrent la grande masse marron qui semble flotter dans le coin supérieur gauche de la toile.

Dans les œuvres de Kandinsky, un certain nombre de caractéristiques sautent immédiatement aux yeux, tandis que certaines sonorités sont plus discrètes et comme voilées, c'est-à-dire qu'elles ne se révèlent que progressivement à ceux

qui font l'effort d'approfondir leur rapport avec l'œuvre et d'affiner leur regard. Il ne faut donc pas se contenter d'une première impression ou d'une identification grossière des formes que l'artiste a utilisées et qu'il a subtilement harmonisées et mises en accord pour qu'elles entrent efficacement en résonance avec l'âme du spectateur.

Il acquiert la nationalité française en 1939. Il meurt à Neuilly-sur-Seine le 13 décembre 1944, laissant une œuvre abondante, et est inhumé au cimetière nouveau de Neuilly-sur-Seine.

Gloire posthume

Après la mort de Vassily Kandinsky, et durant une trentaine d'années, Nina Kandinsky n'a cessé de diffuser le message et de divulguer l'œuvre de son mari. L'ensemble des œuvres en sa possession a été légué au Centre Georges-Pompidou, à Paris, où l'on peut voir la plus grande collection de ses peintures.

Nina Kandinsky crée en 1946 le prix Kandinsky « destiné à couronner la recherche de jeunes peintres dans le domaine de l'abstraction », et décerné pour la première fois à Jean Dewasne.

L'Œuvre de Kandinsky

Les peintures

1907 : La Vie mélangée, tempera sur toile (130 × 162 cm)⁴¹, peinte pendant son séjour à Sèvres

1908 : Murnau, Landschaft mit Turm, huile sur carton, musée national d'Art moderne (Paris)

1910 : Murnau avec Église II, huile sur toile, (96 × 105 cm), Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum⁴²

1911 : Composition IV, huile sur toile, (159,5 x 250,5 cm), Nordheim-Westfalen, Dusseldorf⁴³

1912 : Mit dem schwarzen Bogen (Avec l'arc noir), huile sur toile, Centre Pompidou (Paris)

1913 : Sans titre

1913 : Composition VII, huile sur toile, galerie Tretiakov (Moscou)

1913 Paysage (Landscape), huile sur toile, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

1914 : Bild mit rotem Fleck, huile sur toile, musée national d'Art moderne (Paris)

1914 : Improvisation avec formes froides, huile sur toile, galerie Tretiakov (Moscou)

1915 : Peinture non objective, Musée des beaux-arts de Riazan

1916 : Moscou. La Place Verte, huile sur toile, galerie Tretiakov (Moscou)

1923 : Composition 8, huile sur toile, musée Solomon R. Guggenheim (New York)

1925 : Jaune-rouge-bleu, huile sur toile, Centre Pompidou (Paris)⁴⁴

1932 : Beide gestreift (Les deux rayures), huile et gouache sur carton, musée d'art contemporain Goulandrís (Athènes)⁴⁵

1936 : Composition IX, huile sur toile, Centre Pompidou (Paris)

1939 : Complexité simple, huile sur toile, musée de Grenoble

1940 : Bleu de ciel, huile sur toile, musée national d'Art moderne (Paris)

1944 : L'Élan tempéré, huile sur carton, musée national d'Art moderne (Paris)

Impression III (1911), Lenbachhaus (Munich)

Impression III (1911), Lenbachhaus (Munich)

Romantic Landscape (1911), Lenbachhaus (Munich)

Romantic Landscape (1911), Lenbachhaus (Munich)

A Riding Amazon (1911), Musée national d'art d'Azerbaïdjan (Bakou)

A Riding Amazon (1911), Musée national d'art d'Azerbaïdjan (Bakou)

Gorge improvisation (1914), Lenbachhaus (Munich)

Gorge improvisation (1914), Lenbachhaus (Munich)

Les écrits sur l'art

La création par Kandinsky d'une œuvre purement abstraite n'est pas intervenue comme un changement abrupt, elle est le fruit d'un long développement, d'une longue maturation et d'une intense réflexion fondée sur son expérience personnelle de peintre et sur l'élan de son esprit vers la beauté intérieure et ce profond désir spirituel qu'il appelait la « nécessité intérieure », et qu'il tenait pour un principe essentiel de l'art.

Les analyses de Kandinsky sur les formes et sur les couleurs résultent de l'expérience intérieure du peintre qui a passé des années à créer des peintures abstraites, à travailler sur les formes et avec les couleurs, observant longuement et inlassablement ses propres toiles et celles d'autres artistes, constatant simplement leur effet subjectif et pathétique sur son âme d'artiste et de poète d'une très grande sensibilité aux couleurs.

Il s'agit donc d'une forme d'expérience purement subjective que chacun peut faire et répéter, en prenant le temps de regarder ses peintures et de laisser agir les formes et les couleurs sur sa propre sensibilité vivante. Il ne s'agit pas d'observations scientifiques et objectives, mais d'observations intérieures radicalement subjectives et purement phénoménologiques, qui relèvent de ce que le philosophe Michel Henry appelle la subjectivité absolue ou la vie phénoménologique absolue.

Du spirituel dans l'art

Cet ouvrage est écrit en 1910, trois ans avant la première exposition d'un tableau non figuratif, Composition VII. Une aquarelle datée de 1910 l'aurait précédée, mais une partie de la critique estime qu'elle est antidatée. Son format inhabituel est trop grand pour l'époque et surtout elle est inscrite tardivement dans le registre manuscrit que tient régulièrement Kandinsky à partir de 1919. Par ailleurs, les procédés picturaux sont ceux que l'artiste utilisait en 1913, et l'artiste écrit encore dans Du spirituel « Nous ne sommes

pas assez avancés en peinture pour être déjà impressionnés profondément par une composition de formes et de couleurs totalement émancipée ».

Kandinsky compare la vie spirituelle de l'humanité à un grand triangle semblable à une pyramide et que l'artiste a pour tâche et pour mission d'entraîner vers le haut par l'exercice de son talent. La pointe du triangle est constituée seulement de quelques individus qui apportent aux hommes le pain sublime. Un triangle spirituel qui avance et monte lentement, même s'il reste parfois immobile. Durant les périodes de décadence, les âmes tombent vers le bas du triangle et les hommes ne recherchent que le succès extérieur et ignorent les forces purement spirituelles.

Lorsque l'on regarde les couleurs sur la palette d'un peintre, un double effet se produit : un effet « purement physique » de l'œil, charmé par la beauté des couleurs tout d'abord, qui provoque une impression de joie comme lorsque l'on mange une friandise. Mais cet effet peut être beaucoup plus profond et entraîner une émotion et une vibration de l'âme, ou une « résonance intérieure », qui est un effet purement spirituel par lequel la couleur atteint l'âme.

La « nécessité intérieure » est pour Kandinsky le principe de l'art et le fondement de l'harmonie des formes et des couleurs. Il la définit comme le principe de l'entrée en contact efficace de la forme et des couleurs avec l'âme humaine. Toute forme est la délimitation d'une surface par une autre, elle possède un contenu intérieur qui est l'effet qu'elle produit sur celui qui la regarde avec attention. Cette nécessité intérieure est le droit de l'artiste à la liberté illimitée, mais cette liberté devient un crime si elle n'est pas fondée sur une telle nécessité. L'œuvre d'art naît de la nécessité intérieure de l'artiste de façon mystérieuse, énigmatique et mystique, puis elle acquiert une vie autonome, elle devient un sujet indépendant animé d'un souffle spirituel.

Les premières propriétés qui sautent aux yeux lorsque l'on regarde la couleur isolée, en la laissant agir seule, c'est d'une part la chaleur ou la froideur du ton coloré, et d'autre part la clarté ou l'obscurité de ce ton.

La chaleur est une tendance au jaune, la froideur une tendance au bleu. Le jaune et le bleu forment le premier grand contraste, qui est dynamique. Le jaune possède un mouvement excentrique et le bleu un mouvement concentrique, une surface jaune semble se rapprocher de nous, tandis qu'une

surface bleue semble s'éloigner. Le « jaune » est la couleur typiquement terrestre dont la violence peut être pénible et agressive. Le « bleu » est la couleur typiquement céleste qui évoque un calme profond. Le mélange du bleu et du jaune produit l'immobilité totale et le calme, le « vert ».

La clarté est une tendance vers le blanc et l'obscurité une tendance vers le noir. Le blanc et le noir forment le second grand contraste, qui est statique. Le « blanc » agit comme un silence profond et absolu plein de possibilités. Le « noir » est un néant sans possibilité, il est un silence éternel et sans espoir, il correspond à la mort. C'est pourquoi toute autre couleur résonne si fortement à son voisinage. Le mélange du blanc et du noir conduit au gris, qui ne possède aucune force active et dont la tonalité affective est voisine de celle du vert. Le « gris » correspond à l'immobilité sans espoir, il tend vers le désespoir lorsqu'il devient foncé et retrouve un peu d'espoir en s'éclaircissant.

Le « rouge » est une couleur chaude très vivante, vive et agitée, il possède une force immense, il est un mouvement en soi. Mélangé au noir, il conduit au « brun » qui est une couleur dure. Mélangé au jaune, il gagne en chaleur et donne l'« orangé », qui possède un mouvement d'irradiation sur l'entourage. Mélangé au bleu, il s'éloigne de l'homme pour donner le « violet », qui est un rouge refroidi. Le rouge et le vert forment le troisième grand contraste, l'orangé et le violet le quatrième.

Point et ligne sur plan

Ce second ouvrage est publié en 1926 (Albert Langen éditeur, Munich, série: Bauhausbücher IX), quand Kandinsky est professeur au Bauhaus.

L'artiste y analyse les éléments géométriques qui composent toute peinture, à savoir le « point » et la « ligne », ainsi que le support physique et la surface matérielle sur laquelle l'artiste dessine ou peint et qu'il appelle le « plan originel » ou « P.O. » Il ne les analyse pas d'un point de vue objectif et extérieur, mais du point de vue de leur effet intérieur sur la subjectivité vivante du spectateur qui les regarde et les laisse agir sur sa sensibilité.

Le « point » est dans la pratique une petite tache de couleur déposée par l'artiste sur la toile. Le point qu'utilise le peintre n'est donc pas un point géométrique, il n'est pas une abstraction mathématique, il possède une certaine extension, une forme et une couleur. Cette forme peut être carrée, triangulaire, ronde, en forme d'étoile ou plus complexe encore. Le point est la

forme la plus concise mais, selon son emplacement sur le plan originel, il va prendre une tonalité différente. Il peut être seul et isolé ou bien être mis en résonance avec d'autres points ou avec des lignes.

La « ligne » est le produit d'une force, elle est un point sur lequel une force vivante s'est exercée dans une certaine direction, la force exercée sur le crayon ou sur le pinceau par la main de l'artiste. Les formes linéaires produites peuvent être de plusieurs types : une ligne « droite » qui résulte d'une force unique exercée dans une seule direction, une ligne « brisée » qui résulte de l'alternance de deux forces possédant des directions différentes, ou bien une ligne « courbe » ou « ondulée », produite par l'effet de deux forces qui agissent simultanément. Une « surface » peut être obtenue par densification, à partir d'une ligne que l'on fait pivoter autour d'une de ses extrémités.

L'effet subjectif produit par une ligne dépend de son orientation : la ligne « horizontale » correspond au sol sur lequel l'homme se repose et se meut, au plat, elle possède une tonalité affective sombre et froide, semblable au noir ou au bleu, tandis que la ligne « verticale » correspond à la hauteur et n'offre aucun point d'appui, elle possède au contraire une tonalité lumineuse et chaude, proche du blanc ou du jaune. Une « diagonale » possède par conséquent une tonalité plus ou moins chaude ou froide, selon son inclinaison par rapport à la verticale ou à l'horizontale.

Une force qui se déploie sans obstacle comme celle qui produit une ligne droite correspond au « lyrisme », tandis que plusieurs forces qui s'opposent et se contrarient forment un « drame ». L'« angle » que forme une ligne brisée possède également une sonorité intérieure qui est chaude et proche du jaune pour un angle aigu (triangle), froide et similaire au bleu pour un angle obtus (cercle) et semblable au rouge pour un angle droit (carré).

Le « plan originel » est en général rectangulaire ou carré, il est donc composé de lignes horizontales et verticales, qui le délimitent et qui le définissent comme un être autonome, qui va servir de support à la peinture en lui communiquant sa tonalité affective. Cette tonalité est déterminée par l'importance relative de ces lignes horizontales et verticales, les horizontales donnant une tonalité calme et froide au plan originel, tandis que les verticales lui communiquent une tonalité calme et chaude. L'artiste possède l'intuition de cet effet intérieur du format de la toile et de ses dimensions, qu'il va choisir en fonction de la tonalité qu'il souhaite donner à son œuvre. Kandinsky considère

même le plan originel comme un être vivant que l'artiste « féconde » et dont il sent la « respiration ».

Chaque « partie » du plan originel possède une coloration affective qui lui est propre et qui va influencer sur la tonalité des éléments picturaux qui seront dessinés dessus, ce qui contribue à la richesse de la composition qui résulte de leur juxtaposition sur la toile. Le « haut » du plan originel correspond à la souplesse et à la légèreté, tandis que le « bas » évoque plutôt la densité et la pesanteur. Il appartient au peintre d'apprendre à connaître ces effets afin de produire des peintures qui ne soit pas l'effet du hasard, mais le fruit d'un travail authentique et le résultat d'un effort vers la beauté intérieure.

Point et ligne sur plan comporte une multitude d'exemples photographiques et de dessins, issus d'œuvres de Kandinsky, qui offrent la démonstration de ses observations théoriques, et qui permettent au lecteur d'en reproduire en lui l'évidence intérieure, pour peu qu'il prenne le temps de regarder avec attention chacune de ces images, qu'il les laisse agir sur sa propre sensibilité et qu'il laisse vibrer les cordes sensibles de son âme et de son esprit. Kandinsky met néanmoins son lecteur en garde contre une contemplation trop longue, qui conduirait l'imagination à prendre le dessus sur l'expérience intérieure immédiate :

« Pour ce genre d'expérience, il vaut mieux se fier à la première impression, car la sensibilité se lasse vite et cède le champ à l'imagination. »

La poésie :

Klänge (Résonances)

Un cas plutôt exceptionnel pour l'œuvre de Kandinsky : le recueil de ses poèmes en prose Klänge (Sons, Sonorités ou Résonances paru en 1913, « atteint le sommet d'une période que les critiques qualifient de "géniale" et l'artiste de "lyrique" ». Ce livre comporte 38 textes écrits entre 1909 et 1912, accompagnés de 56 xylographies en couleurs et en noir et blanc. Kandinsky s'explique sur ses poèmes dans la revue XXe siècle (no 3), en 1938 :

« C'est depuis de longues années que j'écris de temps en temps des "poèmes en prose" et parfois même des "vers". Ce qui est pour moi un "changement

d'instrument" — la palette de côté et à sa place la machine à écrire [...] [Ce livre] est un petit exemple de travail synthétique. »

Les compositions scéniques

Kandinsky a écrit plusieurs petites pièces de théâtre ou compositions scéniques dans lesquelles il s'est efforcé d'illustrer et de mettre en pratique la synthèse des arts à laquelle il aspirait, en associant la couleur de la peinture, le son de la musique et le mouvement de la danse. Ses principales compositions scéniques sont Sonorité jaune (1909), Sonorité verte (1909), Blanc et noir (1909) et Violet (1911).

Écrits

Textes, essais, articles, publications graphiques

Kandinsky, couverture de l'édition originale *Du spirituel dans l'art* (1911)

Poèmes sans paroles (1904) : (ru) Стихи без слов, Moscou, Stroganoff, 1904

Premier album de xylographies

Sonorité verte (1908)

Composition scénique, non publiée.

Noir et blanc (1909)

composition scénique, non publiée.

Xylographies (1909) : Xylographies (préf. Gérôme Maesse), Paris, Les Tendances Nouvelles, 1909

Lettres de Munich (Письма из Мюнхена) (1909-1910)

5 articles parus dans la célèbre revue *Apollon* (II,17-20 Octobre 1909; IV,12-15, janvier 1910; VI,12-15, avril 1910; VIII,4-7, mai-juin 1910; XI:13-17, octobre 1910)

Le Contenu et la forme (1910) : (ru) Содержание и форма

Dans le catalogue de 2e salon International de Vladimir Izdebski, Odessa, 1910-1911

Violett (1911)

Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (c. 1905-1910, publ. 1912) : (de) Über die Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, Munich, Piper, 1912

imprimé en décembre 1911, diffusé en janvier 1912; réédition augmentée, avec une nouvelle préface en avril; nouvelle édition en septembre 1912.

Almanach Der Blaue Reiter (1912) - (de) Der Blaue Reiter, Munich, Piper, 1912, 131 p.

Édition de Wassily Kandinsky et Franz Marc, contient 4 textes de Kandinsky : Eugen Khaler (pp. 53-55), Über die Formfrage (Sur la question de la forme) (pp. 74-100), Über Bühnenkomposition (De la composition scénique) (pp. 103-113) et Die gelbe Klang (La sonorité jaune) (pp. 115-131).

Sonorités (1913) - (de) Klänge, Munich, Piper, 1913

Album Kandinsky 1901-1913 (1913) - (de) Kandinsky 1901-1913, Berlin, Der Sturm, 1913

Cet album Kandinsky contient une photo de Kandinsky, un poème d'Albert Verwey intitulé À Kandinsky, 67 pages de reproductions, et 41 pages de texte : Rückblicke (Regards sur le passé) (pp. III-XXIX), puis 3 notices (pp. XXXIII-XXXXI) : Komposition 4, Komposition 6 et Das Bild mit weissem Rand.

version russe : (ru) Текст художника (Le texte de l'artiste) : ступени (étapes), Moscou, Édition du département des arts décoratifs du commissariat du peuple à la culture

De l'artiste (1916) - Om Konstnären, Stockholm

Petits Mondes (1922) - (de) Kleine Welten, Berlin, Propyläen, 1922

Point et ligne sur plan (1926) - (de) Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Munich, Verlag Albert Langen

[Traductions françaises, compilations posthumes](#)

Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (trad. M. de Man), Paris, Drouin, 1949

2e édition, avec une postface de Charles Estienne : éditions de Beaune, 1954 ; 3e édition, 1963 ; ré-éditions avec avant-propos de Philippe Sers, Denoël-Gonthier, 1971.

Vassily Kandinsky (trad. Nicole Debrand, Bernadette du Crest, préf. Philippe Sers), Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, Denoël, coll. « folio-essais », 1989. Ouvrage utilisé pour la rédaction de l'article

(de) Klänge/Résonances (trad. de l'allemand par Philippe Soupault), Paris, Hazan, 2015, 236 p. (ISBN 978-2-7541-0794-5)

Point ligne surface. Contribution à l'analyse des éléments picturaux (trad. Christine Boumeester, préf. Max Bill), Paris, Éditions de Beaune, coll. « Les nouveaux manifestes », 1963, 126 p., chap. 4

Point ligne plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux, Denoël-Gonthier, 1970 ;

2e édition, 1991 ; réédition Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991

Interférences, traduit en français par Armel Guerne, Delpire, 1959 ; éd. Gallimard, 1967.

Écrits complets (tome I non publié)

Écrits complets. Point ligne plan. La grammaire de la création. L'avenir de la peinture, éd. Denoël-Gonthier, 1970, tome II.

Écrits complets. La synthèse des arts, éd. Denoël-Gonthier, 1975, tome III.

Vassily Kandinsky, Regards sur le passé et autres textes 1912-1922, éd. Hermann, 1974. Ouvrage utilisé pour la rédaction de l'article.

Cours du Bauhaus, éd. Denoël-Gonthier, 1978.

Vassily Kandinsky et Olga Medvedkova, Kandinsky ou la critique des critiques. Les écrits russes de Kandinsky (1901-1911), Centre d'Histoire de Sciences Po/Les Presses du Réel, 2014.

Correspondances

F. Busoni, W. Kandinsky, Arnold Schönberg (trad. de l'allemand), Schoenberg-Busoni. Schoenberg-Kandinsky. Correspondances, textes, Genève, Contrechamps, 1995, 248 p. (ISBN 2-940068-06-2).

Bibliographie

Monographies

Centre Pompidou, « Vassily Kandinsky » [archive], 2008 (consulté le 26 février 2020).

Will Grohmann (trad. Blaise Briod), Kandinsky : Sa vie, son œuvre, Paris/Cologne, Flammarion/M. DuMont, 1958, 428 p.

Ouvrages de référence

Marcel Brion, Kandinsky, éd. Somogy, 1960.

Michel Conil-Lacoste, Kandinsky, Flammarion, 1979.

Philippe Sers, Comprendre Kandinsky, éd. Infolio, coll. « Archigraphy », 2009, 127 p. (ISBN 978-2884741736).

Brigitte Hermann, Kandinsky. Sa vie, Paris, Hazan, coll. « Bibliothèque Hazan », 2009, 440 p. (ISBN 978-2-7541-0259-9) Document utilisé pour la rédaction de l'article

Jacques Lassaing, Kandinsky dans la collection «Le Goût de notre temps». Éditions Skira, 1964.

Olga Medvedkova, Kandinsky ou la Critique des critiques. Les écrits russes de Kandinsky (1889-1911) traduits, annotés et préfacés par Olga Medvedkova, Presses du réel, 2014. (ISBN 978-2840664543)

Ouvrages d'histoire de l'art

Dictionnaire Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, vol. 7, éditions Gründ, janvier 1999, 13 440 (ISBN 2-7000-3017-6), p. 681-685.

Nicholas Fox Weber, La Bande du Bauhaus. Six maîtres du modernisme, Fayard, coll. « Documents », 2015, 624 p. (ISBN 978-2213661476).

Ouvrages philosophiques

Michel Henry, Voir l'invisible. Sur Kandinsky, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2005 (1re éd. 1988, chez Bourin-Julliard), 252 p. (ISBN 978-2-13-063035-7).

Philippe Sers, Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait. Peinture, poésie, scénographie, Skira, 2003, 352 p. (ISBN 978-88-8491-390-6).

Alexandre Kojève, Les Peintures concrètes de Kandinsky, La Lettre volée, coll. « Palimpsestes », 2002, 44 p. (ISBN 978-2873171629)

Serge Chamchinov, La Méthode du « lire » la peinture : Michaux, Klee, Kandinsky, Moscou, éd. OGI, 2006 (ISBN 5-94282-341-3).

Témoignages

Nina Kandinsky, Kandinsky et moi, éd. Flammarion, 1978.

Reproductions de ses œuvres

Jéléna Hahl-Fontaine, Kandinsky, Marc Vokar éditeur, 1993.

François Le Targat, Kandinsky, Albin Michel, coll. « Les grands maîtres de l'art contemporain », 1986, 128 p. (ISBN 978-0-8478-0810-6).

Hajo Düchting (trad. de l'allemand par Catherine Flemming), Kandinsky (1866-1944) : Révolution de la peinture, Munich, Taschen, coll. « Petite Collection Art », 2012 (1re éd. 1990), 96 p. (ISBN 978-3-8228-5941-4)
Document utilisé pour la rédaction de l'article

Pierre Volboudt, Kandinsky, éd. F. Hazan, 1984, 117 p. (ISBN 978-2850250729).

V. E. Barnett et A. Zweite, Kandinsky. Dessins et aquarelles, éd. Flammarion, coll. « Monographies », 1992, 232 p. (ISBN 978-2080100764).

A. et L. Vezin, Kandinsky et le cavalier bleu, éd. Terrail, coll. « Peintures - Sculptures », 1991, 223 p. (ISBN 978-2879390390).

Ramon Tio Bellido, Kandinsky. Les Chefs-d'œuvre, Paris, Fernand Hazan. Paris, 1987, 142 p. (ISBN 2-85025-135-6).

Catalogues d'expositions

Kandinsky. Trente peintures des musées soviétiques, Centre Georges-Pompidou, 1979.

Kandinsky. Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944), Centre Georges-Pompidou, 1984.

Kandinsky. Rétrospective, Fondation Maeght, 2001, 262 p. (ISBN 978-2900923276).

Christian Derouet et Fabrice Hergott, Kandinsky 1914-1921, Hazan, monographie, coll. « Beaux Arts », 2001, 160 p. (ISBN 978-2850257742).

Sjeng Scheijen (dir.), The Big Change: Revolution in Russian Painting 1895-1917, Musée des Bons-Enfants, Maastricht, 2013, 188 p.

Dr Tayfun Belgin, Pr Ralph Melcher, Jacqueline Munck, Andrei Nakov, Marc Restellini, Pr Raimund Stecker, Denise Wendel-Poray, Detmar Westhoff, Dr Roman Zieglgänsberger, Expressionismus & Expressionismi - Der blaue Reiter vs Brücke - Berlin-Munich 1905-1920, catalogue de l'exposition de la Pinacothèque de Paris, 2011, 376 p. (ISBN 9782358670241)

Archives

Le fonds d'archives de Vassily Kandinsky⁸⁴ et le sous-fonds Nina Kandinsky⁸⁵ sont conservés à la Bibliothèque Kandinsky, au Centre Pompidou à Paris.

Les Wassily Kandinsky papers, 1911-1940⁸⁶ sont conservés au Getty Research Institute à Los Angeles.

Les archives de Gabriele Münter sont conservées à la Lenbachhaus à Munich⁸⁷.

Les archives du Bauhaus⁸⁸ sont conservées à Berlin.

Filmographie

Wassily Kandinsky (1866-1944). Figures de l'invisible, « Jaune-Rouge-Bleu » ou « Gelb-Rot-Blau », émission de la série Palettes dirigée par Alain Jaubert, 25 min, réalisée par Palettes production en 1994, diffusée le 27 novembre 1994 sur Arte, première édition vidéo en 1995, DVD vidéo ARTE/éditions Montparnasse, 2007.

Expositions monographiques en France

Kandinsky, trente peintures des musées soviétiques, du 1er février au 8 avril 1978 au Centre Pompidou, Paris.

Kandinsky, du 1er novembre 1984 au 28 janvier 1985 au Centre Pompidou, Paris⁸⁹.

Kandinsky, collections du Musée national d'art moderne, du 31 janvier au 17 mai 1998, Musée des beaux-arts de Nantes^{90,91}

Kandinsky : retour en Russie, 1914-1921, 13 juin au 16 septembre 2001, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg

Vassily Kandinsky : rétrospective, du 4 juillet au 10 octobre 2001, Fondation Maeght

Kandinsky, du 8 avril au 10 août 2009 au Centre Pompidou, Paris⁹².

Kandinsky, les années parisiennes (1933-1944), du 29 octobre 2016 au 29 janvier 2017 au Musée de Grenoble^{93,94,95}

Honneurs

(2662) Kandinsky, un astéroïde de la ceinture principale, est nommé en son honneur.

Man Ray

Biographie

Naissance

27 août 1890

Philadelphie

Décès

18 novembre 1976

(à 86 ans)

6e arrondissement de Paris

Sépulture

Cimetière du Montparnasse

Pseudonymes

Radenski, Emmanuel, Man Rei, Rudnitzky, Emmanuel

Nationalités

Française, américaine

Formation

Art Students League of New York

Boys and Girls High School (en)

Boys High School de Brooklyn (en)

Activités

Réalisateur, designer, acteur, créateur de bijoux, graveur, cinéaste, sculpteur, collagiste, peintre, photographe, monteur, directeur de la photographie, scénariste, artiste d'assemblage

Conjoint

Juliet Man Ray (en)

[Autres informations](#)

Membre de Collège de 'Pataphysique

[Mouvements](#)

Surréalisme, Dada

[Représenté par](#)

Artists Rights Society

[Genres artistiques](#)

Assemblage, art abstrait

[Site web](#)

www.manraytrust.com

Archives conservées par

Bibliothèque Kandinsky (MANR)

Getty Research Institute

[Œuvres principales](#)

Le Violon d'Ingres, Le Cadeau

.

Emmanuel Radnitsky (ou Rudzitsky), dit Man Ray, né le 27 août 1890 à Philadelphie (États-Unis) et mort le 18 novembre 1976 à Paris 6e, est un peintre, photographe et réalisateur américain naturalisé français.

Acteur du dadaïsme à New York, puis du surréalisme à Paris, Man Ray a perfectionné la technique du photogramme de Christian Schad et inventé, aux côtés de la photographe Lee Miller, le procédé dit de solarisation.

[Biographie](#)

[L'École Moderne de la ville de New York vers 1911-1912.](#)

Emmanuel Radnitsky naît dans le sud de Philadelphie, en Pennsylvanie, le 27 août 1890. « Manny » est l'aîné d'une famille juive ashkénaze d'origine russe. Ses parents sont Melach « Max » Radnitzky, un tailleur, et Manya « Minnie »

Radnitzky (née Lourie ou Luria), couturière. Il a un frère, Sam, et deux sœurs, Dorothy « Dora » et Essie (ou Elsie), la plus jeune née en 1897, peu de temps après leur installation dans le quartier de Williamsburg à Brooklyn, à New York. Il sera l'oncle de la photographe (en) Naomi Savage.

Au début de 1912, la famille Radnitzky change son nom de famille en Ray, sous l'initiative du frère de Man Ray, qui a choisi le nom de famille en réaction à l'antisémitisme fréquent à l'époque. En même temps, Manny devient « Man ». Plus tard, il refusera même de reconnaître avoir eu un autre nom que celui de « Man Ray ».

Le père Radnitzky enrôle ses enfants pour l'aider dans son atelier.

Man Ray fréquente la Modern School du Ferrer Center qui fonctionne à Manhattan puis Harlem, selon les principes de l'éducateur libertaire catalan Francisco Ferrer. Cette formation anarchiste est déterminante puisqu'elle le libère très tôt du respect des valeurs établies, désacralise à ses yeux les techniques d'expression traditionnelles et l'encourage à ne suivre que sa propre nécessité individuelle dans toutes ses innovations.

Refusant toute hiérarchie entre la peinture et la photographie, il considère la caméra et le pinceau comme des instruments équivalents à ce qu'est la machine à écrire pour un écrivain.

New York

Sa carrière commence à New York où il fréquente la Galerie 291 du photographe Alfred Stieglitz. Il travaille ensuite chez un graveur, dans la publicité et enfin comme dessinateur chez un éditeur de cartes.

Avec son ami proche Marcel Duchamp, ils forment la branche américaine du mouvement dada. Après quelques expériences artistiques infructueuses, notamment une publication sur le dada new-yorkais en 1920, Man Ray conclut que « Dada ne peut pas vivre à New York ».

Paris

Le 14 juillet 1921, Man Ray débarque au Havre (Seine-Maritime), puis arrive à Paris, à la gare Saint-Lazare où Marcel Duchamp l'accueille chez lui, au 22, rue La Condamine.

Le soir même, il est présenté aux surréalistes Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard et Gala Dali, Théodore Fraenkel, Jacques Rigaut et Philippe Soupault.

Noire et blanche par Man Ray, avec Kiki de Montparnasse comme modèle et un masque africain (1926)

Il s'installe dans le quartier du Montparnasse, rencontre et tombe amoureux de la chanteuse et modèle français Kiki de Montparnasse qui devient sa muse¹⁰.

Il fréquente les bals des Beaumont ainsi que des cabarets, dont le Bœuf sur le toit et le Jockey.

Il rencontre également le couturier Paul Poiret. Il réalise de nombreuses photographies de mode qui sont publiées dans les magazines et contribuent à le faire connaître. À son grand regret, il n'aura jamais l'occasion de faire le portrait du couturier. Dans son livre de souvenirs, il confie qu'à la mort de Paul Poiret, il a envoyé à un journal une photographie du médecin personnel du couturier comme étant un portrait de Poiret et qu'elle a été publiée comme telle.

En 1922, ses portraits de peintres et d'écrivains publiés dans Vanity Fair remportent du succès. La même année, l'agent de Marcel Duchamp, Pierre Roché, un ami rencontré en novembre 1916 à New York, qui a fait travailler avant-guerre Hélène Perdriat pour Paul Poiret et qui est un intime de Marie Laurencin, l'amante de la sœur du couturier, Nicole Groult, lui prête de l'argent pour ouvrir un studio de photographie au 31 bis, rue Campagne-Première. En échange, il y développe les photographies érotiques des uns et des autres, telle celle de Helen Hessel se déshabillant sur la plage.

Outre Vanity Fair, il collabore aux magazines Littérature, Vogue (éditions française, anglaise et américaine), ainsi qu'à La Revue surréaliste.

Avec Jean Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miró et Pablo Picasso, il présente ses œuvres à la première exposition surréaliste de la galerie Pierre à Paris en 1925.

Ami de Marie-Laure de Noailles et de Charles, vicomte de Noailles, il tourne en 1928 à Hyères à la Villa Noailles son troisième film Les Mystères du château de Dé.

En 1929, Man Ray commence à travailler avec Lee Miller qui, en plus d'être sa muse et son assistante, devient sa maîtresse. Jusqu'en 1932, ils entretiennent

cette relation créative, développant ensemble le potentiel esthétique de la solarisation.

En 1931, il réalise une œuvre à vocation publicitaire intitulée Électricité. Il s'agit d'un album composé d'un ensemble de photographies commandé par la Compagnie Parisienne d'Électricité. Cet ensemble de rayogrammes a pour objectif la promotion de l'électricité à usage domestique, en tant que symbole de la modernité.

À Montparnasse, durant vingt ans, Man Ray révolutionne l'art photographique. Les grands artistes de son temps posent sous son objectif, comme James Joyce, Gertrude Stein ou Jean Cocteau. Il contribue à valoriser l'œuvre d'Eugène Atget qu'il fait découvrir aux surréalistes et à son assistante Berenice Abbott. Avec le groupe surréaliste, il participe d'octobre à novembre 1933 au 6e Salon des surindépendants.

Salvador Dalí et Man Ray photographiés par Carl Van Vechten à Paris en 1934.

En 1934, Meret Oppenheim pose pour Man Ray ; cette série de photographies de nus devient l'une de ses séries les plus célèbres.

Fin 1934, au bal nègre de la rue Blomet, il fait la connaissance de la jeune guadeloupéenne Adrienne Fidelin. Il a 46 ans et elle presque 20. Elle devient sa compagne, son modèle et sa muse. Inséparables, Man Ray l'introduit dans son cercle d'amis artistes et écrivains, adeptes du surréalisme, mouvement alors en vogue. Dans son autobiographie, Man Ray décrit le groupe constitué par Pablo Picasso, Dora Maar, Paul Éluard et Nusch Éluard, Max Ernst et Leonora Carrington, ainsi que Lee Miller et Roland Penrose, André Breton. C'est ainsi le début d'une histoire d'amour de cinq années étroitement mêlées à une vie artistique intense, au sein de la communauté surréaliste. Adrienne Fidelin prend alors le nom d'Ady Fidelin. C'est l'une des membres les plus fascinants de l'avant-garde internationale.

Hollywood

En 1940, après la défaite de la France, et inquiété du fait de ses origines juives, Man Ray parvient à rejoindre Lisbonne et s'embarque pour les États-Unis en compagnie de Salvador et Gala Dalí ainsi que du cinéaste René Clair. Après

quelques jours passés à New York, il gagne la côte ouest avec le projet de quitter le pays pour Tahiti où il resterait quelques années.

Arrivé à Hollywood, il reçoit des propositions d'exposition et rencontre dans un night-club sa deuxième femme, la danseuse et mannequin d'origine roumaine (en)Juliet Browner avec laquelle il se marie en 1946, et décide de se remettre à peindre. Installé à Los Angeles, il peint notamment des sculptures mathématiques qu'il avait découvertes et photographiées à l'institut Henri Poincaré dans les années 1930, donnant à chacune d'elles le titre d'une œuvre de Shakespeare.

Retour à Paris

En 1951, il revient à Paris et habite par la suite à l'hôtel Istria, au 31 bis, rue Campagne-Première. Cette même année, il expérimente la photographie en couleur dans son atelier du 2 bis rue Férou.

Il devient satrape du Collège de 'Pataphysique en 1963, année où il publie son autobiographie Self-Portrait.

Il meurt à Paris le 18 novembre 1976 et est inhumé au cimetière du Montparnasse (7e division). Sa tombe porte l'épithaphe : « Unconcerned, but not indifferent » (« Détaché, mais pas indifférent »).

Entre le 18 et le 25 mars 2019, la tombe de Man Ray est profanée à cinq reprises. Le médaillon représentant le couple est brisé et la stèle de son épouse Juliet Man Ray née Browner (1911-1991) est détruite.

Œuvres

Objet

Autoportrait, assemblage, 1916

Boardwalk, 1917

Cadeau, fer à repasser garni de clou sur la semelle, 1921

Objet indestructible, 1923

The Fisherman's Idol , 1926, morceaux de liège récupérés sur la plage de Biarritz puis assemblés

Les Vingt jours et nuits de Juliette, 1952, paravent

Boule de neige

Photographie

Marcel Duchamp en Rose Sélavy (1921), photographie de Man Ray.

De nombreux portraits dont Marcel Duchamp et Joseph Stella (1920), Tristan Tzara (1921), la marquise Casati (1922), André Breton (1922), Francis Picabia (vers 1923), Jean Cocteau (1924), Antonin Artaud (1926), Kiki de Montparnasse (1926), Louis Aragon (1929), Karin van Leyden (1929), Salvador Dalí (vers 1929), Gala Dali (vers 1930), Lee Miller (vers 1930), René Crevel (vers 1930), Juliet Man Ray (en) (1945).

L'Énigme d'Isidore Ducasse, 1920.

Élevage de poussière, 1920, 11,3 × 14,6 cm, musée d'art de Toulon.

Rayographie avec main, lentille et œuf, photogramme, 24 × 17,9 cm, reproduite dans Beaux-Arts magazine no 347, mai 2013, p. 144.

Marcel Proust sur son lit de mort, 1922.

Le Violon d'Ingres, 1924, épreuve aux sels d'argent rehaussée à la mine de plomb et à l'encre de Chine et contrecollée sur papier

Noire et Blanche, 1926.

African sculpture on lying woman, 1930. Il s'agit en réalité d'un portrait de Simone Breton de 1927.

Échiquier surréaliste, 1934, panoptique de vingt portraits d'artistes surréalistes : De haut en bas, et de g. à dr.: Breton, Ernst, Dali, Arp, Tanguy, Char, Crevel, Eluard, De Chirico, Giacometti, Tzara, Picasso, Magritte,, Brauner, Péret, Rosey, Miro, Messens, Hugnet, Man Ray

Films

1923 : Le Retour à la raison.

1926 : Emak-Bakia, cinépoème.

1928 : L'Étoile de mer.

1929 : Les Mystères du château de Dé.

Peinture

1914 : The Lovers (Les Amants), huile sur toile, 24,7 × 35,2 cm.

1916 : Danseuse de corde s'accompagnant de son ombre.

1931 : Autoportrait, photographie obtenue à partir d'une solarisation.

1938 : Le Rébus, huile sur toile, 55 × 46 cm, Paris, musée national d'Art moderne.

1939 : Le Beau Temps, huile sur toile, 210,2 × 200 cm

1958 : Peinture naturelle

Dessin

Les Mains libres, dessins de Man Ray pour des poèmes de Paul Éluard, Jeanne Bucher, Paris, 1937.

Ouvrages et monographies

Revolving doors, Paris, Éditions Surréalistes, 1917.

Les Champs délicieux, Paris, hors commerce, 1922.

Man Ray photographs 1920-1934, James Thrall Soby.

Facile with Paul Éluard, Paris, Éd. GLM, 1935.

La Photographie n'est pas l'art : 12 photographies, Paris, Éd. GLM, 1937, avec un avant-propos d'André Breton, Convulsionnaires.

Alphabet for adults, Beverly Hills, California, Copley Galleries, 1948.

Photographs-Portraits, Paris, Édition Prisma.

Self Portrait, Londres, André Deutsch, 1963 ; Autoportrait, traduit de l'américain par Anne Guérin, Paris, Robert Laffont, 1964 ; réédité chez Seghers, 1986.

Distinctions

1966 : prix culturel de la Société allemande de photographie.

1974 : médaille du progrès de la Royal Photographic Society.

Expositions

Atelier Man Ray. Unconcerned but not indifferent, Pinacothèque de Paris, du 5 mars au 1er juin 2008.

Man Ray, vues de l'esprit, Musée Toulouse-Lautrec et Médiathèque Pierre-Almaric, Albi, du 8 octobre 2018 au 5 janvier 2019

Man Ray et la mode, Musée Cantini, du 8 novembre 2019 au 8 mars 2020.

« Man Ray maître des lumières » du 1er juillet 2023 au 5 novembre 2023 au palais Lumière à Evian-les-Bains

Hommages

En 1990, Michel Berger lui a consacré une chanson intitulée Chanson pour Man Ray sur l'album Ça ne tient pas debout

Le Man Ray (en), un restaurant-bar situé rue Marbeuf (8e arrondissement de Paris)

Anselm Kiefer

Biographie

Naissance

8 mars 1945 (78 ans)

Donaueschingen, Allemagne de l'Ouest

Nationalité

Allemand

Formation

Académie des beaux-arts de Düsseldorf.

Activité

Peintre, plasticien

Période d'activité

1960-2018

Autres informations

Domaine

Art contemporain

Membre de

Académie américaine des arts et des lettres

Accademia di San Luca

Académie américaine des arts et des sciences

Royal Academy

Académie du dessin de Florence

Mouvement

Néo-expressionnisme

Maître

Joseph Beuys, Peter Dreher

Représenté par

White Cube, Galerie Gagosian, galerie Thaddaeus Ropac. Paris

Genres artistiques

Paysage, art abstrait

Anselm Kiefer, né le 8 mars 1945 à Donaueschingen, est un artiste plasticien contemporain allemand. Il vit et travaille en France à Barjac (Gard) et en région parisienne.

Établi en France depuis 1993, il est l'un des artistes allemands les plus célèbres des années 2000 et compte parmi les artistes vivants dont les œuvres atteignent les sommes les plus élevées.

Biographie

Jeunesse

Anselm Kiefer naît à Donaueschingen et grandit dans la région frontalière du lac de Constance et de la Forêt-Noire aux confins de la Suisse, de l'Allemagne et de la France, dont la culture l'influença plus particulièrement. Son père était officier dans la Wehrmacht.

En 1966 il passe trois semaines au couvent Sainte-Marie de La Tourette à Éveux où il fait l'expérience de la vie religieuse des dominicains. Le couvent construit entre 1953 et 1960 par Le Corbusier lui fait découvrir « la spiritualité du béton. »

Formation

Il étudie tout d'abord le droit, les langues et les littératures romanes, avant de s'orienter vers l'art en fréquentant, à partir de 1966, les académies de Fribourg-en-Brisgau et Karlsruhe.

Carrière

En 1969, il se rend célèbre dans le milieu artistique en se prenant en photo, faisant le salut nazi dans de grandes villes d'Europe. Sa volonté est de réveiller les consciences en affirmant que le nazisme n'est pas mort et que le sujet reste occulté.

« Dans mes premières images, je voulais me poser la question à moi-même : est-ce que je suis fasciste ? C'est une question très grave. On ne peut pas y répondre rapidement. Ce serait trop facile. L'autorité, l'esprit de compétition, le sentiment de supériorité [...], tout cela fait partie de ma personnalité comme de celle de n'importe qui. »

Il déclare également : « L'Histoire pour moi est un matériau comme le paysage ou la couleur. »

À l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf il entre en contact avec Joseph Beuys, lui montre ses œuvres et prend part à ses performances.

Dans les années 1980, il travaille à Buchen dans le Bade-Wurtemberg.

En 1987 et 1988 Anselm Kiefer fait connaître son travail aux États-Unis grâce à une série d'expositions à l'Art Institute of Chicago, au Philadelphia Museum of Art, au musée d'Art contemporain de Los Angeles et au Museum of Modern Art de New York. Il acquiert une ancienne briqueterie à Höpfingen, dans l'Odenwald, et la transforme en une installation à grande échelle.

En 1992, il vient habiter et travailler en France, dans un premier temps à Barjac dans le Gard, où il transforme une friche industrielle, une ancienne magnanerie, en un vaste espace de travail de 35 hectares, appelé « La Ribaute » puis, en 2009, à Croissy-Beaubourg en Seine-et-Marne où il a son atelier. Pour ce dernier site, Kiefer a acheté à La Samaritaine, son entrepôt logistique d'une surface d'environ 35 000 m² « afin d'y exercer son activité artistique et d'y entreposer ses œuvres monumentales ».

Pour l'année 2010, il est chargé de l'enseignement de la chaire de « création artistique » du Collège de France.

Depuis 2014, Kiefer accueille des artistes à son atelier de Barjac pour y réaliser des œuvres. Le premier invité était Wolfgang Laib, connu pour ses installations qui utilise la cire d'abeille et le pollen, suivi par Laurie Anderson en 2018 et Valie Export en 2019.

Réception critique

En 1980, l'historien d'art Werner Spies lui avait reproché de submerger le spectateur de références tudesques. Par la suite, Spies a formellement rétracté cette critique qu'il avait une fois formulée contre Kiefer. Selon lui, ce n'est qu'avec une telle surdose, que l'art pouvait se remettre de la crise de l'absence de thème et trouver son renouvellement dans le concret historique.

Le plasticien belge, Marcel Broodthaers, lui, se demande « Qui est ce fasciste qui croit être un antifasciste ? ». Pour le professeur émérite en littérature comparative, Andreas Huyssen (en) de l'université Columbia, les critiques qui ne font que répéter les propos du Maître, tel Rudi Fuchs (en) ou Donald Kuspit (en), sont des ventriloques dans le but de libérer et de désenvoûter l'Allemagne de son passé, reprenant ainsi la rhétorique nazie de la résurrection par la crémation¹.

Sa vision est post-moderne: la destruction est un commencement, l'histoire n'existe pas, est modelable par les autorités au pouvoir, « comme de l'argile. » Cédric Enjalbert souligne que l'artiste « déploie un large horizon philosophique » : il reprend ainsi l'idée du philosophe Heidegger, que le néant n'est pas l'inverse de l'existence mais lui appartient en soi ; de Caspar David Friedrich ou Schelling, la réflexion sur la valeur des ruines ; de Novalis, que la définition de l'art se défait lorsqu'elle s'énonce mais critique Einstein, de n'avoir pas trouvé de vision complète du monde ; de Merleau-Ponty, Sartre et Barthes, que la théorie de l'art se nourrit de contradictions fructueuses, tel « un fardeau

informe, hideux, pour se renouveler », d'un « butin » volé à transformer ; du poète Paul Celan, l'opposition à Adorno, pour qui « écrire un poème après Auschwitz est barbare » ; de l'historien d'art Daniel Arasse, l'idée de « mémoire sans souvenir » tel un alchimiste réutilisant le plomb de la toiture de la cathédrale de Cologne, admirateur du kabbaliste de la Renaissance Robert Fludd.

Dans un article du Monde de décembre 2021, Philippe Dagen juge répétitive son exposition au Grand Palais éphémère, et observe qu'en faisant figure d'artiste officiel de la République française, il risque d'être mal vu par la postérité.

Prix et distinctions

1983 : prix Hans Thoma, prix d'état du land Bade-Wurtemberg, Allemagne

1985 : Carnegie Prize, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (Pennsylvanie), États-Unis

1990 : prix Wolf en art, Jérusalem, Israël

1997 : prix international décerné par le jury des 47 à la Biennale de Venise

1999 : Praemium Imperiale, Japon

2004 : membre étranger honoraire de l'Académie américaine des arts et des sciences, Cambridge (Massachusetts), États-Unis

2005 : officier de l'ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne

2008 : prix de la paix des libraires allemands, Francfort-sur-le-Main, Allemagne

2009 : Prix de Gaulle-Adenauer (conjointement à Christian Boltanski), Paris16

2011 : médaille Leo Baeck, Leo Baeck Institute, New York, États-Unis

2017 : médaille J. Paul Getty (conjointement à Mario Vargas Llosa), J. Paul Getty Trust, Los Angeles, États-Unis

2019 : prix de la compréhension et de la tolérance, Musée Juif de Berlin, Allemagne

2023 : Prix National allemand, Fondation nationale allemande

Œuvre

La Cathédrale de Cologne lors des restaurations qui ont permis à Kiefer de récupérer les feuilles de plomb de la toiture.

Les toiles et, plus généralement, les œuvres d'Anselm Kiefer, saturées de matière (sable, terre, feuilles de plombnote que Kiefer appelle « Livres », suie, salive, craie, cheveux, cendre, matériaux de ruine et de rebut), évoquent la catastrophe et les destructions de la Seconde Guerre mondiale, en particulier la Shoah. Le choix des matières exprime également sa sensibilité à la couleur : « Plus vous restez devant mes tableaux, plus vous découvrez les couleurs. Au premier coup d'œil, on a l'impression que mes tableaux sont gris mais en faisant plus attention, on remarque que je travaille avec la matière qui apporte la couleur. » L'esprit qui se trouve dans la matière a également son importance. La suie, par exemple, est la résultante d'une matière initiale différente qui a subi, grâce au feu, de nombreuses transformations. La suie est donc l'étape finale et définitive d'une autre matière.

Dans certaines toiles, l'artiste superpose à cette représentation du désastre un symbole de l'art ou du génie : ainsi dans *Icarus*, les sables du Brandebourg (1981), c'est la forme d'une aile peinte à l'huile.

Convaincu de la nécessité de revisiter l'identité allemande de l'après-guerre, sans la renier — « Ma biographie est la biographie de l'Allemagne » —, Kiefer questionne ses grands récits (notamment *La Chanson des Nibelungen* et *Parsifal*), ses événements historiques fondateurs (comme la bataille d'Arminius ou le tombeau d'Alaric Ier), ses grandes figures philosophiques et littéraires, ainsi que l'exploitation qui en fut faite par le nazisme.

« Pour se connaître soi, il faut connaître son peuple, son histoire... j'ai donc plongé dans l'Histoire, réveillé la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi, et puisé dans les mythes pour exprimer mon émotion. C'était une réalité trop lourde pour être réelle, il fallait passer par le mythe pour la restituer. »

La poésie est une autre de ses sources d'inspiration majeures, qu'il utilise autant en référence qu'en matériau même de ses créations plastiques, en inscrivant fréquemment des fragments de textes à même la surface de la toile ou de la sculpture.

Depuis les années 1990, il a dédié plusieurs séries d'œuvres aux poètes Paul Celan, Ingeborg Bachmann et Velimir Khlebnikov, trois auteurs ayant entrepris de dresser le langage contre l'oubli et la barbarie. Il est également très influencé par le mysticisme de Robert Fludd et les écrits de la Kabbale.

Ses œuvres font partie des collections des plus grands musées du monde. Le 24 octobre 2007, trois de ses œuvres (Athanor, une peinture de 11 mètres de haut, Danaë et Hortus conclusus, deux sculptures) entrent dans les collections pérennes du musée du Louvre, une première pour l'institution depuis 1954.

Kiefer a inauguré le programme Monumenta du Grand Palais, à Paris, en 2007, avec un travail qui rend hommage notamment aux poètes Paul Celan et Ingeborg Bachmann, mais aussi à Céline.

La Royal Academy of Arts de Londres a consacré une large rétrospective à son travail en 2014, tout comme l'année suivante le Centre Pompidou ainsi que la Bibliothèque nationale de France.

En 2017 à l'occasion du centenaire de la mort d'Auguste Rodin, le Musée Rodin à Paris et la Barnes Foundation à Philadelphie présentent l'exposition Kiefer – Rodin. Pour ce projet l'artiste crée des livres, des vitrines et des peintures inspirés de l'œuvre d'Auguste Rodin.

À partir de 2018, pour l'entrée au Panthéon de Paris (11 novembre 2020) de la dépouille de l'écrivain français Maurice Genevoix, également ancien combattant de la Première Guerre mondiale, il exécute une commande du président de la République française Emmanuel Macron en vue d'y introduire plusieurs installations accompagnant l'événement. Elles ne sont pas destinées à rester dans ce lieu, tout en restant néanmoins pérennes.

[Les « maisons »](#)

Depuis 1993, Anselm Kiefer conçoit des environnements, qui mêlent constructions, sculptures, tableaux, et des projets monumentaux. Ces sculptures monumentales en forme de tours ou de « maisons », ainsi qu'il les appelle, sont des espaces dédiés à la présentation de peintures et de sculptures.

Sensible au cadre de présentation de sa peinture, il refuse qu'elle soit présente dans les foires. Il conçoit donc des bâtiments autour d'ensembles d'œuvres, les collectionneurs acquérant ainsi l'ensemble. Ces « maisons » ont généralement la forme de pavillons formellement sobres, dont l'extérieur est couvert de tôle ondulée et l'intérieur présente des murs blancs semblables aux cimaises des musées.

En 2009, à l'occasion des célébrations des vingt ans de l'opéra Bastille et du départ de Gerard Mortier de la direction, l'institution commande à Kiefer la conception d'un spectacle musical avec récitant, intitulé *Am Anfang* (Au commencement), où il réalise la fusion de divers arts, la mise en scène, les décors et les costumes sur des textes bibliques de l'Ancien Testament et une vision post-apocalyptique du monde.

Kiefer et la Kabbale

Kiefer présente en 2000, dans la chapelle de l'hôpital de la Salpêtrière, une exposition intitulée *Chevirat haKelim*, d'après les concepts fondamentaux de la kabbale lourianique. Il s'agit de cinq toiles, dont chacune se réfère à une étape de la création du monde, selon Isaac Luria ; ces toiles portent des titres évoquant les concepts lourianiques : *Tsimtsoum*, *Emanation*, *Sefirot*, etc.

Depuis les années 1990, l'influence de la Kabbale ne cesse de s'affirmer chez Kiefer. En 2013, il présente une œuvre, *Alkahest*, à la fondation Maeght, dans le cadre de l'exposition « *Les Aventures de la vérité. Peinture et philosophie : un récit* », organisée par Bernard-Henri Lévy. « Ce n'est plus à Dieu que Kiefer fait concurrence, c'est à la géologie. Mais la géologie en acte. Mais la géologie en mouvement », observe Lévy. « Le peintre-géologue fait concurrence aussi, dans le même temps et la même toile, aux alchimistes, c'est-à-dire à des gens qui, avec leurs formules sacrées, leurs cornues et les balances où ils dosent le sel et le sulfure, les éléments et les contre-éléments, et, de là, les formes et les antiformes, ont fait eux-mêmes concurrence, pendant le Moyen Âge en général, et le Moyen Âge juif en particulier, au Dieu qui mène toutes choses, au Dieu qui les métamorphose et, quand il le faut, les ressuscite. »

Catherine Strasser et Moshé Idel ont consacré chacun un ouvrage aux rapports de Kiefer et de la Kabbale.

Principales expositions individuelles

L'exposition Kiefer au musée Guggenheim de Bilbao en 2007.

1978 : « Bilder und Bücher » (« Images et livres »), musée des beaux-arts de Berne.

1980 : Artiste invité du pavillon de la République fédérale d'Allemagne, 39e Biennale de Venise.

1984 : Musée d'art moderne de la ville de Paris et Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux.

1987 : musées d'art moderne et contemporain de Chicago, Philadelphie, Los Angeles et MoMA de New York.

1991 : Rétrospective à la Neue Nationalgalerie de Berlin.

1993 : « Melancholia », exposition itinérante au Japon (Tokyo, Kyoto, Hiroshima).

1996 : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles », galerie Yvon Lambert, Paris.

1998 : « Œuvres sur papier », MoMA, New York.

1999 : « Die Frauen der Antike » (« Les Femmes de l'Antiquité »), galerie Yvon Lambert, Paris.

2000 : « Chevirat Ha-Kelim », chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris.

2006 : « Anselm Kiefer ciel-terre », musée d'art contemporain de Montréal.

2007 : « Anselm Kiefer », musée Guggenheim de Bilbao.

2007 : « Chute d'étoiles » (« Sternenfall »), ouverture des cycles Monumenta, Grand Palais, Paris.

2010 : « Anselm Kiefer. Unfruchtbare Landschaften », galerie Yvon Lambert, Paris

2011 : Œuvres choisies dans la collection Grothe, musée Frieder Burda, Baden-Baden, Allemagne.

2012 : « Die Ungeborenen » (« Les Non-nés »), galerie Thaddeus Ropac, Pantin/Paris.

2014 : rétrospective à la Royal Academy of Arts, Londres.

2015-2016 : « Anselm Kiefer, l'alchimie du livre », Bibliothèque nationale de France

2015-2016 : « Anselm Kiefer », Centre Georges Pompidou, Paris.

2017-2018 : « provocations : Anselm Kiefer at The Met Breuer, New York.

2019 : « Anselm Kiefer à La Tourette » Couvent Sainte-Marie de La Tourette, Biennale d'Art contemporain de Lyon

2021–2022 : « Pour Paul Celan », Grand Palais éphémère, Paris

omás Saraceno

Naissance

22 mars 1973 (50 ans)

San Miguel de Tucumán, Argentine

Nationalité

Argentin

Activité

Plasticien

Représenté par

Tanya Bonakdar Gallery (en), Esther Schipper Gallery (d)

Distinction

1822-Kunstpreis (d) (2010)

Site web

www.tomassaraceno.com

Tomás Saraceno, né le 22 mars 1973 à San Miguel de Tucumán (Argentine), est un artiste contemporain argentin résidant en Allemagne.

Biographie

Architecte de formation, il est notamment connu pour ses spectaculaires réseaux, tissés par des araignées, l'objet de sa recherche artistique et scientifique.

Avec des installations spectaculaires comme Poetic Cosmos Of The Breath en 2007, il est avec Olafur Eliasson un représentant majeur de l'art environnemental contemporain. A l'occasion de la COP21 en 2015, il a présenté sa vision de l'Aerocène - un mouvement global pour la conscience environnementale, innovante and créative, distribuée en commun.

Quelques expositions

Tomas Saraceno, Air-Port-City / Cloud Cities, 2010, Domaine du Muy, France

2009 : Galaxies forming along filaments, like droplets along the strands of a spider's web à la Biennale de Venise

2011 : Cloud Cities à la Hamburger Bahnhof (Berlin)

2012 : Cloud City au Metropolitan Museum of Art (New York)

2015 : Une brève histoire de l'avenir au Musée du Louvre (Paris)

2015 : Museo Aero Solar au Palais de Tokyo (Paris)

2015 : Aerocene au Grand Palais (Paris)

2017 : Cómo atrapar el universo en una telaraña au Musée d'Art Moderne de Buenos Aires

2017 : Cloud Cities: du sol au soleil, Voyage d'hiver dans les Jardins du château de Versailles

2018 : Carte blanche au Palais de Tokyo (Paris)³

Références

Rafael, « Tomás Saraceno - Poetic Cosmos of the Breath - 2007 », sur lankaart.org,

« COP21 : le premier vol de montgolfière zéro carbone » sur Makery

Maryse EMEL, « Tomás Saraceno : un artiste rêve scientifiquement l'aérocène » sur nonfiction.fr,

Salvador Dali

La Persistance de la mémoire

Date

1931

Type

Paysage, nature morte

Technique

Huile sur toile¹

Dimensions (H × L)

24 × 33 cm

Mouvement

Surréalisme

No d'inventaire

162.1934, 162.1934.0

1. Localisation

Museum of Modern Art, New York (États-Unis)

La Persistance de la mémoire est un tableau surréaliste peint en 1931 par Salvador Dalí. C'est une huile sur toile connue dans le grand public sous le titre Les Montres molles et l'un des plus célèbres tableaux du peintre. Exposé pour la première fois à la galerie d'art de Julien Levy en 1932, il est dans la collection du Museum of Modern Art à New York depuis 1934.

Représentant la plage de Portlligat agrémentée de montres à gousset fondant tel du camembert, la toile tourne autant en dérision la rigidité du temps — opposée ici à la persistance de la mémoire, titre de l'œuvre — qu'elle reflète les angoisses du peintre devant l'inexorable avancée du temps et de la mort. Dalí exploita ici les éléments les plus caractéristiques de sa période surréaliste pour développer des thèmes universels : le temps et la mort. Il en résulte une œuvre à la fois emblématique de l'œuvre daliennne et une portée générale.

Contexte

D'après la fondation Gala-Salvador Dalí, bien qu'il n'y ait aucune certitude sur le lieu de création de la toile, il est probable qu'elle fut réalisée à Portlligat, peu après que le couple y eut acheté une maison de pêcheur, en mars 1930, et au début de l'intense bouillonnement artistique qui marqua l'avènement de la Seconde République espagnole (1931-1939), avec la formation du GATCPAC par exemple. Dali était alors en pleine période surréaliste ; il avait été intégré dans le cercle des surréalistes parisiens depuis 1929 et avait inventé récemment la méthode paranoïaque-critique. Sa relation avec Gala et une accusation de blasphème sur sa mère avaient entraîné la rupture des rapports avec sa famille deux ans auparavant. L'artiste était en plein renouveau tant artistique que personnel.

Dans son œuvre autobiographique *La Vie secrète de Salvador Dali*. Le peintre explique qu'après un repas avec des amis et son épouse, il devait accompagner le groupe au cinéma, mais, une migraine l'ayant pris, il préféra les laisser y aller sans lui. Quand ils furent partis, son regard se perdit dans le camembert mou qui traînait dans son assiette. Il se remémora alors les moments passés avec Gala ; il en conclut que le fort caractère de celle-ci lui avait forgé comme une carapace, ou croûte, qui le protégeait de l'extérieur, mais lui se trouvait à l'intérieur « comme tout mou ».

Appliquant sa méthode surréaliste paranoïa-critique, il se laissa inspirer par le camembert coulant pour représenter sa hantise du temps et de la mort comme une montre molle. Il avait déjà peint le fond de son prochain tableau : le paysage désertique de Portlligat avec les rochers, et esquissé un olivier. Il y ajouta les montres pendant le temps que dura la séance de cinéma.

Description

En fond est représentée la crique de Portlligat, à laquelle Dali était très attaché et qui, d'après Robert Descharnes servit souvent de « toile de fond, de portant et de rideau de scène » aux œuvres du peintre. Dali affirma à ce propos : « Lié à jamais à ce Portlligat – qui veut dire port lié - où j'ai défini toutes mes vérités crues et mes racines. Je ne suis chez moi qu'en ce lieu ; ailleurs je campe. »

Le tableau représente un ciel crépusculaire, occupant le tiers supérieur, dominant une plage et la Méditerranée. L'horizon marin qui sert de point de fuite est le seul élément lumineux de la toile. La crique, les rochers et les falaises de Portlligat sont représentés à droite. Selon la fondation Gala et Salvador Dali, le peintre « offre une vision simple et austère de la nature, un paysage plutôt statique qui transmet une certaine idée de stérilité ». La lumière semble vitrifier le paysage.

Les deux tiers inférieurs, où dominent les couleurs froides, sont occupés par la plage où se trouvent trois montres molles et une solide. L'une est suspendue à une branche « d'olivier », l'autre repose sur une forme blanche cadavérique allongée sur le sable qui n'est autre qu'une représentation déformée du Grand masturbateur. Cet élément récurrent et obsessionnel de Dali depuis la

réalisation de la toile homonyme, contient un autoportrait du peintre sous la forme des rochers de Portlligat qui sont déjà représentés en fond de cette toile (les falaises à droite). Enfin, les deux dernières montres reposent sur le bord d'un meuble situé à l'extérieur du champ de vision du spectateur et dont seul un angle est visible dans le coin inférieur gauche de l'œuvre.

Aucune de ces montres n'indique la même heure, même si les couleurs et la lumière sont celles du crépuscule. Des deux dernières montres, l'une est molle et est surmontée par une mouche - insecte volant et lié à un sentiment positif chez Dali. La dernière montre est la seule solide et la seule peinte dans une couleur chaude, orangée, se démarquant nettement des montres molles aux tonalités bleutées froides. C'est une montre à gousset montrée à l'envers et masquant donc les aiguilles indiquant l'heure. Elle est infestée de fourmis - insecte lié, lui, à un sentiment d'horreur chez le peintre. Jean-Hubert Martin suggère que cette dernière soit la montre du père de Dali avec lequel il était profondément brouillé.

De ce tableau qui devint une des œuvres les plus emblématiques de Dalí, le peintre raconta que Gala lui affirma que « personne ne peut l'oublier après l'avoir vu ».

Symbolique

Dali exploite dans cette œuvre la plupart de ses éléments picturaux récurrents de cette période : l'opposition dur-mou (rigidité du temps, de l'olivier mort, fromage coulant), le comestible (camembert), le bestiaire (fourmis, mouches), la sexualité et l'autoportrait (Le Grand Masturbateur), le paysage de Portlligat comme fond. Il développe des thèmes universels, le temps et la mort.

Par sa construction - lignes de fuites du meuble, plans successifs des montres, horizon marin - la peinture guide l'œil du spectateur. Il existe deux axes de lecture. Le premier, suivant l'angle du meuble sur la plage aboutit au point de fuite situé au-delà (et au-dessus) de la toile. La succession des couleurs va des teintes froides de la plage et du meuble aux nuances chaudes et claires de l'horizon, opposées au reste de la toile et qui attirent le regard. La vision passe, plan par plan, de la plage sombre vers l'horizon, puis vers un au-delà marqué par la clarté du point de fuite, interprété souvent comme une invitation à l'au-delà, tant celui du tableau que de la vie : les thèmes centraux sont ici la mort et

l'angoisse du temps qui passe. Un second axe de lecture est la diagonale depuis l'angle inférieur gauche jusqu'à l'angle supérieur droit, qui est matérialisée par le bord supérieur du grand masturbateur sur la plage, et qui passe également d'une zone froide et sombre aux lumineux rochers de Portlligat sur l'horizon.

Montrant au centre une étrange créature, portrait de lui-même avec des longs cils également présents dans la toile *Le Grand Masturbateur*, la toile tourne en dérision la rigidité du temps chronométrique et est une allégorie de l'immortalité. Pour l'association *els amics del museu de Dali*

« Il est évident que Dalí évoque ici l'une des préoccupations les plus artificielles et abstraites inventées par l'homme : l'obsession de contrôler le temps par les heures que marque la montre [...] Dalí déforme les instruments mêmes qui doivent nous informer sur le temps et il en annule la fonction. »

Ces éléments doivent enfin être mis en relation avec le titre. Comme le firent souvent les surréalistes, Dalí oppose frontalement le contenu de la peinture à son titre. Si la toile représente la fugacité du temps par ses montres molles aux heures différentes, si l'image oblige l'œil à parcourir rapidement le tableau, le titre *La persistance de la mémoire* renvoie aux notions opposées de statique et de durée.

Mysticisme

Dans un entretien télévisé de 1961, Dalí explique que « Les montres molles sont comme du fromage, et surtout comme le camembert quand il est tout à fait à point, c'est-à-dire qui a la tendance de commencer à dégouliner », justifiant le mysticisme du tableau par le fait que « Jésus, c'est du fromage », et même « des montagnes de fromage », ce qui selon lui est affirmé par saint Augustin dans une interprétation d'un psaume incertain de la Bible comparant Dieu à une ou des montagnes.

Dans la Vulgate, on retrouve bien au verset 16 de ce psaume « Mons Dei mons pinguis mons coagulatus mons pinguis ». Pinguis et coagulatus, qui devraient être interprétés selon des sens imagés (« terre fertile »), sont ici pris dans leurs sens littéraux : « gras » et « caillé, coagulé en fromage »

Influences

Il reprit cette évocation vingt ans plus tard, sous l'influence manifeste de sa lecture artistique des avancées scientifiques (de la physique quantique en particulier), qui étaient en plein développement. Il réétudia son tableau en créant La Désintégration de la persistance de la mémoire.

Keith Haring

Naissance

4 mai 1958

Reading, Pennsylvanie

Décès

16 février 1990 (à 31 ans)

New York

Période d'activité

1978-1990

Nom de naissance

Keith Allen Haring

Pseudonyme

Haring, Kit

Nationalité

Américain

Activité

Plasticien de la mouvance Pop art, Graffiti et peinture

Formation

Art Institute of Pittsburgh (en) (à partir de 1976)

School of Visual Arts (à partir de 1978)

Kutztown Area High School (en)

Maître

Bill Beckley (en)

Représenté par

Gladstone Gallery (d), Skarstedt Gallery (d)

Lieux de travail

Amsterdam (1986), New York, Paris

Mouvements

Art de rue, art contemporain

Influencé par

Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, William Burroughs, Brion Gysin

A influencé

Mr Doodle

Site web

www.haring.com

Œuvres principales

Free South Africa,1985 ; Crack is Wack 1986

Compléments

Fondation : Collection Keith Haring Foundation

Keith Haring, né le 4 mai 1958 à Reading en Pennsylvanie et mort le 16 février 1990 à New York, est un artiste, dessinateur, peintre et sculpteur américain.

Biographie

Keith Haring¹, fils d'Allen et de Joan Haring, est l'aîné de trois sœurs. Il passe son enfance à Kutztown. Il est élevé dans une famille où règnent la discipline et un certain esprit conservateur.

Formation et début de carrière

À 18 ans, il suit des cours de dessin publicitaire à la Ivy School of Professional Art de Pittsburgh mais il se rend compte que ça ne lui convient pas, il se consacre alors à sa passion : le dessin. Il se sent vite enfermé dans cette ville et décide de partir à New York, afin de faire de nouvelles rencontres.

À son arrivée il s'inscrit à la School of Visual Arts. Il s'essaie à des disciplines telles que le collage, la peinture, les installations, la vidéo, etc., mais son mode d'expression privilégié demeure le dessin. Il teste plusieurs supports pour peindre (métal, objets trouvés, corps...). Il ne fait jamais de croquis avant, et il peint toujours très vite.

À New York, et plus particulièrement dans l'East Village, il découvre la foisonnante culture alternative des années 1980 qui, hors des galeries et des musées, développe son expression sur de nouveaux territoires : rues, métros, entrepôts, etc. Il rencontre des artistes de la vie underground new-yorkaise tels Kenny Scharf, Madonna, Jean-Michel Basquiat, avec qui il devient ami, et il organise ou participe à des expositions et des performances au Club 57 et au Mudd Club, qui deviennent les lieux fétiches de l'élite avant-gardiste. C'est au Club 57 que le Radiant Baby, un des pictogrammes les plus connus de l'artiste, fut créé. Les rayons autour du bébé représentent son énergie, ce pictogramme symbolise ainsi la vie, la joie et l'espoir en l'avenir.

En plus d'être impressionné par l'innovation et l'énergie de ses contemporains, Haring était aussi influencé par le travail de Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, Brion Gysin et le manifeste de Robert Henri The Art Spirit.

Style et thèmes

Contrairement aux autres artistes américains des années 1950 et 1960 qui avaient promu « l'art du réel » (Robert Rauschenberg et Jasper Johns notamment), Keith plongeait lui dans le réel de façon tout à fait inconnue jusqu'alors, puisque cette immersion se voulait intégrale, voire fusionnelle. Il voulait « être au monde³ ». Inspiré par le graffiti, tenant du Bad Painting, et soucieux de toucher un large public, Haring commence à dessiner à la craie blanche sur des panneaux publicitaires noirs du métro de New York. Il grave également des dalles de grès des trottoirs dans l'East Village (elles sont toujours visibles). Un photographe, Tseng Kwong Chi, le photographie en

permanence, même quand la police l'arrête. Il exécute ainsi plusieurs milliers de dessins, aux lignes énergiques et rythmées.

Ses peintures font partie du mouvement général de l'art contemporain, et pas seulement de la stricte figuration libre. La « griffe Haring », c'est la répétition infinie de formes synthétiques, soulignées de noir avec des couleurs vives, éclairantes, sur différents supports. C'est un récit permanent, où l'on retrouve des bébés à quatre pattes, des dauphins, des postes de télévision, des chiens qui jappent, des serpents, des anges, des danseurs, des silhouettes androgynes, des soucoupes volantes, des pyramides ou des réveils en marche, mais aussi la sexualité et la pulsion de mort.

Keith Haring s'est en partie inspiré des dessins du désert de Nazca⁴. Le monde autour de lui devient beau, car il est à son image par la fraîcheur de la vérité et la sincérité de son art.

Un art proche sans concession facile d'accès, mais profond, simple pour les enfants et trop compliqué pour les adultes !

Reconnaissance publique

Sa première exposition personnelle a lieu en 1982 à la galerie Tony Shafrazi de New York et rencontre un immense succès. La même année, il figure en juin à la documenta 7 de Cassel et, durant l'exposition « Statements New York 82 - Leading contemporary artists from France » à New York, il noue des relations avec les artistes de la Figuration libre, avec lesquels il interviendra lors de ses nombreux voyages ultérieurs à Paris, dont Remi Blanchard puis François Boisrond. En 1983, il participe à la biennale du Whitney Museum et à la Biennale de Sao Paulo.

En juin 1984, il est présenté à l'exposition « Tendances à New York » au musée du Luxembourg et à la Biennale de Venise, puis en décembre s'ouvre à l'ARC du musée d'art moderne de la ville de Paris la grande exposition « Figuration libre, 5/5, France/USA » où, avec Robert Combas et Hervé di Rosa, il couvre les murs du musée de fresques. En 1985, il est invité à participer à la Biennale de Paris, puis bénéficie en décembre de sa première exposition personnelle dans un musée, au CAPC de Bordeaux. Sa notoriété internationale ne cesse de croître et il participe à de nombreuses expositions internationales. Il exécute aussi de

nombreuses fresques murales, en 1984 à Sydney, Melbourne, Rio de Janeiro, Minneapolis et New York.

En 1986, il peint sur le mur de Berlin une série de personnages entrelacés, en rouge et noir sur fond jaune, reproduisant les couleurs du drapeau allemand. Il reçoit aussi des commandes prestigieuses comme, en 1987, la sculpture monumentale Red Dog for Landois à Münster et la fresque de l'hôpital Necker de Paris en 1987. En 1988, il a l'honneur d'être choisi pour créer l'étiquette du millésime 1988 du château mouton Rothschild.

En 1989, il réalise Tuttomondo, sa dernière œuvre publique, sur une façade d'une ancienne église catholique à Pise.

Dans son désir de rencontrer un large public et de rendre son art accessible au plus grand nombre, il ouvre, en 1986, dans le quartier de SoHo, son Pop Shop au 292 Lafayette Street, où il vend ses produits dérivés (vêtements, posters, etc.) illustrés par lui-même, comme autant d'œuvres « au détail ». Cette démarche, très controversée dans les milieux artistiques, est néanmoins fortement appuyée par ses amis et par son mentor Andy Warhol. Son travail l'amène à collaborer avec des artistes tels que Madonna, Grace Jones, Timothy Leary ou encore William S. Burroughs.

Implications sociales et humanitaires

Keith Haring tout au long de sa carrière tient un engagement humanitaire contre les préoccupations de son époque : le racisme, l'apartheid, l'homophobie (lui-même homosexuel), la discrimination, le nucléaire... Il signe alors des œuvres qui dénoncent par leur contenu les préjugés sociaux.

Conscient de l'épidémie de drogue qui atteint la ville de New York, en 1986 il réalise la fresque Crack is Wack en protestation. Sans autorisation, il peint les murs d'un terrain de handball sur la 2nd Avenue, pour mettre en garde contre les effets néfastes du crack. La fresque est ensuite protégée et même restaurée en 2007.

L'artiste s'engage aussi en répondant à des commandes publiques à travers le monde, pour que son art soit apprécié de tous. Il crée alors des fresques pour les hôpitaux, les orphelinats...

En 1986, pour le 100e anniversaire de la Statue de la Liberté, il travaille avec des enfants à la réalisation d'une fresque.

En France, il s'implique dans une fresque dite 'La Tour' (2713m) sur un mur et escalier extérieurs de l'hôpital Necker à Paris, en avril 1987.

Son engagement continue aussi frontalement avec sa participation à des cours de peinture donnés à des enfants dans des écoles et des musées de New York, Amsterdam... Il a aussi contribué à imaginer des designs pour des programmes favorisant l'éducation.

Maladie et dernières années

En 1988, Keith Haring apprend qu'il est infecté par le virus du VIH. Il s'engage dès lors fortement dans la lutte contre cette maladie, mettant son art et sa notoriété au service de cette cause et de sa visibilité. Il crée à cet effet la Keith Haring Foundation, en 1989, qui est chargée de venir en aide aux enfants et de soutenir les organisations qui luttent contre le VIH/SIDA.

Cette même année Jean-Michel Basquiat, l'autre peintre emblématique de la figuration libre meurt d'une overdose à New York. Haring, très affecté par ce décès, lui consacrera en hommage un tableau intitulé A Pile of Crowns, for Jean-Michel Basquiat.

En février 1990, à l'âge de 31 ans, il meurt de complications dues à sa maladie.

Postérité

Conformément à ses vœux, la donation posthume de l'un des 9 exemplaires de sa dernière œuvre, La Vie du Christ, un triptyque doré à l'or blanc reflétant ses dernières préoccupations spirituelles sera effectué par sa fondation en juin 1994 au profit de la cathédrale Saint-Jean le Divin de New York, lieu de son service funéraire¹⁶ et un second par la Spirit Foundation de Yoko Ono pour l'église Saint-Eustache à Paris (1er), dans le quartier des Halles. Jean-Jacques Aillagon le fera déposer à l'église Saint-Eustache, alors paroisse d'accueil des malades du sida à Paris, ville particulièrement appréciée de l'artiste et où Yoko Ono répandra une partie de ses cendres. Un troisième retable est installé en

décembre 1995 à la Grace Cathedral de San Francisco avec la participation de Yoko Ono, dans la chapelle interconfessionnelle du sida créée pour l'occasion.

La tour Keith Haring, une fresque monumentale qu'il avait réalisée en 1987 à l'hôpital Necker-Enfants malades à Paris, a fait l'objet en 2017 d'une restauration. Également à Paris, une place Keith-Haring lui rend hommage depuis 2018.

Expositions

2008 :

« Peintures, sculptures, dessins », galerie Laurent Strouk, Paris

Rétrospective, musée d'art contemporain de Lyon

2009 :

« Keith Haring All over », Beaux-Arts de Mons (Belgique)

2010 :

« Keith Haring Show24 », Soma Museum of Art, Séoul (République de Corée), à l'occasion du 20e anniversaire de la mort de l'artiste

2010 :

Keith Haring in Paris, retrace les passages de l'artiste à Paris de 1983 aux années suivantes, portraits, soirées et séance de body painting sous l'objectif du photographe et ami Jean Claude Lagrèze.

2011 :

« Les Hiéroglyphes, de Keith Haring », musée en Herbe, Paris

2012 :

POP ART 1970's to 1990's, Paris

2013 :

« Keith Haring The political line », musée d'art moderne de la ville de Paris

2014

Keith Haring, Galerie Laurent Strouk, Paris, Oct - Nov
2017 - 2018

Maquis-art Hall Of Fame, Musée de L'Aérosol, Paris

"Keith Haring. About Art", Palais Royal, Milan.

2018

"Party of Life", Pinacothèque nationale de Bologne

2018-2019

"Warhol and Friends", Palais Albergati, Bologne

2019

"Keith Haring", Tate Liverpool

2019-2020

"Keith Haring", BOZAR, Bruxelles

Cote de l'artiste

Le marché de l'art a très vite récupéré le phénomène Haring. Pourtant l'artiste a toujours cherché à démocratiser l'œuvre d'art et à miner son statut élitiste.

Pyramid (1989), composée de quatre triangles contenant des personnages stylisés, a été vendue 92 000 euros à Cologne.

Notes et références

Bibliographie

Ouvrage de Keith Haring

Keith Haring " Nina's book of little things ! ", Prestel, Munich / New-York, 1994

Journal, Flammarion, 2012

Ouvrages sur Keith Haring

Keith Haring, une vie pour l'art, Alexandra Kolossa, éd. Taschen, 2004.

Keith Haring, monographie, John Gruen, 1991.

Keith Haring, Connaissance des Arts, Guillaume Morel, Hors-série no 352, SFPA, Paris, 2008.

Keith Haring, Free South Africa, 1985.

Keith Haring, catalogue d'exposition, Galerie Laurent Strouk, 2014

Keith HARING, catalogue de l'exposition au Bozar Museum de Bruxelles, déc.2019 (<https://www.bozar.be/fr/activities/148744-keith-haring>)

Filmographie

Keith Haring, le petit prince de la rue, documentaire de Christina Clausen, 2008.

Keith Haring, The Message, documentaire, réalisé par Maripol, 2013.

Keith Haring, Street Art Boy, documentaire de Ben Anthony, 2020.

Olafur Eliasson



Naissance

5 février 1967

Copenhague

Période d'activité

1989-2010

Nationalité

Danoise

Activité

Artiste visuel

Formation

Académie royale des beaux-arts du Danemark

Représenté par

Tanya Bonakdar Gallery

Lieux de travail

Copenhague, Berlin

Mouvement

Art contemporain

Site web

www.olafureliasson.net

Œuvres principales

New York City Waterfalls

Ólafur Elíasson est un artiste contemporain islandais danois né le 5 février 1967 à Copenhague.

Biographie

Ólafur Elíasson grandit dans la ville portuaire de Holbæk à une soixantaine de kilomètres à l'ouest de Copenhague. Il passe une partie de son enfance en Islande, pays d'origine de ses parents, auquel il restera très attaché.

Dès 1993, il s'établit à Cologne puis à Berlin en 1994. En 1989, il intègre l'Académie royale des beaux-arts du Danemark où il obtient son diplôme en 1995. Cette même année, il s'installe dans un atelier de la Rungestraße à Berlin, où il vit et travaille en même temps.

L'une des spécificités de son travail réside dans l'intérêt qu'il porte à la surface. Il explore dans sa production la structure cristalline, les déformations, la lumière et ses effets, la couleur et les formes géométriques. Il travaille également la dimension narrative des œuvres, c'est-à-dire que celles-ci ont pour but de laisser facilement une trace dans la mémoire sous forme d'image ou de sensation.

Son œuvre explore la relation existante entre la nature et la technologie, comme lorsque des éléments tels que la température, l'olfactif ou encore l'air se convertissent en partie en éléments sculpturaux et en concepts artistiques.

Ólafur Elíasson qualifie son atelier berlinois de studio-laboratoire où le questionnement, la recherche et l'expérimentation constituent la base essentielle de sa démarche artistique.

Ses œuvres intègrent les notions d'espace et de temporalité, du design et de la science qu'il met en relation. L'artiste réussit ainsi à lier des domaines qui ne présentent pas forcément de points communs au premier abord.

En février 2017, il est annoncé au jury international du 67e Festival de Berlin, sous la présidence du réalisateur Paul Verhoeven.

Le Studio Ólafur Elíasson

« Un artiste est impliqué dans la vie, dans la réalité du monde, dans l'idée du progrès. Mon studio est construit sur cet engagement » – Ólafur Elíasson.

De ses débuts, dans son premier atelier berlinois où il travaille seul dans un premier temps, puis aidé de deux ou trois assistants, le studio Elíasson ne cesse

de grandir. En 2002, il s'établit dans les locaux d'un entrepôt désaffecté, non loin du musée d'art contemporain Hamburger Bahnhof, à l'ouest de Berlin (près du mur).

Il regroupe environ quatre-vingts personnes, aux nationalités et compétences diverses, à savoir des architectes, artistes, techniciens mais également des historiens d'art. On compte notamment parmi eux : Caroline Eggel (historienne d'art), Anna Engberg-Pedersen (historienne d'art), Daniel Largon (artiste), Andreas Eggetsen (architecte), Kerstin Schmidt (architecte), Sebastian Behmann (architecte), Ricardo Gomes (architecte), Ben Allen (architecte)...

Les architectes constituent la majorité de cette équipe pluridisciplinaire. Si la plupart des collaborateurs de l'artiste sont employés de manière permanente, d'autres personnes interviennent sur des projets spécifiques de manière occasionnelle. Ce fut notamment le cas pour le philosophe Paul Virilio, le théoricien des sciences Bruno Latour ou encore de célèbres architectes tels que Yona Friedman et Rem Koolhaas.

D'autre part, il entretient une étroite collaboration avec l'architecte, théoricien et artiste islandais Einar Þorsteinn Ásgeirsson. Leur première réalisation commune est un pavillon datant de 1996.

En 2007, l'artiste se lance à nouveau à la recherche de locaux plus spacieux permettant d'accueillir en plus de l'atelier de production, un espace réservé à la réalisation de projets en collaboration avec des étudiants, ceci lui permettant d'élargir son champ d'expérimentation. Cette démarche suit la volonté de rassembler la pratique de l'atelier d'artiste et la théorie de la formation académique.

Le studio est perçu comme une machine performante. Bien qu'essentiel pour la réalisation et l'expression artistique, il représente un outil pour la conception et non le thème de son art.

Aujourd'hui, le studio Elíasson est probablement l'un des plus importants dans le monde de l'art. L'artiste revêt parfois un statut particulier au sein de l'entreprise : celui de « client » dans le sens où il ne réalise pas forcément seul toutes les étapes du projet. Il se caractérise comme un « donneur d'idées », un « inventeur de concepts ». Il est en quelque sorte le chef d'orchestre, confiant diverses missions à ses collaborateurs.

Les œuvres de l'artiste portent en elles les traces de l'expérimentation. Ainsi, les étapes de recherche, de fabrication et de finalisation sont aussi importantes les unes que les autres : elles constituent la finalité-même de l'objet d'art. Cependant, le questionnement et le processus expérimental apparaissent aux yeux de l'artiste bien plus enrichissant que la réponse en elle-même.

Le dépassement perpétuel des limites connues constitue le principal moteur de son inspiration. Il exploite tous les champs du réel afin de créer une composition originale et innovante. La lumière, et en particulier ses effets visuels, occupent une place importante dans sa recherche artistique. Un espace a d'ailleurs été aménagé à cet effet, entièrement blanc, afin d'optimiser la perception des sujets selon le type d'éclairage employé. La couleur est très présente dans ses œuvres, selon lui : « [elle] intensifie la réalité à tout moment. »

Le Studio possède son propre magazine : TYT (initiales correspondant à « Take Your Time », « Prends ton temps » en français). Celui-ci paraît trois fois par an.

Œuvres

Fünf Höfe (détail), sphère placée dans un centre commercial de Munich.

1993 : Beauty

1998-2001 : Green River (Tokyo, Stockholm, Los Angeles, Moss, Brème)

1999 : Camera Obscura

2001 : The mediated motion

2001 : Kaleidoscope

2002 : Your spiral view

2003 : The Weather Project

2003 : The blind Pavillon (Biennale de Venise)

2003 : La situazione antispettiva

2005 : Your invisible house

2006 : Eye see you

2007 : Your mobile expectations - BMW H2R Project

2008 : New York City Waterfalls
2009 : Your atmospheric colour atlas
2009 : Starbrick
2010 : Your blind movement
2011 : Your rainbow panorama
2012 : Cold wind sphere
2014 : Inside the horizon
2015 : Ice Watch8
2016 : Waterfall
2016 : The Curious Museum, Your Sense of Unity9

Description de quelques œuvres

Beauty (1993)

Cette installation est exposée en 1993 aux musées d'art moderne de San Francisco, New York et Dallas. En utilisant de l'eau et du principe de la diffraction de la lumière, l'artiste fait apparaître un arc-en-ciel dans une pièce obscure. Pour ce faire, Elíasson dispose un tuyau d'arrosage percé au plafond : sous la pression l'eau jaillit, créant un rideau brumeux multicolore. L'intensité de l'arc-en-ciel varie selon l'endroit où le visiteur se trouve et la position qu'il adopte. La beauté éphémère est traduite à travers cette œuvre. En effet, le voile d'eau représente la fragilité allant de pair avec la notion d'éphémère, tandis que les ondes lumineuses visibles composant la lumière blanche symbolisent la beauté.

Camera Obscura (1999)

Dans cette installation, Ólafur Elíasson réutilise le principe de la camera obscura, connu depuis le XI^e siècle. Ce dispositif optique se base sur l'émission d'un faisceau lumineux à travers une faille inscrite dans la paroi d'une pièce obscure. Cela permet d'obtenir une image inversée de l'extérieur. Dans sa première réalisation, l'artiste met en place un miroir reflétant une image de l'extérieur, puis avec une lentille concentre l'image sur une surface horizontale

dans la salle d'exposition. Cette installation est mise en œuvre au musée d'art moderne de la ville de Paris en 2002, projetant ainsi une partie de la tour Eiffel.

Green River (1998-2001)

Ce projet¹¹ a été réalisé dans 6 lieux différents : Brême (Allemagne, 1998), Moss (Norvège, 1998), Route du bas Fjallabak (Islande, 1998), Los Angeles (États-Unis, 1999), Stockholm (Suède, 2000), et Tokyo (Japon, 2001). Le principe consistait à déverser de l'uranine dans des cours d'eau afin de modifier de manière radicale leur apparence et la relation qu'ils entretiennent avec leur environnement immédiat. Le produit introduit dans l'eau est une teinture aquasoluble, la fluorescéine ou uranine, utilisée pour détecter les différents courants marins et océaniques. La couleur verte habituellement associée à la Nature transparaît dans ces contextes de manière très artificielle. Le bouleversement visuel et physique des cours d'eau par l'artiste a suscité diverses réactions de la part des populations selon leur localisation géographique.

Kaléidoscope (2001)

Cette installation est exposée au ZKM à Karlsruhe en Allemagne en 2001. L'installation consiste en un tunnel ouvert à ses deux extrémités se composant de 6 panneaux de miroir de forme hexagonale. La structure de cette installation s'articule à partir du plafond auquel elle est suspendue. Fonctionnant comme un kaléidoscope, le tunnel offre une vision démultipliée de l'espace et de ses spectateurs. Le principe du kaléidoscope a fait l'objet de nombreuses expérimentations de l'artiste. Cette œuvre démontre l'intérêt de l'artiste pour la structure des cristaux, composée d'une multitude de facettes lui permettant d'augmenter la surface de ses œuvres.

The mediated motion (2001)

Cette série d'installations investi le bâtiment de la Kunsthaus Bregenz en Autriche avec lequel l'artiste et le paysagiste Günther Vogt ont tenté d'établir un réel dialogue. Les installations s'organisent sur 4 niveaux. Le rez-de-chaussée accueille un amas de bûches sur lesquelles se développent des champignons (*Lentuna edodes*). Au premier niveau, on trouve une série de

pontons survolant un bassin rempli d'une multitude de lentilles aquatiques (*lemna minor*). Le parcours se poursuit au deuxième étage où de la terre compressée, formant une pente douce, recouvre entièrement le sol. Pour accéder au dernier niveau, le visiteur emprunte un escalier en bois brut (superposé à l'escalier de béton existant) afin de ne pas interrompre le lien d'un paysage à un autre. On arrive enfin sur une passerelle suspendue, se terminant brusquement sur un mur aveugle, obligeant le promeneur à rebrousser chemin. Cet effet de rupture est d'autant plus fort que la pièce est plongée dans un épais brouillard. Il s'agit d'une réelle promenade architecturale. Pour Elíasson, le musée représente une « machine de vision » défiant nos sens et nos pensées.

Your spiral view (2002)

Cette installation se présente sous la forme d'un tunnel composé de deux spirales en acier à poli miroir, imbriquées. Le spectateur bénéficie d'une vue légèrement surélevée. La géométrie de l'installation génère une impression de mouvement, dont la direction est difficile à discerner et une image qui se répète à l'infini.

La situazione antispettiva (2003)

(50e biennale de Venise)

Cette structure est composée d'environ 250 cônes polygonaux en acier inoxydable, polis sur leur face intérieure, et laissés bruts à l'extérieur avec des boulons apparents en acier non traité. Les visiteurs peuvent apercevoir depuis l'extérieur l'intérieur du kaléidoscope à travers les extrémités tronquées des cônes. Une fois à l'intérieur, le visiteur bénéficie d'une vue à 360°, où son image est reflétée à l'infini grâce aux nombreuses imbrications des facettes¹⁶.

The Weather Project (2003)

Ce projet a investi le hall des turbines de la Tate Modern de Londres. Un écran semi-circulaire est suspendu à 7,70m du fond de la salle. Ce dernier est rétroéclairé par environ 200 ampoules à monofréquence. Des cadres en

aluminium sont suspendus sur un plafond tendu d'un film miroir, donnant l'impression que le volume est deux fois plus important. Derrière cette installation les visiteurs peuvent découvrir la mise en œuvre de ce dispositif de même que la partie supérieure du miroir est visible depuis l'étage supérieur du musée. Les visiteurs sont plongés dans un brouillard artificiel, grâce à la présence d'humidificateurs, ce qui permet de renforcer le jeu d'illusion et de désillusion instauré par l'artiste. Plus de deux millions de visiteurs ont pu participer à l'expérience. Grâce à ce projet, Ólafur Elíasson devient un personnage public.

Your invisible house (2005)

Il s'agit d'un pavillon réalisé en acier et vitres en verre-miroir, comportant deux parties similaires disposées l'une à l'intérieur de l'autre. Cette construction géométrique permet d'obtenir une multitude de perspectives différentes. Le cadre naturel se reflète dans les facettes brillantes du pavillon : l'environnement et la structure, ainsi dématérialisée, fusionnent.

Eye see you (2006)

Ce travail fut l'objet d'une commande de Louis Vuitton Malletier, pour ses boutiques de luxe, et fut installé dans 360 boutiques à travers le monde durant la période de Noël, dont la célèbre 5e avenue de New York. Pour cela, Ólafur Elíasson a utilisé le principe du four solaire, généralement employé pour la cuisson des aliments grâce au rayonnement solaire. Celui-ci est réalisé en poli miroir. En son centre, une lampe au sodium émettant une lumière monofréquence illumine la rue et crée des jeux de réflexion avec les voitures passantes ainsi qu'avec le vitrage des magasins avoisinants. La perception de cet « objet » varie en fonction de la position du spectateur grâce à la présence d'un disque de verre chromatique devant la lampe. Ce projet fait référence à la notion de « regarder » et « d'être regardé » : les passants peuvent observer l'objet dans la vitrine qui leur renvoie leur propre image. Ce reflet incarne le désir envers un objet de consommation inabordable pour beaucoup. La question de la mesure de la valeur est alors posée. Dans cet esprit, l'ensemble des honoraires a été reversé à la fondation 121ethiopia, créée par l'artiste et son épouse.

Your mobile expectations – BMW H2R Project (2007)

La firme BMW a fait appel à Ólafur Elíasson pour créer une Art Car. Le travail sur ce projet a débuté en 2005, avec la livraison d'une BMW H2R à moteur hydrogène. Une équipe formée d'architectes, de designers, de scientifiques et de théoriciens a participé à l'élaboration de ce projet. Les objectifs étaient de travailler sur la mobilité, la perception, le design et l'architecture.

« Le but de cette recherche était de considérer la voiture non comme un objet, mais comme une partie d'un ensemble complexe de relations et d'échanges avec l'environnement. [...] La structure a subi une série de tests. Complètement dévêtu de son corps d'alliage d'origine, le véhicule a reçu un nouveau cadre constitué de barres en acier. Dans un premier temps, le dôme géodésique ainsi créé fut entièrement recouvert de glace - le véhicule étant conservé dans un pavillon où la température était inférieure à 0 °C. Lors de la seconde étape, deux mille litres d'eau ont été projetés sur la structure en acier soudé et miroirs. Une peau de glace et des stalactites se sont développées entre les deux couches. Enfin, la art car fut mise en lumière depuis l'intérieur par une lampe monofréquence »

The New-York city waterfalls (2008)

Il s'agit d'une installation temporaire réalisée de juillet à octobre 2008 à la suite d'une commande du Public Art Fund de New York. Dans le secteur de l'East River, quatre cascades artificielles ont été créées grâce à des structures imposantes (30 à 40 m de haut) composées d'échafaudages, et de pompes reliées à des tuyaux. L'une était située sous le pont de Brooklyn, attirant des centaines de milliers de curieux, une autre entre les appontements 4 et 5 de Brooklyn, et les deux dernières à Lower Manhattan (appontement 35) et sur Governors Island. Ce projet s'inscrit dans la continuité des premières œuvres réalisées en 1998, Waterfall et Reversed Waterfall ainsi que Waterfall en 2004.

Your atmospheric colour atlas (2009)

Connu pour explorer les modes de la perception humaine à travers ses œuvres, Ólafur Elíasson en fait une nouvelle fois la démonstration au musée d'art contemporain du XXIe siècle de Kanazawa, au Japon en 2009. Dans cette installation, l'artiste parvient à capturer la lumière colorée dans la brume via

une approche originale mêlant effets lumineux, eau et brouillard. L'utilisation de vert, de bleu et de rouge fluorescents permet aux spectateurs de percevoir toute la palette du spectre lumineux alors qu'ils déambulent dans la pièce. De cette manière, le visiteur s'immerge totalement dans une expérience sensible de l'espace.

Starbrick (2009)

Ce qui fait l'une des singularités de Starbrick est le fait qu'il s'agit de la première réalisation commercialisée en édition illimitée. Développée comme un module, sa structure la rend extrêmement polyvalente. Le luminaire peut aussi bien être suspendu au plafond, que posé simplement sur le sol ou disposé sur un meuble. L'assemblage de modules peut se faire à l'infini. La structure de base du module consiste en un cube sur lequel six surfaces cubiques supplémentaires ont été ajoutées et positionnées selon un angle à 45°. Ces dernières permettent l'imbrication de la starbrick avec d'autres modules. Les dimensions de l'objet sont de 550 × 560 × 460 mm pour une masse de 7 kg. La starbrick est formée de composants de polycarbonate de surface noire matte, modelés par injections. Dans le cœur, les surfaces de miroir jaune semi-transparent sont rétroéclairées par des LED. L'intensité lumineuse peut être contrôlée grâce à une télécommande permettant de varier les ambiances.

Your rainbow panorama (2011)

Depuis mai 2011, Your rainbow panorama a investi l'ARoS Aarhus Kunstmuseum, réalisé par l'architecte Schmidt Hammer Lassen, dans la ville de Aarhus au Danemark. Des panneaux transparents aux couleurs du spectre chromatique bordent un couloir circulaire de 52 mètres de diamètre et de 3 mètres de large. Situé au sommet du bâtiment, la promenade offre une vue dégagée à 360° sur la ville danoise. Véritable arc-en-ciel en lévitation, les visiteurs suspendus entre la ville et le ciel, participent à une véritable expérience sensorielle.

Inside the horizon (2014)

Installation réalisée pour la fondation Louis-Vuitton en 2014. Un jeu de miroir entraîne un effet de profondeur et de répétition pour jouer avec les visiteurs.

Tree of Codes (2019)

Ólafur Eliasson réalise la scénographie du ballet *Tree of Codes*, présenté au public durant la saison 2018-2019 de l'Opéra de Paris²⁷. Les décors sont constitués de panneaux et de miroirs qui créent l'effet d'un kaleidoscope, produisant notamment l'illusion d'un plus grand nombre de danseurs sur scène.

Publication

Take you time (en français : *Prenez votre temps*) a été publié pour accompagner l'exposition organisée par Madeleine Grynsztejn au Musée d'art moderne de San Francisco en 2007, puis aux États-Unis au Musée d'Art moderne, à Long Island, à New York en 2008, au Musée d'art de Dallas en 2008, et au Musée d'art contemporain de Chicago en 2009. L'exposition a également eu lieu au Musée d'art contemporain de Sydney, en Australie en décembre 2009, où elle offrit un aperçu chronologique du travail d'Ólafur Eliasson. Le catalogue comprend également quatre parcours de certaines de ses plus grandes installations ainsi que les expositions de l'artiste.

La publication comprend une série de textes de Mieke Bal, Klaus Biesenbach (de), Daniel Birnbaum (de), Ólafur Eliasson, Madeleine Grynsztejn, Robert Irwin, Pamela M. Lee, Roxana Marcoci et Henry Urbach qui fournissent des lectures complexes et approfondies du travail d'Eliasson. Il contient la chronologie la plus complète des expositions, publications, articles et revues d'Eliasson.

L'un des travaux clés inclus dans l'exposition a été *The cubic structural evolution project* (2004), une vaste métropole de Lego blanc. Le travail a été en constante évolution, car il a été construit, ajouté, abattu et reconstruit tous les jours au cours de l'exposition. L'exposition a battu les records de présence précédents pour une exposition payante au MCA (Musée d'Art contemporain à Sydney). Les visiteurs de la MCA demandent encore parfois à visiter la « salle de Lego ».

TYT « Take your time » est un catalogue de 276 pages écrit en anglais, édité par Madeleine Grynsztejn.

Architecture

Harpa

Répétant les colonnes de basalte cristallines généralement trouvées en Islande, les façades géométriques de la salle de concert et du centre de conférences de Harpa Reykjavik étaient basées sur une structure modulaire.

En 2002, Elíasson et Thorsteinn ont commencé à étudier le potentiel d'utilisation de la quasi-brique dans l'architecture. Lorsque les modules sont empilés, ils ne laissent aucun écart entre eux, de sorte qu'ils peuvent être utilisés pour construire des murs et des éléments structurels. La combinaison de la régularité et de l'irrégularité dans les modules confère aux façades une qualité chaotique et imprévisible qui peut être obtenue grâce à l'empilage de cubes.

Les façades de Harpa sont à la fois esthétiquement et fonctionnellement solidaires du bâtiment. Les modules à quasi-brique intègrent des vitres de couleur, qui semblent être des couleurs différentes, selon la manière dont la lumière les frappe ; Le bâtiment brille, réagit à la météo, à la période de l'année et la position et les mouvements des téléspectateurs. Ólafur Elíasson et son studio ont conçu les façades de Harpa Reykjavik Concert Hall and Conférence Centre en collaboration avec Henning Larsen Architects.

Récompenses

Take your Time, MoMA, 2008

Le 16 mai 2007, il reçoit le prix Joan Miro, organisé conjointement par la fondation Miro de Barcelone et la Fondation Caixa Girona. Une donation de 70 000 euros est remise à l'artiste ainsi qu'un trophée dessiné par André Ricard. Un an plus tard, la Fondation Joan-Miró et le Centre culturel de Caixa Girona

accueillent en juin 2008 une exposition de l'artiste spécialement créée pour ces deux lieux, sur le thème principal de la perception des couleurs et de la lumière à travers les espaces, et la capacité du spectateur à s'interroger sur la nature des choses par la conscience et l'expérimentation physique.

Il est aussi récipiendaire de la médaille Eckersberg.

Jean-Honoré Fragonard

[Biographie](#)

[Naissance](#)

5 avril 1732

Grasse

Décès

22 août 1806

(À 74 ans)

Ancien 2e arrondissement de Paris

Sépulture

Église Saint-Roch de Paris

Nationalité

Française

Monarchie constitutionnelle française

Formation

École royale des élèves protégés

Académie de France à Rome

École nationale supérieure des beaux-arts

Activités

Peintre, illustrateur, dessinateur, graveur, dessinateur en bâtiment

Conjoint

Marie-Anne Fragonard

Enfant

Alexandre-Évariste Fragonard

Parentèle

Honoré Fragonard (cousin germain)

Mouvement

Rococo

Maîtres

Jean Siméon Chardin, François Boucher

Genres artistiques

Portrait, paysage

Distinction

Prix de Rome (1752)

Œuvres principales

La Liseuse, Les Hasards Heureux de l'Escarpolette, Le Verrou

Jean-Honoré Fragonard, né le 5 avril 1732 à Grasse et mort le 22 août 1806 à Paris, est un peintre français.

Il est l'un des principaux représentants du style rococo français.

Peintre d'histoire, de genre et de paysages, il se spécialise assez rapidement dans le genre libertin et les scènes galantes, comme le montre son célèbre tableau Le Verrou.

Biographie

Jean-Honoré est fils de François Fragonard, garçon gantier, et de Françoise Petit. Après la mort, à dix mois, de son petit frère Joseph, il reste enfant unique. Il quitte sa ville natale à l'âge de six ans pour s'installer avec sa famille à Paris, où se déroule la plus grande partie de sa carrière.

Les dispositions artistiques de Fragonard sont précoces et c'est le notaire chez qui il devient clerc à treize ans qui remarque ses dons artistiques. Après avoir quelque temps travaillé avec Jean Siméon Chardin, il entre comme apprenti, à l'âge de quatorze ans, dans l'atelier de François Boucher. C'est grâce à lui que le jeune Fragonard affirme ses dons et apprend à copier les maîtres. Boucher le présente bientôt au prestigieux grand prix de peinture de l'Académie royale qu'il remporta en 1752 grâce à son tableau Jéroboam sacrifiant aux idoles. Une carrière dans la peinture d'histoire lui semble alors toute tracée. Il entre ainsi durant trois années à l'École royale des élèves protégés alors dirigée par le

peintre Charles van Loo. Fragonard effectue son Grand Tour et part en 1756 pour l'Académie de France à Rome en compagnie de son ami Hubert Robert et l'architecte Victor Louis. Il y résidera jusqu'au mois d'avril 1761 et y est notamment influencé par le peintre Giambattista Tiepolo et le style baroque de Pierre de Cortone, mais il s'épuise à pasticher les grands maîtres selon un style encore académique. Jean-Claude Richard de Saint-Non devient, à cette époque, son protecteur et principal commanditaire. Il quitte dès lors la Ville éternelle pour la France après avoir achevé en septembre un long périple qui l'a vu traverser les villes de Florence, Bologne et Venise notamment.

Il obtient un atelier au palais du Louvre où il vit et est chargé de décorer la galerie d'Apollon. En 1765, son tableau *Corésus et Callirhoé*, commandé pour la manufacture des Gobelins pour la tenture des amours des dieux, le fait entrer à l'Académie et remporte un grand succès au Salon⁶. Mais, désespérant d'atteindre le premier rang dans ce genre classique, il le quitte pour des scènes de genre érotiques qui obtiennent le plus grand succès auprès de la Cour de Louis XV. Il devient bientôt le peintre à la mode, peint des paysages illusionnistes et des portraits puis des tableaux de cabinets. En 1769, il épouse une peintre en miniature également originaire de Grasse, Marie-Anne Gérard, sœur de Marguerite Gérard. La même année naît leur première fille Rosalie (1769-1788).

En 1773, après un voyage en Flandre pendant l'été, le fermier général Pierre Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt lui propose d'être son guide pour un voyage en Italie, puis en Europe centrale, qui débutera en octobre. Bergeret de Grancourt était comte de Nègrepelisse, et l'itinéraire du voyage, à l'aller, passe par cette localité, où la petite troupe de voyageurs séjourne une quinzaine de jours. Fragonard y dessine le château, propriété de Bergeret^{n 1}. Le voyage prend fin en septembre 1774 après les visites successives de Vienne, Prague, Dresde, Francfort et enfin Strasbourg.

En 1780, le couple Fragonard donne naissance à un nouvel enfant, Alexandre-Évariste Fragonard, qui deviendra lui aussi artiste. En 1788, leur fille Rosalie meurt au château de Cassan à L'Isle-Adam, en région parisienne. Durant la Révolution, il séjourne à Grasse (1790-1791) chez son cousin Alexandre Maubertⁿ. Fragonard devient membre de la Commune des Arts en 1793. Par la suite, il est nommé l'un des conservateurs du musée du Louvre par l'Assemblée nationale à la suite de l'intervention de Jacques-Louis David.

En 1805, tous les artistes résidents, dont Fragonard, sont expulsés du Louvre par un décret impérial consécutif à la réorganisation de l'édifice en musée Napoléon. La disparition de l'aristocratie commanditaire — ruinée ou exilée — lui fait perdre sa grande fortune. Il s'installe alors chez son ami Veri, au Palais-Royal. L'année suivante, il meurt, apparemment terrassé par une congestion cérébrale dans son nouveau logement situé aux galeries du Palais-Royal, dans l'indifférence quasi-totale de ses contemporains. Les funérailles sont célébrées à l'église Saint-Roch. Il est inhumé à Paris dans l'ancien cimetière de Montmartre, où sa tombe remplacée a disparu vers le milieu du XIXe siècle, une plaque cénotaphe en marbre étant apposée sur le mur de l'emplacement où se trouvait sa sépulture.

Famille

La famille de Fragonard comprenait plusieurs artistes :

Marguerite Gérard, sa belle-sœur et élève peintre intimiste ;

Marie-Anne Gérard, son épouse, miniaturiste ;

Alexandre-Évariste Fragonard, son fils ;

Théophile Fragonard, son petit-fils, fils d'Alexandre.

Son cousin, Honoré Fragonard, est un anatomiste célèbre dont les écorchés sont conservés à Maisons-Alfort au musée Fragonard de l'École nationale vétérinaire.

Il est l'arrière-grand-oncle de l'artiste peintre impressionniste Berthe Morisot.

Œuvre

À l'instar de François Boucher, Fragonard est considéré comme le peintre de la frivolité, du rococo, bien qu'il ait peint dans de nombreux autres registres : grands paysages inspirés de peintres hollandais, peintures religieuses ou mythologiques, ou scène de bonheur familial notamment.

D'un trait virtuose, Fragonard savait montrer le tourbillonnement du monde par des gestes expressifs et gracieux ou des drapés pleins de vigueur.

Fragonard est le dernier peintre d'une époque sur le déclin, ses scènes de genre seront bientôt rendues obsolètes par la rigueur néo-classique de David, par les événements de la Révolution et ceux de l'Empire.

Les scènes de genre de Fragonard sont volontiers érotiques, comme *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, fantasme d'un commanditaire (M. de Saint-Julien, receveur général des biens du clergé) qui donna à l'artiste des conseils de mise en scène : « Je désirerais que vous peignissiez Madame sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant et mieux même, si vous voulez égayer votre tableau. »¹¹.

Mais même ces scènes effectivement frivoles peuvent être lues à un niveau différent, on peut y voir percer, souvent, une inquiétude, un sentiment de fin de fête parfois (et cela rappelle Antoine Watteau ou encore le roman *Point de lendemain* de Vivant Denon), ou encore une menace diffuse : les couples dans l'intimité, les belles qui s'épouillent, les endormies, tout ce petit monde de grâce et de sympathie est observé par un peintre qui nous rappelle que la jeunesse ne dure pas et que les moments de tendresse lascive sont fugaces et rares.

Fragonard avait travaillé notamment avec Hubert Robert (1733-1808), leur collaboration fit l'objet d'une exposition à Rome à la villa Médicis¹².

Le Verrou

Le Verrou (vers 1774-1778), Paris, musée du Louvre.

Cette œuvre majeure de Fragonard est une huile sur toile datant de 1777, mesurant 73 × 93 cm.

Malgré les multiples analyses effectuées sur ce tableau, conservé à Paris au musée du Louvre, il n'y a pas eu une explication, mais plusieurs éventualités, en ce qui concerne sa signification. Il peut évoquer un viol ou une scène d'amour.

Cette scène représenterait en effet un couple dans une chambre, la femme essayant de résister, en vain, aux avances de l'homme qui verrouille la porte. Il est important de noter que la chambre est déjà en désordre (les draps du lit sont défaits), ce qui pourrait signifier que l'action a déjà eu lieu.

La version originale du Verrou a été acquise par le musée du Louvre en 1974. Elle fut conçue par le peintre comme pendant à l'Adoration des bergers, offerte au Louvre en 1988 par M. et Mme Roberto Polon. Sont ainsi opposés l'amour sacré et l'amour profane.

Le Verrou, qui avait fait l'objet en 1933 d'une vente aux enchères avec la seule indication « attribué à Fragonard », a fait l'objet, une fois son auteur déterminé avec certitude, d'un arrêt classique de la première chambre civile de la Cour de cassation du 24 mars 1987, qui a fait jurisprudence sur la théorie de l'erreur en droit des obligations français.

Les Progrès de l'amour dans le cœur d'une jeune fille

Ce projet fut commencé en 1771 à la suite d'une commande de Madame du Barry, la dernière maîtresse de Louis XV¹⁴. Il consistait en une série cohérente de quatre tableaux intitulés La Poursuite, La Surprise (ou La Rencontre), L'Amant couronné et La Lettre d'amour, destinés à être installés au pavillon de Louveciennes dans un salon de forme demi-circulaire. Mais, quelque temps après l'installation, les tableaux furent rejetés car ils ne s'accordaient pas avec le style d'architecture néoclassique du pavillon.

Ainsi, Fragonard conserva tous les tableaux dans son atelier et les apporta avec lui quand il retourna à Grasse, sa ville natale. Il décida alors de les installer dans l'un des salons de la villa de son cousin, mais les murs restants encore vides après cette installation, Fragonard décida de peindre dix tableaux supplémentaires afin de meubler l'espace.

Les panneaux qui sont aujourd'hui conservés à Grasse dans la villa, qui est devenue le musée Jean-Honoré Fragonard, sont des copies réalisées par Auguste de La Brély, avant la vente des originaux au collectionneur américain Pierpont-Morgan (ensuite achetés par Frick en 1915, ils sont aujourd'hui conservés à la collection Frick de New York).

Cela fait au total 14 tableaux que l'on peut diviser en trois groupes.

Six scènes d'amour :

- La Poursuite ;
- La Surprise ou La Rencontre ;
- L'Amant couronné ;
- La Lettre d'amour ;
- L'Abandonnée ;
- L'Amour triomphant.

Quatre allégories des amours :

- L'Amour en sentinelle ;
- L'Amour folie ;
- L'Amour poursuivant une colombe ;
- L'Amour assassin.

Quatre peintures décoratives.

Les Portraits de fantaisie

Quatre portraits qualifiés par Fragonard « de fantaisie », exécutés en très peu de temps (fa' presto), une heure pour chacun, durant l'année 1769 :

François-Henri d'Harcourt, collection privée ;

Anne-François d'Harcourt, vers 1770, huile sur toile, 80 × 65 cm, Paris, musée du Louvre ;

Inspiration, Paris, musée du Louvre ;

Portrait d'un homme [anciennement Denis Diderot], Paris, musée du Louvre ;

Portrait d'un homme dit Le Guerrier, Williamstown, Clark Art Institute.

Autres œuvres

Peinture

L'Adoration des bergers (1775), Paris, musée du Louvre.

L'Armoire (1778), New York, Metropolitan Museum of Art.

L'Abreuvoir (vers 1765), musée des Beaux-Arts de Lyon.

Le Colin-Maillard, vers 1750-1752, huile sur toile, 116,8 × 91,4 cm, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, États-Unis.

Renaud dans les jardins d'Armide, 1763, huile sur toile, 72 × 90 cm, Paris, musée du Louvre.

Anne-Louise Brillon de Jouy, vers 1769, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

L'Abreuvoir, vers 1765, 51,5 × 63 cm, Lyon, musée des beaux-arts

Les Hasards heureux de l'escarpolette, 1767-1768, huile sur toile, 81 × 64 cm, Londres, Wallace Collection.

Les Débuts du modèle, 1769, huile sur toile, 50 × 63 cm, Paris, musée Jacquemart-André.

Louis François Prault, dit autrefois L'Inspiration, huile sur toile, 80 × 64 cm, legs de Louis la Caze, Paris, musée du Louvre.

Louis Richard de la Bretèche, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Portrait de M. Anne-Gabriel Meusnier de Querlon, dit autrefois Portrait de Diderot, vers 1769, huile sur toile, 81 × 65 cm, Paris, musée du Louvre.

Jean-Claude Richard de Saint-Non habillé à l'espagnole, vers 1769, Barcelone, musée national d'Art de Catalogne.

L'Abbé Jean-Claude Richard de Saint-Non, huile sur toile, peinte par Fragonard, Paris, musée du Louvre.

Charles Paul Jérôme de Bréa (d) (1740-1820), huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Marie-Anne Éléonore de Grave, huile sur toile, autrefois prit pour le portrait de Mlle Guimard 21, Paris, musée du Louvre.

Marie Émilie Coignet de Courson, huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art.

La Chemise enlevée, vers 1770, Paris, musée du Louvre.

La Leçon de musique, vers 1770, Paris, musée du Louvre.

L'Amour embrasant l'Univers, vers 1770, huile sur toile, 116 × 145 cm, musée d'Art de Toulon.

La Poursuite, vers 1771, huile sur toile, 67 × 38 cm, Angers, musée des Beaux-Arts.

La Surprise, vers 1771, huile sur toile, 67 × 38 cm, musée des Beaux-Arts d'Angers.

Corésus et Callirrhoé, 1765, huile sur toile, musée des Beaux-Arts d'Angers.

Céphale et Procris, 1755, huile sur toile, musée des Beaux-Arts d'Angers.

Jupiter sous les traits de Diane, séduisant Callisto, huile sur toile, musée des Beaux-Arts d'Angers.

La Liseuse, vers 1770-1772, Washington, National Gallery of Art.

L'Adoration des bergers, 1775, huile sur toile, 73 × 93 cm, Paris, musée du Louvre.

Le Rocher, vers 1780, huile sur toile, 53 × 62,5 cm, musée des Beaux-Arts de Lyon.

L'Abreuvoir, vers 1765, huile sur toile, 51,5 × 63 cm, musée des Beaux-Arts de Lyon.

La Naissance de Vénus, Marseille, musée Grobet-Labadié.

L'Élève intéressante, vers 1786, en collaboration avec Marguerite Gérard, Paris, musée du Louvre.

Le Baiser à la dérobée, 1787, en collaboration avec Marguerite Gérard, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

Conversation galante, huile sur toile, 62 × 74 cm, Londres, Wallace Collection.

Dessins

La Visite de l'atelier, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

La Fuite en Égypte, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Récit d'un naufrage, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Une Femme et un religieux devant un monastère, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Un seigneur forçant une dame à signer un papier, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Un coin de parc, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Le Petit Montreur de singe savant, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Deux motifs d'après des œuvres italiennes, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Le Peintre, vu de dos, à son chevalet, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Un joueur de cornemuse, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Jeune femme en costume Renaissance fuyant, épouvantée à la vue d'un miroir, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Cavalier en costume de Louis XIV présentant un tableau d'architecture à un jeu de dame, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Le Faucon, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Bienfaits et sévices des volcans, dessin préparatoire, Dijon, musée Magnin.

Les Collecteurs de taxe, 1778, eau-forte, New York, Metropolitan Museum of Art.

L'Armoire, 1778, eau-forte, New York, Metropolitan Museum of Art.

Étude de figures d'après Diane et ses nymphes du Dominiquin, pierre noire, traits d'encadrement à la plume et à l'encre brune, 31,2 × 22,6 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts. Cette étude fut réalisée juste avant le voyage que Fragonard réalise avec son mécène l'abbé de Saint-Non, d'avril à septembre 1761. Ensemble, ils admirent les chefs-d'œuvre de Sienne à Gênes que Fragonard copie à la demande de son mécène. Cette étude a été réalisée à Rome, au palais Borghèse. Ces trois figures sont tirées de la toile peinte par le Dominiquin et conservée au palais Borghèse : Diane et ses nymphes.

L'Enlèvement de Ganymède, plume, encre noire et lavis d'encre de Chine, 36,1 × 27,9 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts²⁴. L'étude des maîtres anciens occupe chez Fragonard une place tout à fait essentielle. Cette

feuille spectaculaire par la manière dont il transpose au lavis, sans rien perdre de sa force visuelle, l'Enlèvement de Ganymède peint par Rembrandt en 1635 démontre l'admiration qu'il vouait au maître hollandais.

Œuvres retrouvées

Le Jeu de la palette et Le Jeu de la bascule, vers 1761, deux huiles sur toile, 75 × 93 cm. Disparues au début du XIXe siècle, à la mort de Bergeret de Grandcourt²⁶, ces deux œuvres, représentant des personnages jouant dans des paysages de ruines antiques, ont été retrouvées par l'étude Tajan en 2016 à l'occasion d'un inventaire dans un château en Normandie.

L'Oiseau chéri, fin XVIIIe siècle. Ce tableau représente une femme qui porte en hauteur un enfant pour lui faire voir deux colombes enfermées dans une cage. Pendant un temps attribué à Marguerite Gérard, belle-sœur de Fragonard, le tableau s'était perdu au XXe siècle mais il a été retrouvé en Normandie et authentifié en 2017. De longs travaux de restauration ont été nécessaires pour lui redonner son éclat original. À partir du 25 mai 2018, il est exposé au musée Fragonard de Grasse. Le responsable de la communication du musée considère qu'« il va devenir un des bijoux de notre collection ».

Un philosophe lisant, vers 1768-1770, toile ovale d'origine, 45,8 × 57 cm, dans son cadre d'origine estampillé Chartier. Disparue depuis 1779, cette toile répertoriée a été identifiée lors d'un inventaire de succession chez un particulier en Champagne par maître Petit et le cabinet Turquin.

Hokusai

Naissance

31 octobre 1760

Edo (Japon)

Décès

10 mai 1849 (à 88 ans)

Edo (Japon)

[Période d'activité](#)

1808

[Nom dans la langue maternelle](#)

葛飾北斎

[Nationalité](#)

Japonais

[Activité](#)

Graveur, peintre

[Formation](#)

Ecoles de Kano Yusen, Tsutsumi Torin et Sumiyoshi Naiki.

[Maître](#)

Katsukawa Shunshō

[Lieu de travail](#)

Edo

[Mouvement](#)

Ukiyo-e

[A influencé](#)

Vincent van Gogh, Claude Monet, Edgar Degas.

[Enfants](#)

Katsuhika Ōi

Katsushika Tatsujo (d)

[Œuvres principales](#)

Trente-six vues du mont Fuji

La Grande Vague de Kanagawa

Katsushika Hokusai (葛飾 北斎?)¹ est un peintre, dessinateur et graveur japonais du XVIII^e siècle, spécialiste de l'ukiyo-e, ainsi que l'auteur d'écrits populaires, surtout connu sous le nom de Hokusai (北斎?), ou son surnom de Gakyōjin, littéralement « Vieux Fou de dessin ».

Au cours de ses soixante-dix ans de carrière, il a réalisé une œuvre considérable de quelque 3 000 tirages couleur, des illustrations pour plus de 200 livres, des centaines de dessins et plus de 1 000 peintures. Il a rapidement abandonné le sujet étroit traditionnellement associé à l'école du « monde flottant » (ukiyo-e) dont il faisait partie, comme les images d'acteurs populaires et de courtisanes.

Les Trente-six vues du mont Fuji (1831 – 1833) comptant en réalité 46 estampes dont La Grande Vague de Kanagawa (1831) sont ses œuvres les plus connues.

Son œuvre influence de nombreux artistes européens, en particulier Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Claude Monet et Alfred Sisley, et plus largement le mouvement artistique appelé japonisme.

Biographie

Origine

Il est né le premier jour du cycle sexagésimal du neuvième mois de l'année métal-aîné-dragon de l'ère Hōreki — probablement en octobre 1760 à Edo (actuel Tokyo) — et mort au matin du dix-huitième jour du quatrième mois de l'ère Kaei, an II — soit en avril ou mai 1849 dans la même ville.

De parents inconnus, Hokusai naît dans le quartier de Warigesui, district de Honjō (zone rurale encore connue sous le nom de Katsushika) à Edo, ancien nom de la ville de Tokyo, sur la rive orientale du grand fleuve Sumida (隅田川, Sumida-gawa?), dans la famille Kawamura. Selon le testament de sa petite-fille Shirai Tati, il aurait été le troisième fils de Kawamura Iti Royémon, qui aurait été artiste sous le nom de Bunsei.

Il est adopté vers l'âge de trois ou quatre ans par son oncle Nakajima (中島) Ise⁴, fabricant de miroirs pour la cour du shogun. Hokusai, alors appelé Tokitarō (太郎), manifeste très tôt des aptitudes pour le dessin et de la curiosité pour la peinture.

Formation

En 1773 – 1774, il est en apprentissage dans un atelier de xylographie et, en 1775, il grave les six dernières feuilles d'un roman humoristique de Sanchō. En effet, les ateliers de gravure sont à l'époque très sollicités par les éditeurs d'Edo, qui demandent sans cesse des illustrations pour les ouvrages à publier : la plupart des apprentis se forment de cette manière.

Il intègre en 1778 l'atelier du maître Katsukawa Shunshō (1726 – 1792), un peintre d'estampes ukiyo-e, spécialiste des portraits d'acteurs de théâtre kabuki. Son atelier est alors notamment renommé pour la qualité de coloristes de ses membres. C'est dans cet atelier que Hokusai commence son travail d'artisan du dessin et de l'estampe aux revenus modestes. Durant sa période de formation, il réalise des portraits de courtisanes, d'acteurs, des estampes commerciales à bon marché et illustre de nombreux romans populaires (Kibyoshi). Dès 1780, il adopte le pseudonyme Katsukawa Shunrō, qui prouve qu'il s'est parfaitement assimilé à l'école. Il illustre notamment les livres *La Petite Violette d'Edo*, *Les Guerriers de Kamakura* ou *L'Esprit ouvert* est très précieux.

Cependant, en 1785, il signe ses estampes d'un nouveau nom : « Gunbatei anciennement Shunrō » ce qui signifie peut-être une rupture avec l'école Katsukawa. Selon Henri Focillon, Hokusai étudie alors le grand style classique de l'académie Kano, opposée à Shunshō. En 1792, il quitte l'atelier à la mort du maître et décide de ne plus peindre de portraits d'artistes. Cela fait suite à un désaccord avec le successeur de celui-ci, Shunko, qui aurait déchiré une enseigne d'un marchand d'estampes peinte par Hokusai, la trouvant trop mauvaise.

Hokusai connaît alors une période de grande pauvreté durant laquelle il étudie les techniques des écoles de Kano Yusen, Tsutsumi Torin et Sumiyoshi Naiki. Vers 1794, il réintègre une école classique : le clan Tawaraya de l'école Rinpa. À

partir de l'année suivante, il prend le nom de Sôri II à la mort de l'un de ses maîtres, Tawaraya Sôri.

Il subit aussi l'influence de l'art occidental et découvre la perspective grâce à un artiste japonais, Shiba Kōkan, qui fréquente les Hollandais, seuls étrangers autorisés à amarrer à Nagasaki.

Premiers succès

Son illustration du recueil poétique *Kyōka Edo no Murasaki*, en 1795, lui vaut son premier succès. Le *Kyōka* est une courte poésie, pastiche de poèmes classiques dont les Japonais sont très friands. Cette même année, il prend la direction de la prestigieuse école de Tawaraya.

De 1796 à 1799, il invente un style personnel, empreint de lyrisme, tout en subissant des influences chinoise et occidentale. Fréquentant une élite culturelle, il édite des calendriers (*egoyomi*) et produit un grand nombre d'albums et d'estampes en feuilles séparées, appelées *surimono*, estampes hors commerce, à diffusion privée, émises souvent à l'occasion du Nouvel An, accompagnées pour la plupart de courts poèmes (*kyōka*) et distribuées entre amis. C'est à la même époque qu'il adopte pour la première fois le nom de Hokusai (« Atelier du Nord ») jusqu'en 1810, en hommage à la divinité bouddhique *Myōken*, incarnation de l'étoile du Nord, à laquelle il voue un culte particulier. Il se donne en 1800 le surnom de *Gakyōjin*, « le Fou de dessin ».

En 1804, il peint, dans la cour du temple d'Edo, au moyen d'un balai et d'un seau d'encre de Chine, un *daruma* géant de plus de 240 m² que l'on doit hisser jusqu'aux toits pour permettre à l'assistance de l'admirer. Il réitère cet exploit en 1817 à Nagoya. Il s'affirme en tant qu'artiste indépendant et réputé, suscitant élèves et imitateurs. Parallèlement à sa production de *surimono*, d'estampes polychromes et de peintures, il illustre un grand nombre de *yomihon*, romans-fleuves inspirés de légendes chinoises. Durant cette décennie, il produit également quantité de paysages, dans la veine de l'*Ukiyo-e*, en particulier les Cinquante-trois étapes sur la route de Tokaido.

À cette époque, les figures de ses personnages s'allongent et évoquent de plus en plus des états d'âme complexes. Hokusai les intègre aux paysages plutôt que

de les isoler sur fond neutre. Les paysages deviennent ensuite, peu à peu, un thème à part entière¹⁸²⁰.

Voyages et Manga

De 1811 à 1819, sous le nom de Taitô (nom également lié au culte des astres, se référant à la Petite Ourse), il commence à parcourir le pays, de l'ancienne capitale Kyoto à la ville nouvelle de Edo. Il s'arrête à Nagoya, où il rencontre l'artiste Bokusen (ja). Suivant les conseils de ce dernier, il publie deux ans plus tard, en 1814, sa Manga, un recueil de ses multiples carnets de croquis, d'études originales et marginales. Manuels didactiques et cahiers de modèles, il en publie les dix premiers volumes. Ce sera une encyclopédie imagée du Japon en quinze volumes, contenant d'innombrables croquis, fournissant aux artistes un répertoire iconographique de modèles sur tous les sujets. En 1815, il publie également Leçons de danse, succession de dessins illustrant des pas de danse.

C'est durant cette période qu'il compose ses estampes érotiques les plus célèbres, notamment Jeune fille plongeant ravie par les pieuvres, dans le recueil Jeunes pousses de pin publié en 1814.

Ses contemporains ont remarqué que ce projet suivait celui de Kuwagata Keisai et son ryakuga. La publication de cette série de livres d'images s'étend jusqu'en 1834 et comprend douze volumes.

Les séries célèbres

Âgé de soixante ans, Hokusai prend le nom de litsu de 1820 à 1835, pour signifier son passage dans un nouvel âge (« Âgé à nouveau d'un an », première année du nouveau cycle astrologique de 60 ans), et s'adonne à cette période à l'illustration de livres.

Pour l'illustration d'un livre inédit, il crée en 1829 plus de 100 dessins. Au cours des deux années précédentes, il avait souffert de la mort de sa deuxième épouse et s'était remis d'un accident vasculaire cérébral mineur. Quelques mois seulement après la fin de ces œuvres, il déplore dans une lettre sa misère, due en partie à des dettes de jeu contractées par son grand-père. Ces dessins anciennement propriété du collectionneur et joaillier Art nouveau Henri Vever (1854-1942), ont été redécouverts en 2019, et acquis par le British Museum.

Les années 1830 marquent l'apogée de sa carrière. Il déploie une activité débordante, maîtrise parfaitement l'art du paysage, révélant la beauté majestueuse de la nature. Ses séries d'estampes les plus connues datent de cette époque : Trente-six vues du mont Fuji, Les Vues des ponts célèbres, Les Cascades de différentes provinces, ainsi que des séries d'Oiseaux et de Fantômes (cette dernière est interrompue à la fin de la cinquième planche).

1831 voit la parution d'une de ses œuvres majeures, la série d'estampes Fugaku Sanjūrokkei ou Trente-six vues du mont Fuji, qui lui vaut une reconnaissance internationale. Il se sert alors du bleu de Prusse, introduit au Japon en 1829 et dont Keisai Eisen a déjà tiré profit. Il produit dans la même période plusieurs séries d'estampes qui rompent toutes avec la tradition de l'ukiyo-e.

Entre 1830 et 1832, il compose une série sans titre de dix estampes de grand format horizontal, dite des Grandes Fleurs pour la distinguer de celle de plus petit format, dite des Petites Fleurs. Il reprend le thème traditionnel chinois des *kachōga*, « études de fleurs et d'oiseaux ».

De 1834 à 1849, sous le nom de Manji (« Dix mille ans ») ou Gakyō Rōjin Manji, signifiant « vieillard fou de peinture », il publie les Cent vues du mont Fuji (1834-1840), soigneusement imprimées en trois volumes dans de délicates teintes de gris, et deux séries célèbres illustrant des anthologies de poésie classique : Le Vrai Miroir des poètes et des Poèmes chinois et japonais et Les Cent poèmes expliqués par la nourrice.

Fin de carrière

Il quitte Edo fin 1834 pour passer une année à Suruga dans la péninsule de Miura au sud d'Edo et publie l'année suivante sa série Fugaku Hyakkei ou les Cent vues du mont Fuji, qui reprend au trait tout son travail sur le paysage.

Vers le milieu de 1836, il retourne à Edo alors que la capitale connaît la Grande famine Tenpō. Il survit grâce à la vente de ses œuvres contre un peu de nourriture et arrête sa série de Cent Poètes et Poèmes, commencée au début de l'année, à la vingt-septième planche.

En 1839, un incendie dévaste son atelier, détruisant les travaux accumulés des dernières années. C'est à cette époque qu'un jeune artiste, Hiroshige Ando vient concurrencer sa célébrité.

Dans les années 1840, comme beaucoup d'artistes ukiyo-e en fin de carrière, il se désintéresse de l'estampe et s'adonne surtout à la peinture. Les dix années qui suivent sont calmes en matière de production. On raconte que, chaque matin, il s'efforce de produire au moins un dessin, rituel auquel il s'adonne jusqu'à sa mort. Il dessine une multitude de lions gardiens chinois (chinois : 石獅 ; pinyin : shíshī) pour conjurer le mauvais sort.

C'est en 1845 qu'il fait son dernier voyage à la rencontre d'un ami d'Obuse de la province de Shinano. Il exécute au cours de cette visite quelques peintures dans un temple.

Il meurt en avril ou mai 1849, selon une date controversée, laissant en guise d'adieu ce poème témoignant de son goût pour la nature : « Même fantôme - J'irai marcher gaiement - L'été dans les landes. ».

Sur son lit de mort, il prononce ces dernières paroles : « Si le ciel m'avait accordé encore dix ans de vie, ou même cinq, j'aurais pu devenir un véritable peintre ». Sur sa pierre tombale il laisse cette épitaphe : « Oh ! La liberté, la belle liberté, quand on va aux champs d'été pour y laisser son corps périssable ! ».

Hokusai a eu cinq enfants de ses deux épouses : deux garçons et trois filles, dont la plus jeune, Sakae, plus connue sous le nom d'Ōi ou O-Ei, a également été peintre.

Ses cendres ont été ensevelies à Edo dans le cimetière attenant au temple Seikiō-ji, dans le quartier populaire d'Asakusa, où il a passé la majeure partie de sa vie. Il laisse derrière lui une œuvre qui comprend 30 000 dessins.

Analyse

Expression poétique

Articles connexes : Poésie japonaise et Ogura hyakunin issu.

On prête au très vieil Hokusai, touchant au terme de son existence terrestre, cette dernière expression poétique :

« Oh, la liberté, la belle liberté, quand on va se promener aux champs d'été, en âme seule, dégagée de son corps ! »

Cette simplicité de l'homme nu, ce dépouillement de pauvre qui n'a rien d'autre à perdre que son corps, cette métaphysique fruste, mais essentielle de l'unique absolu, enfin atteint, est la plus belle preuve de la lumière éblouissante des jours oubliés de Edo. En ce temps qui vit naître tant de beautés, la recherche de Hokusai fut sans doute la seule qui visât l'extase. La seule qui fût assez complète pour ne pas se satisfaire de l'approbation des contemporains, et ne trouver de vérité que dans son propre accomplissement.

Extravagance et illusion

Le lac Suwa dans la province de Shinano.

De retour d'une chasse au faucon, le Shogun sur sa route prit plaisir à voir dessiner deux grands artistes du temps, Tani Bunchō et Hokusai. Bunchō commença et Hokusai lui succéda. Tout d'abord il dessina des fleurs, des oiseaux, des paysages, puis, désireux d'amuser le Shogun, il couvrit le bas d'une immense bande de papier d'une teinte d'indigo, et par ses élèves se fit apporter des coqs. Il plongea alors leurs pattes dans la couleur pourpre, les fit courir sur la teinte bleue et le prince étonné eut l'illusion de voir la rivière Tatsuta, avec ses rapides, charriant des feuilles d'érable.

Ainsi campé dans ce jeu d'extravagance et d'illusion, quel était donc cet artiste sans rival ? Capable des plus folles improvisations, pour qui tout pouvait être pinceau, il osa dire de lui-même :

« Après avoir étudié pendant de longues années la peinture des diverses écoles, j'ai pénétré leurs secrets et j'en ai recueilli tout ce qu'il y a de meilleur. Rien ne m'est inconnu en peinture. J'ai essayé mon pinceau sur tout et je suis parvenu à réussir. »

À soixante-quinze ans, préfaçant l'une des séries les plus délicates et les plus réussies, les Cent vues du mont Fuji, Hokusai nuançait cette appréciation, selon sa complexe nature, avec superbe, humilité, sarcasme :

« Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner la forme des objets, Vers l'âge de cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins, mais tout ce que

j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et insectes. Par conséquent, à l'âge de quatre-vingts ans, j'aurai encore fait plus de progrès. À quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses ; à cent ans je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. Je demande à ceux qui vivront autant que moi de voir si je tiens ma parole. Écrit à l'âge de soixante-quinze ans, par moi, autrefois Gwakiô Rôjin, le vieillard fou de dessin.

»

Jugement

Élie Faure a porté sur Hokusai un jugement ambivalent : il reconnaît dans « le grand Hokusai » une exceptionnelle puissance créatrice, et voit en lui « le poète protégé, l'homme aux cent noms qui remplit de sa pensée plus de cinq cents volumes, en couvrit vingt mille estampes, le vagabond distrait qui couronna l'art populaire et dispersa l'esprit japonais aux quatre coins du ciel comme un grand vent dépouille les forêts d'automne ». Il fait l'éloge de « son innombrable esprit » apte à la plus grande variété de styles artistiques pour traduire les expressions extrêmes les plus contradictoires : « Il a la passion de l'humanité prochaine et misérable, cette minutie puissante qu'on ne trouve que chez Dürer, et cet amour des paysages aériens, et cette verve cynique, ou terrible, ou gouailleuse, ou sinistre, ou déchirante avec qui Goya arrachait au monde des formes les symboles sommaires des tragédies de son cœur. Il a l'immensité du savoir et l'adresse de tous les ouvriers de sa nation [...]. Il commanda à sa forme en héros, il fut à son gré et tour à tour ou simultanément lyrique et philosophe, et poète épique et poète satirique, vivant les cauchemars les plus affreux après les réalités les plus paisibles, ou en même temps qu'elles, et passant avec désinvolture de l'invention la plus malsaine à la plus noble vision. » Mais Hokusai marque aussi la fin d'une époque : « Et pourtant, par son art rapide, analytique et fiévreux et pressé — trop anecdotique souvent — il est une expression de décadence. On dirait qu'il pressent la fin du vieux Japon, qu'il veut en dresser une encyclopédie vivante, se hâter de le raconter tout entier en notes directes, immédiates, fulgurantes, comme pour en laisser — complexe, multiforme, désordonnée, immense — l'image à l'avenir. » Après Hokusai, la révolution va précipiter le Japon sur les pas de l'Occident.

Œuvre

Noms d'artiste de Hokusai

Sur les cent vingt noms d'artiste et pseudonymes qu'il utilise, on peut en retenir six principaux qui correspondent aux six grandes phases de sa carrière :

de 1779 à 1794, Katsukawa Shunrô (« Splendeur du Printemps ») ;

1795-1798, Sôri II (nom pris à la mort de l'un de ses maîtres, Tawaraya Sôri) ;

1799-1810 : Hokusai (« Atelier du Nord ») en hommage à la divinité bouddhique Myôken, incarnation de l'étoile du Nord, à laquelle il voue un culte particulier ;

1811-1819 : Taitô (nom également lié au culte des astres, se référant à la Petite Ourse) ;

1820-1835 : litsu (« Âgé à nouveau d'un an », première année du nouveau cycle astrologique de 60 ans) ;

1834-1849 : Manji (« Dix mille ans ») ou Gakyô Rôjin Manji, signifiant « vieillard fou de peinture ».

À signaler également les noms d'Katsushika Hokusai (1805-1810). Il a aussi utilisé plusieurs noms secondaires et pseudonymes, comme Toki (1799), Raishin (1811), Kakô (1811). Cependant, il est rare qu'il ait utilisé deux noms principaux en même temps. Le tableau ci-dessous tente de recenser les signatures utilisées par Hokusai dans ses œuvres. Il ne s'agit pas toujours de noms à proprement parler, mais de formules incluant le nom de l'artiste d'une façon particulière. Par exemple Sôri aratame Hokusai signifie « Hokusai anciennement Sôri ». Parfois, l'artiste indique son âge : Hachijûhachirô Manji pourrait se traduire par « Manji au vieil âge de 88 ans ».

1835-1838 Hyakunin isshu uba ga etoki (Cent poèmes expliqués par la nourrice)

Postérité

Reconnaissance en Occident

Ses Mangas le font connaître en Occident, tout autant que les Vues du mont Fuji. Le volume VI entra même dans les collections de la Bibliothèque nationale de France dès 1843, et les critiques et collectionneurs français, Philippe Burty, Théodore Duret ou encore Edmond de Goncourt, s'enthousiasmèrent pour ce « peintre de mœurs comme pas uns », « cette profusion d'images, cette avalanche de dessins, cette débauche de crayonnages, [...] ces milliers de reproductions fiévreuses de ce qui est sur la terre, dans le ciel, sous l'eau » (E. de Goncourt)³⁶.

Sa reconnaissance explose à la fin du XIXe siècle, où il devient une source d'inspiration importante pour les peintres impressionnistes, notamment Vincent van Gogh, Claude Monet et Edgar Degas. Ils s'inspirent par exemple de ses associations d'aplats de couleur, avec des tons vifs et lumineux, mais aussi de son absence d'effet de perspective et de clair-obscur.

La couverture de la partition de La Mer (1905) de Claude Debussy reproduit notamment la Vague de Hokusai.

Musées et expositions

Le Hokusai-kan (北斎館?) existe depuis 1976 à Obuse, préfecture de Nagano.

Le musée Sumida Hokusai (すみだ北斎美術館, Sumida Hokusai bijutsukan?) a ouvert le 22 novembre 2016, près de la station Ryōgoku (Tokyo) et donc du Kokugikan, du musée d'Edo-Tokyo et de la Tokyo Skytree. Le bâtiment a été réalisé par Kazuyo Sejima (SANAA). La collection du musée comporte à son ouverture 1 500 œuvres.

Une grande exposition, présentant 500 œuvres en deux volets, s'est tenue à Paris au Grand Palais du 1er octobre 2014 au 18 janvier 2015. Une grande partie des œuvres présentées font partie du nouveau musée Sumida Hokusai. Cette exposition a été nommée aux Globes de Cristal en 2015 dans la catégorie meilleure exposition.

Du 1er octobre 2022 au 29 janvier 2023, le Musée des arts asiatiques de Nice présente une importante exposition intitulée « Hokusai, Voyage au pied du Mont Fuji », et réunissant les chefs-d'œuvre de la collection Georges Leskowicz.

Bibliographie

Monographies

Champfleury, « La caricature au Japon » dans *Le Musée secret de la caricature*, 1888.

Iwao Seiichi et al., *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 8, 1982, lettre h (2) (lire en ligne [archive]), p. 42-44.

Edmond de Goncourt, *Hokusai*, Flammarion, 1988 (1^{re} éd. 1896) (présentation en ligne [archive])

Henri Focillon, *Hokusai*, 1914, rééd. chez Page éditions en 2005, puis dans la collection « Géo Art » en 2014.

Shōtarō Ishinomori, *Hokusai* (1987), Kana, coll. Sensei, 4 juin 2010.

Catalogue de l'exposition *Le fou de peinture. Hokusai et son temps - Dessins. Estampes. Lives. Peintures. Bronzes. Kimono. Netsuke*, du 6 octobre 1980 au 4 janvier 1981, Centre culturel du Marais, p. 494

Kenneth White, *Hokusaï ou l'horizon sensible – Prélude à une esthétique du monde*, Terrain Vague (1990).

Seiji Nagata et Hokusai Katsushika, *Hokusai: Genius of the Japanese Ukiyo-e* (traduction de John Bester), Kodansha International, 1999.

Věra Linhartová, « Hokusai, Le char des poèmes kyōka de la rivière Isuzu. De cinquante poètes élégants, un poème. Choix de Senshūan », *Arts asiatiques*, t. 56, 2001, p. 180-181. (lire en ligne [archive])

Jocelyn Bouquillard, *Les Trente-six vues du mont Fuji de Hokusai*, Seuil - BNF, 2007, 120 p.

Jocelyn Bouquillard, Christophe Marquet, *Hokusai Manga*, Seuil - BNF, 2007, 160 p.

Francesco Morena (trad. Catherine Bodin-Godi), *Hokusai*, Paris, Gründ, 2010.

Aude Fieschi, *Le vieil homme aux dix mille dessins - Le roman de Hokusai*, Picquier, 2012.

Catalogue de l'exposition au Grand Palais, Galeries Nationales (Paris) du premier octobre 2014 au 20 novembre 2014 et du premier décembre 2014 au 18 janvier 2015.

Collectifs, Hokusai : Paris, Grand Palais, galeries nationales, 1er octobre 2014 - 18 janvier 2015, Paris, RMN, coll. « RMN Arts Asiati. », 2014, 415 p. (ISBN 978-2-7118-6182-8)

Eric Avocat, Le Japon vu par Hokusai : L'album de l'exposition, Paris, RMN, coll. « RMN Albums Expo. », 2014, 48 p. (ISBN 978-2-7118-6183-5)

Jean-Sébastien Cluzel (dir.), Hokusai - Le vieux fou d'architecture, Paris, Editions Seuil / BnF, 2014.

Henri-Alexis Baatsch, Hokusai. Le fou de dessin, Paris, Hazan, coll. « Monographie », 2014, 224 p. (ISBN 978-2-7541-0783-9)

Hokusai (trad. du japonais), Haïkus : Les paysages d'Hokusai, Paris, Le Seuil, coll. « Beaux Livres », 2017, 128 p. (ISBN 978-2-02-136957-1)

Matthi Forrer (trad. du japonais), Hokusai. La manga, Paris, Hazan, coll. « Beaux-Arts », 2014, 900 p. (ISBN 978-2-7541-0707-5)

Amélie Balcou, Hokusai Les trente-six vues du mont Fuji, Vanves, Hazan, coll. « Beaux-Arts », 2018, 228 p. (ISBN 978-2-7541-1051-8)

Albums jeunesse

François Place, Le Vieux Fou de dessin, Gallimard jeunesse, 2002.

Beatrice Alemagna, illustrations d'Olivier Charpentier, Hokusai et le cadeau de la mer, coéditions Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014.

Mangas

Plusieurs mangas japonais sont consacrés à la vie de Hokusai.

Folles Passions de Kazuo Kamimura (1973-1974) s'intéresse à la relation entre Hokusai et un jeune disciple, Sutehachi.

Le manga Saruberi, de Hinako Sugiura, paru entre 1983 et 1987, est consacré à O-Ei : il reconstitue la vie du peintre, mais prend pour personnage principal l'une des filles de Hokusai qui l'assistait régulièrement dans son travail, sans que son talent n'obtienne de reconnaissance.

Le manga Hokusai de Shōtarō Ishinomori, paru en 1987, retrace la vie du peintre

« Fiche du manga Hokusai » [archive], sur Animeland (consulté le 26 septembre 2015).

Jeux de société

Kanagawa, créé par Bruno Cathala et Charles Chevalier, illustré par Jade Mosch, IELLO, 2016. Le jeu propose de peindre et d'assembler des estampes pour devenir le digne héritier d'Hokusai.

Filmographie

1953 : Hokusai, documentaire réalisé par Hiroshi Teshigahara

1981 : Hokusai manga - Edo Porn, film réalisé par Kaneto Shindō

1999 : Hokusai - La vague, documentaire réalisé par Alain Jaubert (épisode 24 de la série Palettes)

2003 : Hokusai - La grande vague, documentaire produit par Jérémy Bugler (épisode 8 de la série The Private Life of a Masterpiece - La vie privée des chefs-d'œuvre)

2014 : Visite à Hokusai, documentaire réalisé par Jean-Pierre Limosin

2015 : Miss Hokusai, film réalisé par Keiichi Hara

2020 : Hokusai, film réalisé par Hajime Hashimoto (ja)

Eva Hesse

Née le 11 janvier 1936 à Hambourg et morte le 29 mai 1970 à New York, est une sculptrice et peintre américaine d'origine allemande. Elle appartient au mouvement artistique Anti-Form. Certaines de ses œuvres sont exposées dans la collection permanente du Centre Pompidou.

Biographie

En 1952, Eva Hesse reçoit son diplôme de l'École de New York d'art industriel. En 1953, elle étudie à l'Institut Pratt de New York et à Cooper Union jusqu'en 1957, puis à la Yale School of Art and Architecture jusqu'en 1959, où elle a comme professeur Josef Albers³ et obtient une licence en art (Bachelor of Arts in Fine Arts). Après ce passage à Yale, elle retourne à New York, devient amie avec de nombreux jeunes artistes comme Sol LeWitt, Donald Judd, Carl Andre et développe un intérêt pour la peinture et le dessin, comme en témoignent ses nombreux cahiers.

En 1961, elle rencontre et épouse le sculpteur Tom Doyle. En août 1962, ils participent tous les deux à un happening d'Allan Kaprow à l'Art Students League de New York. Eva Hesse réalise à cette occasion sa première pièce en trois dimensions : un costume en grillage et jersey. En 1963, elle expose une sélection d'œuvres sur papier à la galerie Allan Stone dans l'Upper East Side.

En 1964, le couple, dont le mariage tourne court, vit et travaille en Allemagne, dans une usine de textile abandonnée dans la région de Kettwig-am-Ruhr. Eva Hesse n'est pas heureuse d'être de retour dans son pays natal, mais commence à sculpter avec des matériaux qui avaient été laissés dans l'usine abandonnée : elle réalise ainsi ses premières sculptures faites de cordes, de fils électriques, et de masonite, aux titres ludiques comme *Eighter from Decatur* et *Oomamaboomba* (1965).

En 1965, de retour à New York dans le quartier de la Bowery, elle commence à travailler avec les matériaux caractéristiques de son œuvre : latex, fibre de verre et matières plastiques. Elle est associée à la tendance postminimaliste anti-forme, qui regroupe des Américains tels que Robert Morris et Bruce Nauman.

En 1966, elle participe à des expositions à New York comme *Eccentric Abstraction* et *Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism*. En septembre 1968, Eva Hesse commence à enseigner à l'École d'arts visuels de New York.

En 1969, on lui diagnostique une tumeur au cerveau. Sa mort le 29 mai 1970 à 34 ans met fin à une carrière d'à peine dix ans.

Œuvre

1965 : *Ringaround Arosie*

1966 : *Metronomic Irregularity, Hang Up*

1968 : *Sans II, Repetition Nineteen III, Accession V*

1969 : *Expanded Expansion*

1970 : *Seven Poles*

Expositions :

1966 : *Eccentric Abstraction*, galerie Fischbach, commissariat de Lucy Lippard

1969 : *Anti-Illusion:Process/Materials*, Whitney

1993 : rétrospective au Jeu de paume, Paris

2003 : Tate Modern, Londres, commissariat de Elisabeth Sussmann et Renate Petzinger

2006 : Musée juif de New York, commissariat d'Arthur Danto

2018 : *Eva Hesse: Arrows and Boxes, Repeated3*, galerie Craig F. Starr, New York

2018 : *American Masters13*, galerie nationale d'Australie, Canberra

Filmographie

1988 : *4 Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg* de Michael Blackwood

1996 : Reclaiming the Body: Feminist Art in America de Michael Blackwood avec Louise Bourgeois et Eva Hesse

2016 : Eva Hesse de Marcie Begleiter

Notes et références

« Eva Hesse » sur Centre Pompidou, 2013

Elisabeth Lebovici, « Proue Hesse » sur Libération, 3 janvier 2003

Kate Menard, « Eva Hesse: Arrows and Boxes, Repeated at Craig F. Starr Gallery » sur Arte fuse, 19 avril 2018

« <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/eva-hesse> »

« Exhibitions — Eva Hesse 1965 - Eva Hesse - Hauser & Wirth » [archive], sur www.hauserwirth.com (consulté le 24 mai 2019)

« Robert Pincus-Witten (1935–2018) » [archive], sur Artforum, 28 janvier 2018 : « It was in the November 1971 issue of Artforum that he first named the shift toward more open forms in contrast to Minimalism’s adherence to closed, geometric approaches. In the essay, “Post-Minimalism into Sublime,” he discusses the sculpture of Eva Hesse, plumbing the artist’s diaries and notebooks to explain her aesthetic innovations. »

Vanessa Morisset et Marie-José Rodriguez, « L’Antiforme » [archive], sur Centre Pompidou, 2006

Renee Ghert-Zand, « Découvrez la courte vie mais le grand héritage de l’artiste Eva Hesse » sur The Times of Israel, 28 avril 2016

Nancy Spector, « Eva Hesse : Expanded Expansion » sur Musée Solomon R. Guggenheim, 1975 : « Her goal, she explained, was to portray the essential absurdity of life. »

Arthur C. Danto, « All About Eva » sur The Nation, 2006

Davis, Bochner et Simon 1993.

Janet McKenzie, « When Attitudes become Form », sur Studio international, 14 mars 2013

« American Masters » [archive], sur Galerie nationale d’Australie, 24 août 2018: « Eva Hesse and Louise Bourgeois. »

« Eva Hesse » sur Arte, 30 mai 2018: « elle parvient à percer dans l'univers masculin de l'art contemporain new-yorkais avec un travail composite d'une grande originalité, intégrant le latex et des matériaux de récupération industriels, mais aussi de la fibre de verre et des matières plastiques. »

Annexes

Bibliographie

Catherine Davis, Mel Bochner et Joan Simon, Eva Hesse : Galerie nationale du Jeu de paume, [Paris, 27 avril-20 juin 1993], Paris, Jeu de paume, 1er janvier 1993, 210 p. (ISBN 978-2-908901-16-0)

Renate Petzinger et Barry Rosen, Eva Hesse : Catalogue raisonné, vol. 1 & 2 : Paintings and Sculpture, Yale University Press, Museum Wiesbaden, 2 septembre 2006, 724 p. (ISBN 978-0-300-10441-7,)

Claudine Humblet, Post-minimalisme et Anti-Form : dépassement de l'esthétique minimale, Milan, Skira, 22 juin 2016, 295 p. (ISBN 978-88-572-3047-4,)

René Magritte

Né le 21 novembre 1898 à Lessines (Belgique) et mort le 15 août 1967 à Schaerbeek, est un peintre surréaliste belge.

Biographie

Jeunesse

René François Ghislain Magritte, né à Lessines le 21 novembre 1898 est le fils de Léopold Magritte, tailleur, et de Régina Bertinchamps, modiste. La famille emménage d'abord à Soignies puis à Saint-Gilles, Lessines, là où naît René Magritte, et en 1900 retourne chez la mère de Régina à Gilly, où naissent ses deux frères Raymond (1900-1970) et Paul (1902-1975). En 1904, ses parents s'installent à Châtelet où, après avoir exercé divers métiers, le père du peintre s'enrichit en devenant l'année suivante inspecteur général de la société De Bruyn qui produit huile et margarine. René Magritte y fréquente pendant six ans l'école primaire et la première année de ses études secondaires, y suit aussi en 1910 un cours de peinture dans l'atelier de Félicien Defoin (1869-1940), artiste né à Doische et établi à Châtelet. Il s'intéresse particulièrement aux aventures de Zigomar, Buffalo Bill, Texas Jack, Nat Pinkerton, des Pieds nickelés, et se passionne à partir de 1911 pour le personnage de Fantômas. À l'Exposition de Charleroi, il découvre la même année le cinéma, impressionné par les affiches des films mais également des publicités, ainsi que la photographie.

Le père de René Magritte est coureur, violemment anticlérical, dépensier, alors que sa mère est une catholique fervente. Dépressive, elle se suicide par noyade dans la Sambre en février 1912. Mais René Magritte, contrairement à ses fréquentations surréalistes ultérieures, notamment Salvador Dalí et André Breton, sera toujours opposé, pour ne pas dire résistant, à la psychanalyse. L'art n'ayant pas besoin selon lui d'interprétations mais de commentaires, l'enfance de l'artiste ne saurait donc être convoquée pour comprendre ses productions.

Tous quatre tenus par leur entourage pour responsables de ce drame du fait de leurs frasques, Magritte et ses deux frères quittent avec leur père Châtelet

pour s'installer en mars 1913 à Charleroi. L'éducation des enfants est alors confiée à une gouvernante, Jeanne Verdeyen, que Léopold Magritte épousera en 1928. René Magritte poursuit médiocrement ses études à l'athénée de la ville et lit Stevenson, Edgar Allan Poe, Maurice Leblanc et Gaston Leroux. Son père lui ayant offert un appareil Pathé, il crée de petits films dessinés. Lors de ses vacances dans la famille de son père qui tient une boutique de chaussures à Soignies, il aime y jouer avec une petite fille dans un cimetière désaffecté dont ils visitent les caveaux souterrains. À la foire de Charleroi, il fait la connaissance en août 1913 d'une fille de douze ans, Georgette Berger, dont le père est boucher à Marcinelle. Ils se rencontrent régulièrement sur le chemin de l'école mais se perdent de vue au début de la guerre 1914-1918.

Charleroi étant occupée par l'armée allemande, la famille retourne à Châtelet où le père de Magritte poursuit des activités de représentant pour le bouillon Kub de Maggi. C'est sur la fin de 1914 ou au début de 1915 que Magritte réalise une première peinture de plus d'un mètre cinquante sur près de deux mètres d'après un chromo représentant des chevaux fuyant une écurie en flammes, offrant ses tableaux ultérieurs à ses amis. En octobre 1915 il abandonne ses études et s'installe à Bruxelles, rue du Midi, non loin de l'Académie des beaux-arts dont il a le projet de suivre les cours en auditeur libre. Avant d'y entrer il peint alors des tableaux de style impressionniste.

Les débuts

D'octobre 1916 à 1919, Magritte fréquente plus ou moins régulièrement l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles où il suit les cours d'Émile Vandamme-Sylva, du symboliste Constant Montald et de Gisbert Combaz, affichiste du style Art nouveau. Parmi les élèves figure Paul Delvaux. Magritte participe également aux cours de littérature donnés par Georges Eekhoud, qu'il soutiendra après son renvoi. Sa famille installée à Bruxelles en décembre 1916, il travaille, après un retour en 1917 de quelques mois à Châtelet, en 1919 et 1920 dans un atelier loué avec Pierre-Louis Flouquet qu'il a connu, tout comme Charles Alexandre, à l'Académie.

Disposant de beaucoup d'argent grâce aux activités plus ou moins douteuses de son père et aux peintures décoratives ou affiches dont il décroche les commandes, il le dépense, multipliant aventures, blagues et frasques, avec ostentation, dans un climat bohème et anarchiste. Avec Flouquet et les frères

Pierre Bourgeois et Victor Bourgeois, il collabore aux quatre numéros, d'avril à septembre 1919, de la revue *Au volant* que dirige Pierre Bourgeois. Après de ses amis il découvre le cubisme et le futurisme. Des œuvres de Flouquet et des affiches puis des peintures non figuratives de Magritte sont exposées en 1919 et 1920 au Centre d'art de Bruxelles dirigé par Aimé Declercq. À cette seconde exposition Magritte rencontre en janvier E. L. T. Mesens, qui sera engagé comme professeur de piano pour son frère Paul.

Au printemps 1920, René Magritte retrouve par hasard au Jardin botanique de Bruxelles Georgette Berger qu'il n'a pas revue depuis 1914. De décembre 1920 à octobre 1921 il effectue son service militaire au camp de Beverloo, près d'Anvers, où se trouve également Pierre Bourgeois, puis de Bourg-Léopold, plus tard au ministère de la Guerre. Son père désargenté et poursuivi pour escroquerie, Magritte travaille à partir de novembre 1921, et jusqu'en 1924, comme dessinateur, avec le peintre Victor Servranckx qu'il a connu à l'Académie, dans l'usine de papier peint Peters-Lacroix à Harend. Le 28 juin 1922 Magritte épouse Georgette Berger et en août le couple s'installe à Laeken.

Rencontre avec le mouvement dada et constitution du groupe surréaliste de Bruxelles

En 1922, Magritte rencontre Marcel Lecomte et en décembre 1923 Camille Goemans qui, avec E. L. T. Mesens, l'introduisent dans le milieu dada. Il doit alors à Lecomte, ou selon Louis Scutenaire à Mesens, sa plus grande émotion artistique : la découverte d'une reproduction du *Chant d'amour* de Giorgio De Chirico (1914). « Mes yeux ont vu la pensée pour la première fois », écrira-t-il en se souvenant de cette révélation.

En février 1924 Magritte, abandonnant son emploi à l'usine de papiers peints Lacroix, séjourne brièvement à Paris à la recherche d'un nouveau travail. De retour à Bruxelles il s'installe à son compte, créant de 1924 à 1928 des projets pour des films, des théâtres, des sociétés automobiles, Alfa Romeo et Citroën, ou des entreprises, la Maison Norine, les Établissements Minet, le chocolatier Neuhaus, la Maison Vanderborgh, Primevère, la lingerie Thila Naghel. En octobre 1924, Magritte, par des aphorismes, et Mesens participent à la revue 391, dirigée par Francis Picabia et projettent de lancer, avec Goemans et Lecomte, une nouvelle revue dadaïste, *Période*, calquée sur celle de Picabia

mais coulée dès avant sa naissance par un tract lancé par Paul Nougé, puis fonderont en mars 1925 la revue *Œsophage* (un seul numéro).

Le rapprochement du groupe de Correspondance qui réunit en 1924 et 1925 Nougé, Goemans et Lecomte, avec Mesens et Magritte, leur confection d'un tract commun en septembre et octobre 1926 contre Géo Norge et Jean Cocteau, auquel s'associe le musicien André Souris, leur participation commune en 1927 au dernier numéro de la revue *Marie*. Journal bimensuel pour la belle jeunesse, créée par Mesens en juin 1926, marquent les débuts de la constitution du groupe surréaliste de Bruxelles, que rejoignent en juillet Louis Scutenaire et Irène Hamoir. Dès 1926, Magritte conclut un contrat avec Paul-Gustave van Hecke, mari de la créatrice de mode Norine et ami de Mesens, qui lui achète sa production et écrira en mars 1927 dans la revue *Sélection* un premier article consacré au peintre. Il expose en avril 1927, préfacé par Van Heck et Nougé, à la galerie Le Centaure, dans laquelle travaille Goemans, une cinquantaine de ses peintures dont *Le Jockey perdu*, l'une de ses premières toiles surréalistes, peinte en 1926. Il rencontre à cette occasion Scutenaire dont Goemans et Nougé ont peu auparavant fait la connaissance. Magritte illustre pour la maison Muller et Samuel ses catalogues de fourrures 1926-1927 et 1927-1928, ce dernier édité avec des textes de Nougé.

Rencontre avec le surréalisme parisien

En septembre 1927, Magritte quitte la Belgique et séjourne au Perreux-sur-Marne (Val-de-Marne)¹⁶ jusqu'en juillet 1930g. Il rencontre les surréalistes (André Breton, Paul Éluard, Max Ernst, Salvador Dalí), participe à leurs activités. À Paris il expose à la galerie qu'y a ouverte Goemans et à Bruxelles en janvier 1928 à la galerie *L'Époque*, dirigée par Mesens, la préface du catalogue étant écrite par Nougé et contresignée par Goemans, Lecomte, Mesens, Scutenaire et Souris. Il publie en 1929, *Le Sens propre*, suite de cinq tracts reproduisant chacun l'un de ses tableaux avec un poème de Goemans, et *Les Mots et les images* dans *La Révolution surréaliste*. Durant l'été, il rend visite à Dalí à Cadaqués où il retrouve Éluard et Gala. André Breton préconisant l'adhésion au parti communiste et Nougé s'y opposant les rapports entre les surréalistes bruxellois et parisiens restent cependant difficiles, et René Magritte se brouille

avec André Breton, au sujet d'un christ en pendentif que porte Georgette Magritte.

La crise de 1929 arrivant en Europe, René Magritte doit retourner en Belgique en 1930, les différents contrats qui lui permettaient de vivre ayant été rompus. Il s'installe alors rue Essenghem à Jette et présente à Bruxelles en 1931 une exposition organisée par Mesens, avec une préface de Nougé. Il adhère l'année suivante au parti communiste belge et rencontre Paul Colinet. Entre 1931 et 1936, il participe à une petite entreprise de publicité, une activité alimentaire qu'il n'exerce certainement pas par vocation et qui s'est étendue sporadiquement entre 1918 et 1965.

Magritte expose en 1933 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et dessine en 1934 *Le Viol* pour la couverture de *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, d'André Breton. Il réalise en 1936 sa première exposition à New York, à la galerie Julien Levy, fait la connaissance l'année suivante de Marcel Mariën et séjourne à Londres où il expose en 1938 à la London Gallery de Mesens. De février à avril 1940, Magritte dirige avec Ubac la revue *L'Invention collective* (deux numéros). Cinq jours après l'invasion allemande de la Belgique, il quitte Bruxelles le 15 mai 1940 avec Raoul et Agui Ubac, rencontrant à la gare Scutenaire et Irène Hamoiri (Georgette y demeurant près de sa sœur Léontine et surtout de Paul Colinet). Le groupe rejoint Paris pour Carcassonne où vit le poète Joë Bousquet. Le peintre, arrivé le 23 mai, y séjourne trois mois. À son retour à Bruxelles en août René Magritte, qui s'était épris en 1936 de l'artiste britannique Sheila Legge (créatrice en juillet 1937 d'une performance à Trafalgar Square lors de l'Exposition internationale du surréalisme de Londres), et Georgette Magritte, qui a entrepris une liaison avec Paul Colinet, se réconcilient.

Période Renoir et période vache

De 1943 à 1945, Magritte utilise la technique des impressionnistes durant sa période du surréalisme « en plein soleil » ou « période Renoir ». Entre 1943 et 1947, paraissent les premiers livres qui lui sont consacrés : *Les Images défendues* de Nougé, *Magritte de Mariën* et *René Magritte de Scutenaire*.

Sous la plume de Christian Dotremont, l'édition du 8-9 septembre 1945 du journal *Le Drapeau rouge* annonce l'adhésion de Magritte au Parti communiste belge. Conscient de ne pouvoir en faire évoluer les positions et anticipant sur son exclusion, il le quitte rapidement. Magritte expose pour la première fois à

New York en 1947 à la galerie Hugo dirigée par Alexandre Iolas qui présente de nouveau ses peintures en mai 1948, dans sa nouvelle galerie en 1951 et 1952, à Milan en 1953. Les relations entre le peintre et le marchand, qui n'apprécie pour des raisons commerciales ni sa « période Renoir » ni sa « période vache » et lui commande plutôt des variations ou des répliques d'œuvres anciennes, se dégraderont souvent mais Iolas présentera ou organisera des expositions de ses œuvres jusqu'à la mort de Magritte.

En mars 1948, Magritte peint en six semaines une quarantaine de tableaux et de gouaches aux tons criards (« période vache ») destinées, en un acte typiquement surréaliste, à dérouter les marchands parisiens et scandaliser le bon goût français. Elles sont exposées à la galerie du Faubourg et préfacées par Scutenaire (*Les Pieds dans le plat*). Irène Hamoir légua bon nombre de ces œuvres au musée de Bruxelles.

Heure des rétrospectives

De 1952 à 1956, Magritte dirige la revue *La Carte d'après nature*, présentée sous forme de carte postale. Il réalise en 1952 et 1953 *Le Domaine enchanté*, huit panneaux pour la décoration murale du casino de Knokke-le-Zoute ; en 1957, *La Fée ignorante* pour le palais des beaux-arts de Charleroi, et, en 1961, *Les Barricades mystérieuses* pour le palais des congrès de Bruxelles. Une première exposition rétrospective de son œuvre est organisée en 1954 par Mesens, au palais des beaux-arts de Bruxelles. Le succès de Magritte vient lentement grâce au marchand Iolas, à partir de 1957, et à l'Amérique. En avril 1965, il part pour Ischia en Italie pour améliorer sa santé et passe par Rome, avant de se rendre en décembre pour la première fois aux États-Unis à l'occasion d'une exposition rétrospective au MOMA, présentée par la suite à Chicago, Berkeley et Pasadena.

En juin 1966 et juin 1967, les Magritte passent, avec Scutenaire et Irène Hamoir, des vacances en Italie. Le 4 août, une nouvelle rétrospective ouvre au musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam.

En 2013-2014 le MoMa à New York organisa une exposition intitulée "Magritte: *The Mystery of the Ordinary, 1926–1938*" en collaboration avec The Menil Collection and The Art Institute of Chicago.

Mort

Tombe de René Magritte au cimetière de Schaerbeek (parcelle n°16 chemin n°2) à Evere (Bruxelles).

Magritte meurt chez lui, au 97, rue des Mimosas à Schaerbeek, le 15 août 1967 en début d'après-midi, d'un cancer du pancréas à soixante-huit ans. Il est inhumé dans le cimetière communal de Schaerbeek ; son épouse morte en 1986 repose à ses côtés. Depuis 2009, la sépulture est classée comme monument et site par la Région bruxelloise.

Œuvres

« Une caisse auprès de son berceau, la récupération d'un ballon de navigation échoué sur le toit de la maison familiale, la vision d'un artiste peintre peignant dans le cimetière où il jouait avec une petite fille... trois souvenirs d'enfance que l'artiste gardera toute sa vie », résume une biographie de Magritte.

Magritte met en évidence notre difficulté à faire coïncider la réalité du monde avec nos images mentales. Il a développé un véritable alphabet pictural en usant de motifs récurrents : la pomme, l'oiseau, l'homme au chapeau melon, les corps morcelés... Ses images sont souvent cachées derrière ou dans d'autres images, alliant deux niveaux de lecture possibles, le visible et l'invisible.

Ses peintures jouent fréquemment sur le décalage entre un objet et sa représentation. Par exemple, un de ses tableaux les plus célèbres est une image de pipe sous laquelle figure le texte : « Ceci n'est pas une pipe » (série La Trahison des images, 1928-1929). Il s'agit en fait de considérer l'objet comme une réalité concrète et non pas en fonction d'un terme à la fois abstrait et arbitraire. Pour expliquer ce qu'il a voulu représenter à travers cette œuvre, Magritte a déclaré : « La fameuse pipe, me l'a-t-on assez reprochée ! Et pourtant, pouvez-vous la bourrer ma pipe ? Non, n'est-ce pas, elle n'est qu'une représentation. Donc si j'avais écrit sous mon tableau « Ceci est une pipe », j'aurais menti ! »

La peinture de Magritte s'interroge sur sa propre nature, et sur l'action du peintre sur l'image. La peinture n'est jamais une représentation d'un objet réel, mais l'action de la pensée du peintre sur cet objet. Magritte réduisait la réalité à une pensée abstraite rendue en des formules que lui dictait son penchant

pour le mystère : « Je veille, dans la mesure du possible, à ne faire que des peintures qui suscitent le mystère avec la précision et l'enchantement nécessaire à la vie des idées », déclara-t-il. Son mode de représentation, qui apparaît volontairement neutre, académique, voire scolaire, met en évidence un puissant travail de déconstruction des rapports que les choses entretiennent dans la réalité.

Parmi les objets qui contribuent à faire de ses toiles d'impénétrables énigmes, un objet apparaît de façon particulièrement récurrente : une sphère noire, lustrée, fendue en son milieu, qui apparaît dans de nombreuses œuvres, dans des dispositions et des tailles extrêmement différentes. Souvent qualifié de « grelot », dont il n'a pourtant pas la forme, il a été successivement interprété comme un œil noir, la représentation d'un sexe féminin, ou une simple forme géométrique. L'artiste, avec un humour dont ses toiles portent souvent la trace, laisse intact le mystère sur un objet qui concentre l'attention tout en résistant à l'interprétation.

Magritte excelle dans la représentation des images mentales. Pour Magritte, la réalité visible doit être approchée de façon objectale. Il possède un talent décoratif qui se manifeste dans l'agencement géométrique de la représentation. L'élément essentiel chez Magritte, c'est son dégoût inné de la peinture plastique, lyrique, picturale. Magritte souhaitait liquider tout ce qui était conventionnel. « L'art de la peinture ne peut vraiment se borner qu'à décrire une idée qui montre une certaine ressemblance avec le visible que nous offre le monde » déclara-t-il. Pour lui, la réalité ne doit certainement pas être approchée sous l'angle du symbole. Parmi les tableaux les plus représentatifs de cette idée, *La Clairvoyance* (1936), nous montre un peintre dont le modèle est un œuf posé sur une table. Sur la toile, le peintre dessine un oiseau aux ailes déployées.

Un autre tableau, *La Reproduction interdite* (1937), montre un homme de dos regardant un miroir, qui ne reflète pas le visage de l'homme, mais son dos. De la même manière, la peinture n'est pas un miroir de la réalité.

Peintre de la métaphysique et du surréel, Magritte a traité les évidences avec un humour corrosif, façon de saper le fondement des choses et l'esprit de sérieux. Il s'est glissé entre les choses et leur représentation, les images et les mots. Au lieu d'inventer des techniques, il a préféré aller au fond des choses,

user de la peinture qui devient l'instrument d'une connaissance inséparable du mystère. « Magritte est un grand peintre, Magritte n'est pas un peintre », écrivait dès 1947 Scutenaire.

« Voici, je crois, une idée neuve pour tous : on demande parfois : « Que représente ce tableau? », un « intellectuel » se garderait de la poser, de crainte de n'être pas « au courant »; cette question signifie une exacte réception de l'image, mais une interprétation de ce que l'on ressent, qui est inexacte. Ce que l'on ressent ou ce que l'on pense vraiment en regardant le tableau correspondrait à la question posée ainsi : « Qu'est-ce qui représente ce tableau, et c'est celui qui regarde, qui représente le tableau, ses sentiments et ses idées représentent le tableau. Nos idées et nos sentiments, fussent-ils extraordinaires, ne sauraient être exprimés ou représentés par la peinture, à moins qu'une convention permette une vague expression d'idées ou de sentiments : C'est à partir d'une image peinte que des idées ou des sentiments peuvent apparaître et rencontrer cette image. Une image peinte ne représente pas d'idées ou de sentiments, mais des sentiments ou des idées peuvent représenter une image peinte.

Film

La Fidélité des images, réalisation René Magritte, avec Georgette Magritte, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire, Irène Hamoir, 1946 (27 minutes).

Musées

Le musée Magritte (en cours d'aménagement, quelques semaines avant son ouverture), place Royale, à Bruxelles.

Musée René Magritte, 135, rue Essegheem. René et Georgette Magritte y sont locataires du rez-de-chaussée, de 1930 à 1954. L'appartement sert de quartier général au groupe surréaliste bruxellois (Paul Nougé, E. L. T. Mesens, Louis Scutenaire, Irène Hamoir, Paul Colinet, Marcel Mariën).

Musée Magritte Museum

Historique

Le musée Magritte Museum est implanté dans un ancien bâtiment de style néoclassique datant de la fin du XVIIIe siècle, et faisant partie d'un ensemble

architectural construit après l'incendie du palais du Coudenberg en 1731. Au cours des siècles, les propriétaires se sont succédé pour le transformer en hôtel, en bijouterie et enfin en musée.

La place Royale et les bâtiments qui l'entourent sont un témoignage historique de la Belgique sous l'Ancien Régime et de son indépendance. C'est sur cette place que se déroula la cérémonie d'intronisation du prince Léopold de Saxe-Cobourg, roi des Belges le 21 juillet 1831, cinquante ans après sa construction. Le bâtiment se transformera alors en hôtel pour voyageurs pendant plus d'un siècle, avant d'être revendu à un bijoutier au début du XXe siècle.

En 1951, les façades et portiques bordant la place Royale seront reconnus pour leur intérêt architectural et historique et seront définitivement protégés de toute modification par arrêté de classement sur la liste du patrimoine de Belgique.

Les musées royaux des beaux-arts de Belgique investiront les lieux en 1962 et l'hôtel Altenloh sera transformé en musée. D'importants travaux de rénovation seront réalisés dans les années 1980 et l'intérieur du bâtiment sera entièrement reconstruit.

Collection du musée Magritte

L'importance de la collection d'œuvres de René Magritte et la renommée internationale de celui-ci méritent un espace consacré à la communication de l'artiste et de son œuvre. En 2007, le projet d'un futur musée Magritte dans l'ancien hôtel Altenloh voit le jour ; les travaux commencent l'année qui suit pour s'achever en 2009.

La collection d'œuvres de René Magritte qui lui a valu un musée était détenue par les musées royaux des beaux-arts de Belgique. Cette collection est la plus grande au monde et couvre toutes les différentes périodes de l'artiste ; de plus, elle est très diversifiée, par ses peintures, dessins, gouaches, affiches, travaux publicitaires, lettres, photographies, sculptures, films et autres documents.

L'essentiel de la collection provient de dons de la part des personnes suivantes : Georgette Magritte, Irène Scutenaire-Hamoir, Mme Germaine Kieckens, la première épouse du célèbre dessinateur Hergé, Maurice Rapin et Mirabelle Dors, la fondation Magritte, l'ULB, ainsi que de prêts privés.

Dans le legs d'Irène Scutenaire-Hamoir au musée, figurent de nombreuses œuvres du peintre : plus d'une vingtaine de peintures, une vingtaine de gouaches, une quarantaine de dessins, etc. Ces œuvres étaient accrochées aux murs de leur maison située rue de la Luzerne, notamment :

Portrait de Nougé, 1927.

La Voleuse, 1927.

Découverte, 1927.

Personnage méditant sur la folie, 1928.

Portrait d'Irène Hamoir, 1936.

La Lecture défendue, 1936.

Bel Canto, 1938.

Les Grandes Espérances, 1940.

La Cinquième Saison, 1943.

Le Sourire, 1943.

La Moisson, 1943.

La Bonne fortune, 1945.

Les Rencontres naturelles, 1945.

Les Mille et une nuits, 1946.

L'Intelligence, 1946.

Le Lyrisme, 1947.

Lola de Valence, 1948.

La collection du musée Magritte comporte également plus de 300 tirages photos qui retracent la vie de Magritte : sa famille, ses années de formation, ses amis et son épouse Georgette. La photographie était essentielle à son art et ces clichés lui ont servi pour la réalisation de ses peintures.

Depuis 2010, une politique d'échange est mise en place avec la Fondation de Menil à Houston (Texas, États-Unis) et certaines œuvres détenues par le Museum of Modern Art de New York (MoMA) ont été prêtées pour une durée

de quatre mois. En mars 2012, une série d'œuvres prêtées par un collectionneur privé d'origine anglaise est exposée.

Musée René Magritte

Un musée René Magritte est également installé, depuis 1999, dans la maison qu'il a habitée avec son épouse Georgette de 1930 à 1954, au 135, rue Essegem, à Jette. L'artiste y a peint la moitié de son œuvre, dont notamment la première version de *L'Empire des lumières*, en 1949. Ce musée présente en particulier le salon meublé dans son état d'origine, l'atelier — il peignait dans sa salle à manger — et le studio Dongo dans le fond de son jardin, où l'artiste réalisait ses travaux publicitaires. Il s'est beaucoup inspiré de l'intérieur de cet appartement dans ses peintures (fenêtre à guillotine, cheminée, poignées de porte, escalier, volière, etc.). À l'étage, le musée présente une exposition biographique : il y a quelques œuvres originales (des dessins, des gouaches, des aquarelles), une collection d'objets personnels et des documents originaux (revues, lettres, tracts surréalistes). Une exposition intitulée « Les Magrilles disparus » présente également une trentaine d'œuvres détruites qui ont été reconstituées (même style et même format) sur base des archives fournies par David Sylvester. Le vol de la peinture *L'Olympia* (1948) y a eu lieu en 2009 ; le tableau a aujourd'hui été restitué.

Maison Magritte

Maison Magritte à Châtelet

La maison Magritte où l'artiste a grandi est située à Châtelet et est accessible au public. Cette maison, souvent représentée dans ses œuvres, a été pour Magritte une source importante d'inspiration de par les éléments décoratifs qu'elle contient et l'histoire tragique du suicide de sa mère, auquel certaines de ses peintures font allusion.

Éléments de bibliographie

Écrits de Magritte

René Magritte, *Manifestes et autres écrits*, avertissement de Marcel Mariën, Les Lèvres Nues, Bruxelles, 1972, 192 p.

Quatre-Vingt-Deux Lettres de René Magritte à Mirabelle Dors et Maurice Rapin, avec des lettres de Noël Arnaud et Georgette Magritte, Paris, 1976.

René Magritte, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, Paris, 1979, 766 p. (ISBN 208064128X).

René Magritte, *Les Mots et les images, choix d'écrits*, Labor, Bruxelles, 2000.

Photographies et films de Magritte

La Fidélité des images, René Magritte, Le cinématographe et la photographie, textes et titres de Louis Scutenaire, exposition organisée par le service de la Propagande artistique du ministère de la culture française, Bruxelles, musée d'art moderne, imprimé par les éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles, 1976, publié à l'occasion de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, octobre-novembre, 1976, 95 pages [photographies faites par Magritte de ses proches entre 1928 et 1955, quelques photographies faites de Magritte et images des films réalisés par Magritte autour de 1957].

Illustrations de livres

Georges Bataille : *Madame Edwarda* (six dessins inédits de 1946)s.

William Beckford : *Vathek*.

Joël Bousquet : *Les roses de Janvier*, (huit dessins à la plume de 1940), Musée des beaux-arts de Carcassonne.

Paul Éluard : *La Vie immédiate*.

Comte de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror*.

Les Mille et Une Nuits.

Paul van Ostaijen : *Het Bordeel van Ika Loch*.

Louis Scutenaire : *Les Haches de la vie*, signé Jean Scutenaire, Paris, G. L. M., 1937.

Louis Scutenaire : *Le Retard*, signé Jean Scutenaire, Paris, Éditions Sagesse, Librairie Tschann, 1938.

Louis Scutenaire : Les Secours de l'oiseau, signé Jean Scutenaire, Paris, Parisot, 1938.

Louis Scutenaire : Frappez au miroir ! signé Jean Scutenaire, Bruxelles, Wellens-Pay, 1939.

Magritte éditeur

En 1940, Magritte dirige avec Raoul Ubac la revue L'Invention collective (deux numéros).

En 1952, il fonde La Carte d'après nature, revue qui paraît à intervalles irréguliers jusqu'en avril 1956 en douze livraisons, quatre numéros sous forme d'opuscules, les huit autres composés d'une simple carte distribuée gratuitement par voie postale³⁵. Les très courts textes publiés y sont principalement de Magritte lui-même, Paul Colinet, Louis Scutenaire, Marcel Lecomte, Marcel Mariën, E. L. T. Mesens, Geert van Bruaene. Une édition pirate et parodique de deux cartes postales vierges portant les numéros 11 et 12 datés de juin et d'août 1964 (celle-ci portant imprimé au verso : « Ceci n'est pas un Magritte ») n'a jamais été revendiquée par son auteur bien que les soupçons se soient portés sur Marcel Mariën qui en juin 1962 avait réalisé le tract apocryphe Grande baisse.

De mai 1961 à février 1966, Magritte finance la revue Rhétorique, gérée par André Bosmans, qui connaît treize livraisons dans lesquelles ses contributions sont nombreuses aux côtés de textes et d'illustrations notamment de Marcel Béalu, André Bosmans, Achille Chavée, Rachel Baes, Paul Colinet, Suzanne Van Damme, Louis Scutenaire, Marcel Lecomte, Geert van Bruaene. Le numéro 3 de septembre 1961 est constitué d'une étude de Pierre Demarne sur Magritte, le numéro 7 d'octobre 1962, sous le titre Leçon de choses, d'écrits et de dessins du peintre.

Écrits sur Magritte

Monographies

Xavier Canonne, *Le surréalisme en Belgique, 1924-2000*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2006 (ISBN 90-6153-659-6) ; Actes Sud, Paris, 2007, 352 p. (ISBN 9782742772094). Document utilisé pour la rédaction de l'article

Michel Draguet, *Magritte, folio biographies*, Gallimard, 2014 (ISBN 978-2-07-045017-6). Document utilisé pour la rédaction de l'article

Suzi Gablik, *Magritte, Cosmos monographies*, Bruxelles, 1978 (traduction de l'anglais, Thames and Hudson, Londres, 1970).

Ruud Kaulingfreks, *Meneer Iedereen. Het denken van René Magritte*, SUN, Nijmegen, 1984.

Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979 (510 p.). Document utilisé pour la rédaction de l'article

Jacques Meuris, *René Magritte*, Taschen, Köln, 1990, 222 p.

Bernard Noël, *Magritte*, Flammarion, Paris, 1977, 96 p.

Jean-Tristan Richard, *Les Structures inconscientes du signe pictural. Psychanalyse et peinture, surréalisme et sémio-analyse (à propos de R. Magritte, S. Dalí, M. Ernst, M. Duchamp, etc.)*, Éd. L'Harmattan, Paris, 1999, 192 p. (ISBN 2-7384-7643-0).

Patrick Roegiers, *Magritte et la photographie*, Éditions Ludion, 2005.

Jacques Roisin, *Ceci n'est pas une biographie de Magritte*.t 1998, Bruxelles, Alice Éditions (ISBN 2-930182-05-9).

Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Flammarion, Paris, 1983.

Uwe M. Schneede, *René Magritte: Leben und Werk*, DuMont Taschenbücher, Cologne, 1979.

Louis Scutenaire, *René Magritte*, Bruxelles, Librairie Sélection, 1947 (le texte est daté de 1942). Document utilisé pour la rédaction de l'article

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1977, 180 p. Réédition [augmentée des textes écrits par Scutenaire après 1977], L'Atelier contemporain, 2021, 192 p. Document utilisé pour la rédaction de l'article

David Sylvester, *Magritte*, Flammarion, 1992, catalogue raisonné en deux volumes.

Harry Torczyner, Magritte. Le véritable art de peindre, Draeger/Le Soleil Noir, Paris, 1978, 144 p.

Harry Torczyner, René Magritte, signes et images, Draeger-Vilo, Paris, 1988, 272 p. (ISBN 2851190121). Document utilisé pour la rédaction de l'article

Patrick Waldberg, René Magritte, suivi d'une bibliographie générale par André Blavier, André de Rache éditeur, Bruxelles, 1965, 358 p. ; rééd. sous le titre René Magritte. Le hasard objectif, avant-dire de Michel Waldberg, Paris, Éditions de La Différence, coll. « Matière d'images », 2009, 237 p.

Ouvrages collectifs

Nicole Everaert-Desmedt (dir.), Magritte au risque de la sémiotique, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, coll. « Collection générale » (no 81), 1999, 277 p. (ISBN 978-2-8028-0128-3, DOI 10.4000/books.puosl.1960,

Irène, Scut, Magritte & C°, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1996. Document utilisé pour la rédaction de l'article

Magritte dans les collections privées, rétrospective, textes de Harry Torczyner, Louis Scutenaire, Evelyne Kornélis, Anne Deknop, E. L. T. Mesens et nombreux témoignages, galerie Isy Brachot, Bruxelles, 1988, 238 p.

Le Mouvement surréaliste à Bruxelles et en Wallonie (1924-1947), Paris, Centre Culturel Wallonie Bruxelles, 1988.

Numéro René Magritte, (nombreux textes, notamment de E. L. T. Mesens, Louis Scutenaire, Paul Colinet, Camille Goemans, Paul Nougé, Marcel Mariën, André Breton, Paul Éluard, Jacques Prévert, Max Ernst, Jean Arp, Philippe Soupault, Irène Hamoir, Raoul Ubac, Marcel Lecomte, Man Ray), L'Art belge, Bruxelles, janvier 1968, 90 p.

René Magritte, textes de Camille Goemans, Marcel Mariën, Philippe Junod, fondation de l'Hermitage, Lausanne, 1987, 236 p.

René Magritte et le surréalisme en Belgique, textes de « Elle et lui » [Irène Hamoir et Louis Scutenaire], Marcel Mariën, Marc Dachy et Philippe Roberts-Jones, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1982, 324 p. Document utilisé pour la rédaction de l'article

René Magritte, la période « vache », « Les pieds dans le plat » avec Louis Scutenaire, Marseille, Musée Cantini, 1992, 168 p. (ISBN 2711825914).

Rétrospective Magritte, textes de Louis Scutenaire, Jean Clair et David Sylvester, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1978 et Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, 300 p. Document utilisé pour la rédaction de l'article

Didier Ottinger (dir.), Magritte : La trahison des images, Paris, éditions du centre Pompidou, 7 septembre 2016, 224 p. (ISBN 978-2-84426-731-3).

Autour de Magritte

Christian Bussy, Les surréalistes au quotidien : petits faits vrais, préface d'Olivier Smolders, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2007 (ISBN 978-2-87449-028-6)

Filmographie

Luc de Heusch, Magritte ou la leçon de choses, avec la participation de Magritte, Camille Goemans, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire et Irène Hamoir, 1960, 20 minutes.

Henri de Gerlache, Magritte. Le jour et la nuit, Arte éditions, avec la participation de Charlie Dupont, 2009.

Hommages

En astronomie, sont nommés en son honneur l'astéroïde (7933) Magritte et le cratère mercurien Magritte.

Le 21 mars 2016, Brussels Airlines a présenté son deuxième Airbus A320 (OO-SNC) avec une livrée spéciale dédiée aux « icônes belges ». Cette fois, l'entreprise honore le peintre surréaliste belge Magritte et son œuvre. Le fait que René Magritte avait des liens étroits avec le monde de l'aviation et qu'il était intrigué par les nuages et le ciel, ont mené à une collaboration entre Brussels Airlines et la Fondation Magritte en vue d'une création d'un avion à

son image. Le résultat est un Airbus A320 représentant trois peintures de René Magritte : La Belle Société (1965-1966), La Clairvoyance (1936) et Le Retour (1940). Sur le fuselage, nous lisons « we fly you to the home of Magritte ». La livrée Magritte restera jusqu'en 2022.

La marque BMW lance pour le centenaire de la naissance de René Magritte une série spéciale de son cabriolet E36 à l'effigie de Magritte. La série spéciale René Magritte a été produite à 100 exemplaires avec un numéro de série et un certificat d'authenticité remis à chaque propriétaire. Elles avaient à l'extérieur une couleur unique le bleu orient métallisé, le logo « Magritte » qui était peint à la main et verni sur l'aile arrière gauche, les jantes en alliage à 10 branches, un filet anti-remous décoré et des phares anti-brouillard. Pour l'intérieur, la capote et vitres électriques, deux cuirs Nappa Modena naturel ou Nappa Maulbeere (gris), le nom « Magritte » écrit sur le tableau de bord et le logo de l'oiseau sur les appuie-têtes, et la climatisation. Niveau motorisation 318 ou 320.

À Lessines, sa ville natale, un géant à l'effigie de l'artiste défile lors du traditionnel cortège du 15 août et un bronze de 200 kg, Magritte au chapeau, est installé sur la grand-place depuis 2017.

Le peintre surréaliste, Olivier Lamboray (°1968) a déjà réalisé différents tableaux qu'il a dédiés à René Magritte

En 2020, un nouveau quartier à Bruxelles est inauguré sur l'ancien site industriel Tour et Taxis. Parmi vingt-huit nouvelles voies (baptisées d'après 1 397 propositions), on trouve une voie s'appelant Ceci n'est pas une rue⁴¹.

Dans la culture populaire

Le logo d'Apple Records, la compagnie de disque des Beatles, est créé par le graphiste britannique Gene Mahon⁴². La pomme verte Granny Smith est inspirée du tableau de Magritte Le Jeu de Mourre acheté par Paul McCartney.

La chanson Rene and Georgette Magritte with Their Dog after the War du chanteur américain Paul Simon apparaît sur son album Hearts and Bones publié en 1983.

Nadine Monfils a publié une série de romans policiers, Les folles enquêtes de Magritte et Georgette, dont le peintre et son épouse sont les détectives

amateurs : 1. Nom d'une pipe ! 2. À Knokke-le-Zoute, 3. Les fantômes de Bruges, 4. Liège en eaux troubles (2021-2022).

La Trahison des images

Artiste

René Magritte

Date

1929

Technique

Huile sur toile

Dimensions (H × L)

60,3 × 81,12 cm

Mouvement

Surréalisme

No d'inventaire

78.7

Localisation

Musée d'Art du comté de Los Angeles

Inscription

Ceci n'est pas une pipe

La Trahison des images (1928–1929, peinture à l'huile sur toile de 60,3 × 81,12 cm ; musée d'Art du comté de Los Angeles ou aussi à voir au Musée royal d'Art moderne à Bruxelles), est un des tableaux les plus célèbres de René Magritte. Il représente une pipe, accompagnée de la légende suivante : « Ceci n'est pas une pipe. ». L'intention la plus évidente de Magritte est de montrer que, même peinte de la manière la plus réaliste qui soit, une pipe représentée dans un

tableau n'est pas une pipe. Elle ne reste qu'une image de pipe qu'on ne peut ni bourrer, ni fumer, comme on le ferait avec une vraie pipe.

Magritte a d'ailleurs développé ce discours du rapport entre l'objet, son identification et sa représentation dans plusieurs tableaux de 1928 à 1966, la série commençant avec *La Clef des songes* et s'achevant sur une mise en abyme de *La Trahison des images* : *Les Deux Mystères*.

Dès sa parution en 1927 *La Trahison des clercs*, le livre de Julien Benda, avait suscité bien de commentaires et son titre, sinon son contenu, était familier au public.

Historique de la série

En 1926, René Magritte avait esquissé une réflexion sur les rapports entre mot et représentation, déjà à partir d'une pipe, avec un dessin représentant trois formes : une forme abstraite, une représentation de pipe et le mot pipe.

En 1927, *La Clé des songes* représente quatre cases, avec dans chaque case une représentation et un mot. Pour trois des quatre objets, il n'y a pas de lien entre l'objet et le mot (un sac est identifiée comme *Le ciel*, un couteau comme *L'oiseau*, une feuille d'arbre comme *La table*), seul le quatrième objet (une éponge) est identifié « correctement ».

En 1928, Magritte poursuit cette recherche avec *Le Miroir vivant* : des formes indéfinies sur fond noir, identifiées uniquement par des mots (personnage éclatant de rire - horizon - armoire - cris d'oiseaux) : la représentation n'existe plus, seuls les mots sont là pour rendre compte de la réalité, comme dans *L'Apparition*, autre tableau de la série comportant des bulles noires avec du texte.

En 1929, avec *La Trahison des images* – tableau emblématique de cette série dont il produira plusieurs versions sous différents titres – Magritte parachève la démonstration : « ni l'image ni les mots ne sont une pipe et tous deux sont des signes arbitraires »³. Cette même année il publie « *Les mots et les images* », dans le numéro 12 de la revue *La Révolution surréaliste*, et tente ainsi de répondre à certaines des questions que soulève une telle prise de conscience.

En 1930, Magritte reprend aussi le thème de La Clé des songes : la toile est séparée en six cases, chaque objet est « incorrectement » identifié.

Enfin en 1966, Magritte apportera la touche finale à la série avec Les Deux Mystères (peinture à l'huile sur toile, 60 × 80 cm, collection particulière, Londres). Ce dernier tableau représente un chevalet sur lequel est posée La Trahison des images, tandis qu'au-dessus est représentée une seconde pipe extérieure au « tableau dans le tableau ». Cette seconde pipe est-elle supposée être le modèle de la pipe du tableau ? Elle lui ressemble par la forme, mais pas par la couleur. Elle semble être une représentation désincarnée de pipe, théorique, sans ombre portée, tandis que la pipe du « tableau dans le tableau » est représentée de manière plus minutieuse, plus figurative, avec une intention évidente d'en rendre la perception plus « réelle » que la pipe hors tableau qui a donc l'air moins « image » que celle du petit tableau. Laquelle est alors une pipe, et laquelle n'est que représentation d'une pipe ?

Interprétation

Bien des interprétations ont été données à ces tableaux, notamment par Michel Foucault dans Ceci n'est pas une pipe (1973) dans l'édition duquel sont publiées, en appendice, deux lettres de Magritte. L'explication la plus évidente consiste à constater tout bonnement que l'image d'une pipe n'est effectivement pas une pipe, et que Magritte mobilise, par le paradoxe apparent contenu dans ces toiles, l'imagination et la réflexion du spectateur qui en tirera les conclusions qu'il souhaitera sur la question de la réalité des choses en général.

Plus précisément à cette époque, dans la peinture mais aussi dans la littérature des écrivains de science-fiction A. E. van Vogt, Isaac Asimov et d'autres, les artistes vont introduire dans l'art des théories humaines et de sociologie vulgarisée dans les années 1950-60. Cela fait référence à la sémantique générale (1934) dont la phrase la plus représentative est « Une carte n'est pas le territoire qu'elle représente » introduite par Alfred Korzybski.

Compte tenu de l'intérêt marqué de René Magritte et de son complice Paul Nougé pour la pornographie, l'hypothèse d'un canular ne peut être totalement exclue. D'autant que le mot "pipe" au sens de "fellation" apparaît au début des années 1900 et que cette expression argotique est épinglée pour

la première fois dans le dictionnaire d'A.L. Dussort (Des preuves d'une existence, 1927, in T.L.F), soit deux ans avant la création de la toile

Jackson Pollock

Né le 28 janvier 1912 à Cody dans le Wyoming et mort le 11 août 1956 à Springs dans l'État de New York, est un peintre américain de l'expressionnisme abstrait, mondialement connu de son vivant.

Jackson Pollock a réalisé plus de 700 œuvres, peintures achevées, essais peints ou sculptés et dessins ainsi que quelques gravures.

Il a eu une influence déterminante sur le cours de l'art contemporain.

La pratique du all-over ainsi que le « dripping », qu'il a beaucoup employé de 1947 à 1950, l'a rendu célèbre grâce aux photos et aux films de Hans Namuth, réalisés plus ou moins dans le feu de l'action.

Sa reconnaissance, tardive après toute une vie dans le dénuement, a coïncidé avec l'émergence de New York comme nouvelle capitale mondiale de la culture, peu après la Seconde Guerre mondiale entre 1948 et 1950. Pollock fut le premier de la troisième vague d'artistes abstraits américains à être enfin reconnu, le premier à « briser la glace » (selon l'expression de Willem de Kooning), en ouvrant un passage dans le milieu des collectionneurs aux autres artistes de l'école de New York.

En 1945, Pollock épousa l'artiste peintre Lee Krasner qui a eu une influence décisive sur sa carrière et sur la valorisation de son œuvre.

Biographie

1912-1937

Jackson Pollock naît dans l'Ouest américain. Il s'identifie à ces territoires peuplés d'Indiens, avec leurs espaces et leur caractère indompté, sauvage, qui seront à la base de ses premiers travaux. Ses quatre frères, plus âgés que lui, prirent toujours soin de lui avec plus ou moins de bonheur. La famille change huit fois de domicile entre 1912 et 1928, en Californie et en Arizona notamment. Sa mère, Stella, surprotège son petit dernier, bien qu'elle eût préféré avoir enfin une fille... Les initiatives de Stella ne coïncident pas avec les

moyens et le savoir-faire de son époux. Celui-ci, après des années de galère dans ses diverses entreprises agricoles, se voit contraint de trouver du travail sur des chantiers éloignés du toit familial. Il deviendra alcoolique, et ses cinq garçons aussi. Jackson restera timide, parlant très peu en public ; il est mal à l'aise, voire brutal, avec les femmes.

En 1924, Jackson, alors âgé de onze ans, « fait quelques rencontres occasionnelles avec des groupes d'Indiens ». À cet âge-là, il n'a aucune idée de leur art... ; par contre il assiste, de loin, à un rituel¹. Deux de ses frères, Charles et Sand, font bientôt preuve d'un certain talent en dessin d'observation et, au cours des années suivantes, lui communiquent des informations, des revues sur l'art moderne parisien. Jackson entreprend de les suivre, mais ses résultats le désolent.

Durant l'été 1927, Jackson montre les premiers signes d'alcoolisme. Pendant cette année, il suit les cours de la High School de Riverside (Californie) avec difficulté ; il quitte d'ailleurs le lycée en 1928 sans avoir achevé ses études secondaires. En septembre, il s'inscrit à l'école des Arts manuels, mais il en est renvoyé pour avoir critiqué, dans un journal étudiant, l'enseignement qui y est dispensé. Il partage des convictions d'extrême-gauche et entend parler d'un art — muraliste — de gauche. Cela ne l'empêche pas de se frotter à la théosophie de Krisnamurti.

En juin 1930, il est emmené par un de ses aînés, Charles, au Pomona College en Californie pour y voir des fresques peintes par Orozco. En septembre, il s'installe avec ses frères Franck et Charles à New York. Il s'inscrit à l'Art Students League of New York pour suivre des cours donnés par le peintre réaliste Thomas Hart Benton. Il rencontre José Clemente Orozco, dont il a découvert l'œuvre murale peu avant, et qui travaille avec Benton à la réalisation de fresques. Durant les deux années qui suivent, il se réinscrit aux cours de Benton en classe de peinture murale, puis en modèle vivant et composition murale. Dans cet enseignement, l'accent est mis sur l'expression du volume dans le dessin au trait hachuré, comme dans les dessins de nus de Michel Ange. Par ailleurs, Benton propose des solutions de composition picturale sous forme de graphiques que Pollock retiendra et sur lesquelles il reviendra toute sa vie.

Son père meurt en 1933 d'une crise cardiaque. Durant le printemps et l'été, Jackson continue à se former à la sculpture et travaille avec le tailleur de pierre Ahron Ben Shmuel.

Dans les années de crise économique, avec la politique du New Deal de Roosevelt, le Federal Art Project de la WPA soutient les artistes tant dans la création que dans l'enseignement. La composition murale est une des façons d'intégrer l'artiste à la société et de nombreuses commandes de décoration d'édifices publics leur sont passées par la WPA. À partir de 1935, Pollock bénéficiera de ce soutien aux artistes. D'abord admis dans la section « peinture murale », Pollock en est exclu pour absentéisme en 1938. Il est réintégré dans la section « peinture de chevalet » et il en bénéficie jusqu'en 1942. La réflexion sur le format sera ainsi au cœur de ses recherches.

En 1940, Pollock passe par l'atelier de David Alfaro Siqueiros, où sont réalisées collectivement des bannières et des sculptures de char pour la manifestation du 1er mai. C'est dans ce contexte qu'il découvre l'aérographe, le pochoir et le goût pour la recherche de matières (en particulier avec les peintures industrielles) et des techniques nouvelles.

1937-1944

En février 1937, après la lecture de Primitive Art and Picasso, Pollock fait la rencontre de l'auteur de l'article : John Graham (de son vrai nom Dombrowski, véritable gourou dans le milieu new-yorkais). Celui-ci, embauché par la directrice de la collection Guggenheim parle à Jackson de son œuvre favorite, une peinture de Picasso, datant de 1932, Jeune Fille devant un miroir, très graphique et comme fragmentée en facettes. Ce tableau sera donné par Olga Hirsch au Museum of Modern Art (MoMA), lorsque le musée (dirigé par Alfred Barr depuis sa fondation en 1929) s'installe, considérablement enrichi, à son emplacement actuel en 1939.

Les années 1938-1946 donnent ainsi à Pollock l'occasion de se frotter à son « maître » d'alors : Pablo Picasso. De nombreuses proximités entre les deux artistes ont été repérées, ainsi qu'avec Miro, Masson et Hans Hofmann par Ellen G. Landau. L'exposition de Guernica, à partir de mai 1939, à la Valentine Galerie, puis, à l'automne, la rétrospective Picasso (avec Les Demoiselles d'Avignon et la fameuse Jeune Fille devant un miroir), au MoMA, sont les temps forts de ce moment d'émulation où Pollock dessine beaucoup. Il accumule les figures dessinées avec une ligne expressive (Studies, Number 114). Elles évoquent des entités protéiformes, des Minotaures de Picasso (la revue Minotaure avec la couverture de Picasso date de 1933), des figures

hybrides surréalistes (la mode est à L'Interprétation des rêves de Sigmund Freud), et où se mêlent des références aux sculptures des Indiens de la côte Ouest. Tout ce bestiaire se retrouve, souvent filiforme, dans les dessins et les peintures datées approximativement des années 1938-1943. D'autre part, au cours des années 1940 (mais probablement dans les premières années, selon David Anfam), Pollock s'intéresse fortement au livre de D'Arcy Wentworth Thompson (1860-1948) *On growth and form* pour ses illustrations de formes naturelles, souvent observées au microscope, mais aussi des cornes de bélier, etc. que Pollock s'approprie par le dessin en en faisant des formes méconnaissables.

En décembre 1937, Pollock suit une cure de désintoxication et commence une thérapie, la première d'une longue série, avec Joseph Henderson, un psychanalyste formé directement auprès de Carl Gustav Jung.

En 1937, Pollock se passionne toujours pour l'art primitif qui, selon Graham, repose sur des « émotions spirituelles ». Ce point est très important pour l'artiste dans sa pratique plus que jamais expressionniste. La contemplation de l'art des Indiens d'Amérique du Nord, en particulier lors de l'exposition « Indian Art of the United States », (commissaire Rene d'Harnoncourt), au MoMA en 1941, est décisive pour son évolution. Il fera plus tard allusion aux sculptures Kwakwaka'wakw, dont l'un des « totems » gigantesques ornait l'entrée du musée à cette occasion. Le travail d'interprétation de ses propres dessins, entrepris avec son analyste junguien, Henderson, trouve aussi un écho dans leurs discussions où ils évoquent les sculptures indiennes qui passionnent Henderson tout autant que Pollock.

Durant l'exposition, des démonstrations de peintures de sable (et aussi avec des pollens, des pétales ou de la farine) sont réalisées par des artistes Navajos. Les peintures exécutées au sol sont cernées par un cadre ou « gardien ». Dans la pratique chamanique, le membre de la communauté qui est soigné est ensuite placé au centre de cette peinture. Puis celle-ci est détruite : elle sert à froter le malade puis est jetée loin du village. Hubert Damisch, dans le catalogue de 1982, y fait référence mais de manière non explicite pour interpréter la démarche de Pollock. Selon cette conception, c'est l'action de réaliser la peinture et non l'objet peinture qui est essentiel. L'expression « action painting » tient compte de cette référence, mais a vu son impact considérablement amplifié après la diffusion du film de Hans Namuth, en particulier dans les écoles d'arts des États-Unis, dans les années 1950.

Birth (« naissance »), 1942 : des fragments de figures déformées et stylisées réassemblés verticalement comme un totem composent la première peinture de Pollock visible dans une exposition collective, « American and French Painting », en janvier 1942, organisée par J. Graham et qui montre aussi des peintures de Lee Krasner. L'intrication des figures fragmentées est alors le premier pas vers ce qui deviendra ensuite l'accumulation de figures par superposition, sous forme de « voiles » superposés, et leur disparition totale dans les drippings. Cette thèse est reprise par Donald Wigal dans Jackson Pollock : l'image dissimulée. Un exemple évident de dissimulation a été relevé par Karmel : le « tableau » inscrit au centre de Guardians of the Secret (1943). Retourné, il présente de nombreuses figures filiformes comme certains dessins de Picasso de la fin des années 1930. En position normale, les gardiens, monumentaux, sont assez bien identifiables mais le tableau au centre est devenu « abstrait ».

À cette exposition, Lee Krasner (re)découvre Pollock, l'homme et l'artiste, et tombe amoureuse des deux. Quelques mois après, ils vivent ensemble, chez Lee Krasner, en gardant chacun leur atelier. C'est à partir de cette date que Lee Krasner favorise des rencontres entre Pollock et Clement Greenberg, ainsi qu'avec leur professeur à tous les deux, Hans Hofmann. Willem De Kooning est aussi de la partie.

Au printemps 1943, Pollock participe, avec une œuvre importante, Stenographic Figure, à une exposition qui va compter pour son avenir. Il est retenu avec 35 jeunes artistes, presque tous américains, dans l'espace de The Art of This Century gallery, la « galerie-musée » ouverte par Peggy Guggenheim en octobre 1942. Parmi les membres du jury, on trouve James Johnson Sweeney (qui deviendra bientôt directeur de la section peinture et sculpture au MoMA), et Piet Mondrian (qui aurait dit¹⁶, devant Stenographic Figure : « J'essaie de comprendre ce qui se passe... Je crois que c'est la chose la plus intéressante que j'aie vue jusqu'à présent en Amérique. ») Marcel Duchamp, dans ce jury composé de sept membres, émet lui aussi un avis favorable ! Pollock, aidé par Lee Krasner, décroche ensuite, toujours auprès de Peggy Guggenheim, un contrat de 150 dollars versés mensuellement et sa première exposition particulière, qui a lieu du 9 au 27 novembre.

L'année 1943, des peintures qui deviendront des œuvres-clefs manifestent le bouillonnement créatif de Pollock : Guardians of the Secret, The Moon Woman cuts the Circle, The She-Wolf et Stenographic Figure... En fait, toute une

figuration d'images intimes que Pollock tient le plus à refouler en en brouillant la lisibilité, quitte à retourner à 180° le tableau en cours d'exécution. Il ne se sent plus contrôlé ni par les mythes ni par les archétypes. D'ailleurs, le titre de l'œuvre n'arrive qu'ensuite, avec des amis ou des visiteurs.

En novembre 1943, le succès se profile à l'horizon mais il est encore loin. Il n'y a que quelques ventes (on est en pleine guerre), les critiques sont plutôt négatives, mais on y apprécie le caractère américain, fait nouveau, alors que l'art européen domine encore le marché. Peggy Guggenheim lui commande aussi Mural (« Tous les animaux de l'Ouest américain », dicit Pollock), pour sa maison (janvier 1944). Mural est, pour la première fois, présenté au public au MoMA en avril-mai 1947, à l'exposition « Large Scale Modern Painting ». En mai 1944, un premier tableau de Pollock est acheté par le MoMA : She Wolf.

1945-1950

La maison-atelier attenante.

L'artiste peintre Lee Krasner, formée chez Hans Hofmann à l'art moderne, est sa compagne dès 1942 mais ils ne se marient qu'en octobre 1945. Elle l'entraîne alors à Long Island pour le protéger de son alcoolisme. Ils y emménagent début novembre dans une ancienne ferme de Springs (East Hampton (New York)), sans eau chaude ni chauffage et avec très peu d'argent. C'est dans la très petite « grange », sommairement aménagée en « atelier », que Jackson Pollock a réalisé ses œuvres « classiques », la toile étant d'abord au sol puis après un temps de séchage, redressée. Le critique Clement Greenberg (un ami de Lee Krasner qui reprenait en les « théorisant » les enseignements venus de Hans Hofmann, et transmis par Lee Krasner) a souligné le fait que Pollock ne partait pas du rectangle de la toile. En effet c'était tout un rouleau de toile qui était partiellement déroulé. La peinture n'allant pas jusqu'aux bords, il lui fallait décider des limites, et cadrer était un choix crucial pour Pollock. Cette pratique était totalement nouvelle et en rupture avec la peinture française, celle héritée de Cézanne où l'on part du cadre pour construire le tableau. Pour qualifier cette nouvelle pratique Greenberg inventa le terme all over (où les éléments picturaux sont disposés de manière égale sur toute la surface disponible) (The Nation, 1er février 1947 : an over-all evenness [une uniformité bord à bord]).

Les peintures de Janet Sobel (1894 - 1968), artiste américaine d'origine ukrainienne, qui fut la première à pratiquer une peinture all-over, ont influencé Pollock. Celui-ci avait vu son travail en compagnie de Greenberg à la galerie The Art of This Century en 1944. Dans son essai 'American-Type' Painting (1955) Greenberg mentionne ces œuvres comme étant les premières formes de all-over qu'il ait vues, et affirme que « Pollock reconnut que ces tableaux l'avaient impressionné ».

Sur certains de ses tableaux, [dès 1947](#), Pollock déverse la peinture directement du pot, et en contrôle la fluidité et l'épaisseur des lignes (pouring : déversement) ou l'égouttement (dripping) de la peinture sur des toiles posées à plat (ou sur papier : Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red) (« Peinture (Argent sur noir, blanc, jaune et rouge) »), 1948, peinture sur papier marouflée sur toile, 61 × 80 cm, Centre Pompidou). Dans le catalogue de 1982 :

« Je ne tends pratiquement jamais ma toile avant de peindre. Je préfère clouer ma toile non tendue au mur ou au sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Au sol je suis plus à l'aise. Je me sens plus proche du tableau, j'en fais davantage partie ; car de cette façon, je peux marcher tout autour, travailler à partir des 4 côtés et être littéralement dans le tableau. C'est une méthode semblable à celle des peintres Indiens de l'Ouest qui travaillent sur le sable. »

Cette opération qui consiste à travailler à l'horizontale opère une rupture singulière dans les pratiques culturelles de l'image. Ses implications symboliques et les effets d'échos dans l'art contemporain qui suivit ont été abordés par Yve Alain-Bois et Rosalind Krauss à l'occasion de l'exposition « L'Informe. Mode d'emploi ». Le texte fait allusion à « Full Fathom Five », de 1947, dans le contexte d'une analyse théorique. Mais le sens de ce titre, venu du chant d'Ariel dans La Tempête de Shakespeare (« Par cinq brasses sous les eaux... gît mon père/... », évoque le processus d'effacement - des souvenirs - sous de multiples couches. Processus récurrent dans la pratique de Pollock. Pour une étude fine de la pratique de Pollock se reporter à Carmean et Pepe Karmel.

[En 1948](#), Jackson Pollock décide de ne plus donner de titre et de désigner ses réalisations par des numéros. Interrogée sur cette décision Lee Krasner déclara que Pollock désirait avant tout intéresser le public à la « pure peinture » plutôt que le distraire par des titres. Pollock, en août 1950, expliqua : « J'ai décidé de cesser d'ajouter à la confusion » suscitée par les titres qui étaient très souvent attribués par des invités et que Pollock acceptait ou refusait. La première

exposition composée de tableaux numérotés date de 1951 chez Betty Parsons. Mais les numéros étaient attribués un peu au hasard, sans souci de chronologie. Dans certains cas, Pollock les désignait aussi par des couleurs ou leur caractéristique essentielle (The Wooden Horse, White Cockatoo).

En 1948, Robert Motherwell, William Bazotes, David Hare, Barnett Newman, Mark Rothko et Clyfford Still fondent leur, très éphémère, école d'art The Subjects of the Artist. Car selon eux, un élève a tout à gagner de connaître « aussi bien les sujets des artistes modernes que leur facture ». Ils se distinguaient ainsi d'une approche formelle de l'art moderne. Ils étaient anti-greenbergiens et réintroduisaient du sens, là où d'autres ne voyaient qu'équilibres de formes et jeux de couleurs, planéité, etc. Mais Pollock lui-même ne comprenait pas très clairement les discours théoriques (mais pas encore formalistes) et souvent obscurs de Clement Greenberg. Il préférait écouter du jazz toute la journée : Dizzy Gillespie, Bird (Charlie Parker), du Dixieland et du bebop.

Pollock est alors le premier peintre américain de l'expressionnisme abstrait à être connu du grand public en raison de l'écho qu'il rencontre dans la presse. En ce sens il va frayer la voie aux autres artistes de l'école de New York. Mais ceux-ci ne connaîtront un succès populaire qu'après sa mort.

Jackson Pollock est à l'apogée de son succès en 1950. Il est sélectionné avec un groupe d'artistes américains pour représenter les États-Unis à la Biennale de Venise. Il accumule les œuvres majeures avec drippings et pourings sans jamais se répéter. La figuration qui apparaît encore dans des peintures de 1948 réalisées par le déversement contrôlé d'un fil de laque, apparaît toujours en 1949 dans les figures raclées au couteau à peindre dans plusieurs toiles fraîchement peintes en drippings, dont *Out of the web: Number 7.1949*. Certaines peintures de 1950 ont été, elles aussi, analysées par Karmel et elles présentent assez clairement des fragments de figures lorsqu'on les bascule de 90° dans le sens des aiguilles d'une montre. Cependant l'ensemble est globalement totalement « abstrait », et c'est cette abstraction radicale qui a surtout été retenue comme étant « le » style de Jackson Pollock. À noter aussi, une expérience en volume : *Untitled, Painted terra cotta, 20,3 cm (8 inches)*.

Il boit moins depuis son déménagement à Springs, et presque plus après l'automne 1948 grâce aux tranquillisants, l'hypnose (la remontée des

souvenirs), les promenades, de très nombreux invités cultivés et, avec le boom économique, les premières ventes sérieuses. Des toiles de grande ampleur (mais aussi de nombreuses de format plus « vendable », 78 × 57 cm par ex.) et d'un rythme complexe « all over » surprennent favorablement un nombre croissant de critiques. L'intensité du travail et les contraintes du succès s'accumulent en 1949 et 1950. Il réfléchit avec le sculpteur-architecte Tony Smith et avec l'architecte Peter Blake à l'articulation de ses peintures monumentales, murales, avec l'espace architectural (voir : Carmean, Varnedoe).

À la fin de l'été et durant **l'automne 1950**, le photographe Hans Namuth réalise des séries de photographies de l'artiste en action. En noir et blanc, le faible éclairage naturel fixe le « bougé » de l'action. L'idée que l'action de l'artiste est essentielle était dans l'air depuis longtemps. On retrouve souvent cette référence au lieu de l'action artistique comme s'il s'agissait d'une arène dans les années 1930, au double sens du mot : la surface couverte de sable (la tauromachie, le culte de Mithra) et le lieu où l'on risque son honneur, voire sa vie en s'exposant. La pratique artistique des années 1930, littéraire et picturale, s'est souvent engagée à exposer, de manière transgressive, l'intime et les fantasmes de l'auteur. Dans les années 1930 aussi, ce fut le cas en France avec les écrits de Leiris (*L'Âge d'homme*) et de Georges Bataille, et avec les peintures de Picasso et de Masson. Ces œuvres étaient connues aux États-Unis. Cette conception de la pratique artistique où l'essentiel réside dans l'action risquée, l'exposition de soi dans l'arène, fut reprise dans ce pays par le critique Harold Rosenberg (*The Tradition of the New*, 1955) lorsqu'il a créé l'expression « action painting » (première publication dans l'article de 1952 « *The American Action Painters* »).

La suite logique aux photographies de l'artiste en action fut, pour Hans Namuth, la réalisation d'un film en couleurs (avec un solo à la contrebasse de Morton Feldman). En fait, il y eut deux films tournés en octobre et en novembre 1950. Pollock y est amené à jouer son propre rôle en train de réaliser deux peintures, l'une, sur toile, prise à distance, et l'autre, sur verre, le verre étant nécessaire pour que le spectateur puisse voir le peintre en action et la peinture dans le même plan fixe. Barbara Rose a remarqué qu'avec ce dispositif le spectateur ne peut rien voir de ce que l'artiste voit. Le film terminé, Pollock se remet à boire, et retourne le tableau de verre, à l'extérieur de l'atelier, pendant des mois.

1951-1956

Pollock souhaite ensuite s'épanouir à l'intérieur de sa langue personnelle, avec les drippings et celle antérieure aux drippings. « Je pense que les non-objectivistes trouveront ça perturbant », selon ses propres termes, début 1951 ; il réintroduit, de manière bien visible, ces figures qui étaient auparavant « voilées » dans les nappes de motifs tracés en l'air au-dessus de la toile. Il reste très proche d'Alfonso Ossorio et de Tony Smith (1912-1980) et suit leurs conseils de se renouveler. Sur du papier japon offert par Smith, il dessine à l'encre en jouant sur le report de l'encre d'une feuille sur l'autre, placée dessous et réalise au moins une sculpture. Il se réfère aussi au livre de D'Arcy Wentworth Thompson, *Croissance et forme* de 1917, qui présente le tracé de nombreuses formes simples.

En 1951, Pollock commence à dessiner sur toile avec des seringues, les traits sont donc d'une très grande longueur, équivalents à un trait de crayon. Greenberg reste très enthousiaste pour les peintures à figures noires de l'exposition de 1952, loue leur charge maximale avec des moyens minimaux, leur poudroïement dématérialisé, à la différence de la recherche de matérialité qu'il percevait en 1949 (Lire les analyses critiques de Greenberg par Y. A. Bois et T. de Duve). Après quoi Pollock se remet à expérimenter des effets de nappe de peinture épaisse ou fluide, des frottis, et se joue des fusions entre matières : c'est ce que l'on voit dans *The Deep*⁴¹ (1953)

Tombe de Pollock.

Après une année 1951 où le noir dominait, il réintroduit la couleur au pinceau à partir de *Portrait and a Dream* en 1953. (À ce moment, Greenberg a « lâché » Pollock.) Les titres continuent de faire référence aux rituels, à ses actes symboliques et les figures totémiques rythment la surface : *Easter and the totem*, *Blue Poles* ; titres demandés par son nouveau galeriste, Sidney Janis. Sa dernière toile *Search* est typique de cet esprit de recherche, où la couleur est dominante. Pollock n'a que peu produit (mais avec constamment de nouvelles pratiques) durant les dernières années de sa vie.

Il se tue dans un accident de voiture le 11 août 1956 dans la petite ville de Springs, située à Long Island dans l'État de New York. Il était ivre et roulait très

vite. À bord de la voiture, sa compagne, Ruth Kligman, survit à l'accident alors qu'Edith Metzger, une amie de Ruth, trouve la mort.

On a beaucoup écrit sur son alcoolisme, responsable de cet accident ; c'était d'abord un fait de société. Presque tous les artistes de sa génération ont été alcooliques, beaucoup se sont suicidés, beaucoup conduisaient dangereusement : étant considérés comme des mauviettes par l'Américain moyen, ils en rajoutaient, au risque d'en perdre la vie. En ce qui concerne Pollock, les origines familiales de son mal-être en avaient fait un alcoolique à quinze ans.

Commentaires sur l'œuvre

L'étude approfondie de l'œuvre de Pollock a pu, ces dernières années, révéler la permanence d'une volonté de faire image, de travailler l'expression de son monde intérieur par ces images et montrer que leur effacement apparent dans un tableau « abstrait » était trompeur

« Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais. C'est seulement après une espèce de temps de prise de connaissance que je vois ce que j'ai voulu faire. Je n'ai pas peur d'effectuer des changements, de détruire l'image, etc., parce qu'un tableau a sa vie propre. J'essaie de la laisser émerger. C'est seulement quand je perds le contact avec le tableau que le résultat est chaotique. Autrement, il y a harmonie totale, échange facile, et le tableau est réussi. » Déclaration parue sous le titre « My painting » dans l'unique numéro de la revue Possibilities, éditée par Robert Motherwell et Harold Rosenberg, New York, hiver 1947-1948, qui cite aussi une partie supprimée mais qui apparaît dans le brouillon pour cet article.

En juin 1956, Selden Rodman s'est entretenu avec Pollock à East Hampton

« Je n'ai aucun intérêt pour l'“expressionnisme abstrait” et celui-ci n'est certainement ni non-objectif ni non-figuratif. Quelquefois, mon art est très figuratif et il est toujours un petit peu représentatif le reste du temps. Lorsque vous dépeignez votre inconscient, des figures vont ressortir. J'imagine que nous sommes tous influencés par Sigmund Freud. J'ai été influencé par Carl Jung pendant longtemps... La peinture est un état d'être... La peinture est de l'auto-découverte... Tout bon artiste dépeint ce qu'il est ».

Le contexte du succès

Pollock, Krasner et Greenberg : le contexte artistique et critique

Le « vigoureux flamboiement de ses œuvres », le caractère singulier, « jamais vu », de sa peinture en 1943, son « implacable spontanéité », « la façon unique dont il brasse d'innombrables souvenirs, enthousiasmes et fixations intimes pour les fondre⁴⁶ », tels sont d'abord les premières raisons du succès. Cela dit, Jackson Pollock a vécu dans une extrême précarité durant la majeure partie de sa vie, même si, en 1949, le magazine Life titrait en « une », avec une certaine ironie, « Pollock est-il le plus grand peintre vivant ? » L'année 1949 fut d'ailleurs la seule où des ventes conséquentes permirent au couple de payer ses dettes et de restaurer un peu la maison de Springs.

Le comportement agressif de Pollock, quand il était ivre, eut dans l'immédiat un effet négatif sur son image : ses anciens amis le fuyaient, les galeristes s'en méfiaient et ses éventuels clients (bien qu'il aura été difficile de les convaincre de la valeur de sa peinture) hésitaient à prendre le risque d'une réception qui aurait été gâchée par sa seule présence. Par contre, à terme, son comportement et sa peinture, son expressivité, la vitesse apparente de l'exécution, ont joué pour construire l'image mythique de l'artiste typiquement américain, libre et un peu « sauvage », mais si plein d'énergie !

Ce n'est qu'à partir de la mort de Pollock que le travail entrepris par Lee Krasner pour valoriser sa peinture commence à porter ses fruits. Le mythe de l'artiste au destin tragique qui a su correspondre à l'espace américain, à sa vitesse et à son énergie, ce mythe fait croître la demande. Vendue de gré à gré en novembre 2006 pour la somme de 140 millions de dollars, la toile no 5, peinte en 1948, fait partie des œuvres les plus chères de tous les temps.

Clement Greenberg a su manier avec discernement des qualificatifs précis auxquels ses lecteurs ont dû, souvent avec une extrême difficulté, s'adapter. Son approche de l'œuvre de Pollock est nuancée et son enthousiasme se manifeste progressivement entre 1943 et 1947. Il met l'accent sur des qualités formelles et expressives et effectue des comparaisons avec les plus grands noms. Dans *Après l'expressionnisme abstrait*, de 1962, il revient sur cette période avec un souci de clarification exemplaire :

« La percée véritable se produit [...] en octobre 43 et mars 44 [Pollock et Hofmann] [...]. Là je vis des tableaux abstraits qui étaient picturaux (malerisch) [il évoque aussi leur caractère « extravagant, dans l'emploi brutal de la peinture »] me donnant pour la première fois l'impression d'une ouverture totale. »

Et il précise ensuite en l'opposant à « l'emprise étouffante du cubisme synthétique » (avec ses surfaces cernées) :

« Un traitement plus délié de la matière picturale... Painterly (pictural) n'était pas le terme employé, mais c'était ce que cela signifiait réellement. »

« Ni Kandinsky, ni Klee [...] n'avaient un style si délié, rapide [...] des masses qui font tache et se confondent, au lieu de formes qui demeurent séparées ; de larges rythmes bien apparents... »

« Ce fut alors comme un dégel général (dans le milieu artistique américain) ... »

Il termine cette description par l'articulation de l'œuvre de Pollock à l'art baroque tel qu'il a été défini par Wölfflin. Un double rapprochement valorisant.

« Bref une constellation de caractéristiques physiques analogues à celles définies par Wölfflin quand il tira sa notion de Malerische de l'art baroque. »

L'expressionnisme gestuel de Pollock pouvait en effet être comparé, sous cet angle formel, avec l'art baroque.

La bataille des critiques : la nouveauté controversée

Les critiques d'art, en raison des élogieuses chroniques du puissant Clement Greenberg, s'intéressent au « cas Pollock », surtout à partir de 1945. Les tenants et les détracteurs de l'artiste s'acharnent par articles interposés, ce qui contribue à le rendre progressivement célèbre. Ainsi Eleanor Jewett écrit :

« Ses peintures semblent reposer sur la théorie selon laquelle plus elles se rapportent à du gribouillage d'enfant, plus elles sont importantes [...]. Ses couleurs sont violentes et l'atmosphère de l'exposition est définitivement nerveuse et bruyante. »

Howard Devree exprime a contrario à quel point les grandes toiles de Pollock l'impressionnent, « comme surchargées d'une réaction émotionnelle violente [...] pour établir une véritable communication avec le spectateur. »

Parker Tyler, la même année, reconnaissant que Pollock a une force de la matière et quelques talents de coloriste, dénonce néanmoins son manque de talent et un « air of baked-macaroni about some of his patterns. » Cette critique entraîne l'éloge de Manny Farber qui définit la peinture de l'artiste

comme « masterful and miraculous » ; à propos du « mural » commandé par Peggy Guggenheim, elle s'enthousiasme :

« Le mural est ... un presque incroyable succès. C'est violent dans son expression, continuellement fascinant dans le détail, sans superficialité, et si bien organisé qu'il forme le mur dans une paisible, contenue et allègre expression. »

Si Clement Greenberg continue, année après année, de défendre Jackson Pollock, ce dernier fait moins l'objet de critiques les années suivantes. Ce n'est qu'en 1948, à l'occasion de sa nouvelle exposition à la Betty Parsons Gallery, qu'il retrouve le chemin des médias : Alonzo Lansford parle de sa technique picturale comme d'une sorte d'automatisme de la peinture, reconnaissant que le résultat est « vif, original et excitant »⁵⁴. Robert M. Coates remarque que Pollock est le plus complexe des artistes de New York, parlant d'« une impression d'une vertigineuse énergie » :

« Un tel style a ses dangers, car que les liens de communication entre l'artiste et le spectateur sont si ténus que le plus haut degré d'attention est requis pour en recueillir le message. »

En 1949, des critiques parues dans Time et New York World-Telegram attaquent sévèrement l'œuvre de Pollock. Clement Greenberg n'est pas le seul à réagir. Paul Mocsanyi parle d'une « combinaison de l'extatique et du monumental [qui] n'est pas sans une certaine grandeur. » Elaine de Kooning, femme du peintre Willem de Kooning, écrit également :

« Les nouvelles abstractions de Jackson Pollock, violentes dans le dessin et dans l'application des pigments, sont paradoxalement paisibles dans l'expression. Ici, les réseaux complexes et lumineux [...] donnent une impression d'être gelés dans leur position. Ses lignes volantes éclaboussent avec intensité les couleurs non mélangées pour créer des constructions vigoureuses et sculpturales, qui se tiennent immobiles et à l'écart, sans liens avec l'arrière-plan. »

Dans une lettre adressée à la galeriste Betty Parson, le peintre français Georges Mathieu écrit :

« Dans un numéro récent de Art News, j'ai vu qu'il y avait une exposition d'œuvres de Jackson Pollock dans votre galerie. Je considère Pollock comme le plus grand peintre américain en vie, et je voudrais lui consacrer un article dans une revue que je suis sur le point de lancer. »

Les critiques, à partir de la fin de l'année 1949, ne cessent de se multiplier, entraînant une guerre soutenue des chroniques. Carlyle Burrows dénonce les répétitions de plus en plus manifestes quand Stuart Preston loue les fortes couleurs des nouvelles toiles. De plus en plus de critiques d'art rejoignent le camp des admirateurs : Amy Robinson dans Art News, Robert M. Coates dans New Yorker, Henry McBride dans New York Sun. Time est le seul journal à poursuivre ses critiques négatives, rejetant dos à dos les œuvres de Pollock et de De Kooning : « Si ces sortes de peintures représentent la plus grande force vitale de l'art contemporain américain, comme certains critiques l'ont soutenu, l'art est dans une mauvaise passe. »

Avec l'exposition au pavillon américain lors de la 25e Biennale de Venise, entre le 3 juin et le 15 octobre 1950, l'œuvre de Pollock prend une envergure internationale et toujours controversée. Alfred H. Barr Jr., dans Art News, donne le ton, évoquant « une aventure énergique pour les yeux », expression qui est aussitôt reprise par d'autres critiques, tels que Douglas Cooper. Le critique d'art italien Bruno Alfieri décrit la peinture de Pollock comme une « absence de représentation », comme un « chaos », comme un « manque d'harmonie », d'« organisation structurelle », comme une « absence de technique » : « Pollock a brisé toutes les barrières entre sa peinture et lui-même : son image est la peinture la plus immédiate et spontanée. [...] Comparé à Pollock, Picasso [...] qui pendant quelques décennies a troublé le sommeil de ses collègues avec l'éternel cauchemar de ses entreprises destructives, devient un paisible conformiste, un peintre du passé. »

Après sa mort, les critiques internationales se multiplient ; ce sont précisément ces critiques posthumes, en 1958, qui contribuent le plus à faire connaître l'œuvre de Jackson Pollock au grand public. Darrío Micacchi se montre très dur dans l'organe du Parti communiste :

« Même dans son style, Pollock ne possède plus le courage de la peinture. [...] Sa technique s'amoinde et s'appauvrit rapidement pendant que son langage pictural perd ses liens et ses racines. [...] Sa peinture ne connaît plus d'autre règle que celle du hasard. [...] Si l'expérience de Pollock peut enseigner une chose, c'est que cette expérience se termine avec elle-même et ne peut avoir de disciples. [...] C'est la conquête d'un désert par un homme qui éteignit la lumière de la raison en lui-même et dans son travail. »

Pendant que Freek van den Berg s'attarde avec ironie sur une comparaison entre le peintre Pollock et l'enfant barbouilleur, Will Grohmann écrit :

« Ici est la réalité, non celle d'hier, mais celle de demain. [...] Et quel raffinement de conception picturale. [...] Tout est inventé dans l'esprit d'un événement naturel et universel. »

John Russel écrit que le travail de Pollock « est encore plus puissant [...] que les choses qui ont jamais été dites à son sujet. » John Berger parle des peintures du « hautement talentueux » Pollock comme des « murs intérieurs de son esprit. »

Le contexte culturel. Hans Namuth

Les images prises par Hans Namuth en 1950 de l'« action painter » circulèrent dans la presse qui commençait à vivre des « célébrités » du monde artistique. Ces images ont façonné dans l'esprit public le cliché de l'artiste « libéré », dont le bras réagit comme un sismographe branché sur son « inconscient ». Auparavant les artistes n'étaient jamais représentés au travail — le film de Clouzot, *Le Mystère Picasso*, conçu en 1952 a été réalisé en 1955.

D'autres images, soigneusement composées par Namuth, ont fait le succès populaire de Pollock, aux États-Unis : ce sont des portraits, comme a dit Willem de Kooning⁶⁸, « du type qui bosse dans une station-service », bras croisés, d'un air légèrement provoquant, séduisant mais brut de décoffrage, qui peint dans une grange, pas dans un atelier, avec des bâtons et de la peinture industrielle. Son succès populaire donna rapidement à des suiveurs l'idée de faire, « à la manière de » Pollock, une espèce de peinture kitsch qu'avait justement dénoncée Greenberg en premier dans *Avant-garde et Kitsch*, en 1939, puis dans un article de *The Nation* du 23 février 1946 :

« On veut une vulgarisation généralisée [...] de biens culturels à la mode [...] brouiller les différences, à défaut de pouvoir les effacer complètement⁶⁹. »

C'est contre cette vulgarisation qui faussait totalement son travail que Pollock réagit en retournant à la figuration. Le 7 juin 1951, il écrit à Ossorio :

« I've had a period of drawing on canvas in black - with some of my early images coming thru - think the non-objectivists will find them disturbing - and the kids who think it simple to slash a Pollock out. »

La seconde édition de L'Atelier de Jackson Pollock chez Macula, en 1982, donna l'occasion de publier en français un texte de Barbara Rose. Elle y souligne la portée des images de Hans Namuth en noir et blanc qui furent très populaires. Les films, par contre, distribués dans les universités, touchèrent profondément le public des écoles d'arts et les nouvelles générations d'artistes, en particulier Allan Kaprow et Donald Judd.

Dès 1972, Dore Ashton a su évoquer avec une grande précision le contexte culturel. En particulier, avec l'émigration des deux tiers des psychanalystes venus d'Europe, il y eut une véritable vogue où le concept d'inconscient fut intégré à la mode surréaliste et à son écriture automatique. La position de Jung (celle d'Henderson, le psy jungien de Pollock fin 1938-1939), dont les conceptions esthétiques trouvaient un climat relativement réceptif fut mieux intégrée par le milieu culturel américain. L'aspect psychologique d'Ulysse de James Joyce en fit une référence dans le milieu artistique. Jackson en possédait un exemplaire à côté de son Feuilles d'herbe de Walt Whitman. Les « profondeurs incompréhensibles de l'âme moderne » traînaient dans tous les cafés new-yorkais. Ceux qui n'avaient pas lu les textes théoriques savaient de quoi il retournait. Le film noir y puisait largement. À partir de 1947, l'existentialisme sartrien était associé dans la culture américaine à L'Âge de l'angoisse tel qu'il fut mis en forme dans le poème d'Auden en 1946 et ses « choses jetées dans l'existence ».

Le contexte politique et social

En 1983 était publié aux éditions de l'Université de Chicago le célèbre livre de Serge Guilbaut Comment New York vola l'idée d'art moderne qui attendit 1996 pour être traduit en français. Il est sous-titré Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide. Ce livre concerne Pollock en particulier dans son premier chapitre qui traite de la dé-marxisation de l'intelligentsia à New York entre 1935 et 1941. Pollock évoque son réalisme dans ses lettres comme un mode d'expression lisible par le peuple et qui doit traiter des thèmes populaires. Pour le 1er mai 1936, il s'engage avec Siqueiros dans la confection de bannières et d'un char.... Le trotskysme assumait une transition qui vit le milieu culturel de

gauche de plus en plus désemparé avec la montée en puissance de Staline et de sa politique. Le second chapitre évoque l'implantation d'un art américain du fait de la seconde guerre mondiale. Le troisième chapitre s'attache aux « conditions de création d'une avant-garde nationale » en 1945-1947. Il en ressort que le succès de Jackson Pollock est né d'un singulier concours de circonstances où la disparition de la place parisienne a entraîné l'émergence d'une certaine confiance en soi dans le milieu culturel américain. Le relais essentiel suivant fut le fait de la presse, parfois ironique. Enfin, en 1953, les milieux politiques sollicitèrent la participation de Pollock à l'exposition « 12 Peintres et sculpteurs Américains Contemporains » au Musée national d'Art moderne, Paris. L'exposition fut ensuite présentée à Zurich, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki et Oslo.

Il est certain que le succès commercial de Pollock, qui fut le premier de tous les expressionnistes abstraits à percer, reposa en partie sur l'émergence d'une nouvelle classe riche correspondant au boom des États-Unis. Au cœur du maccarthysme la rébellion artistique fut transformée en idéologie libérale agressive. Le nouveau libéralisme s'identifiait à cet art, non seulement parce que ce type de peinture présentait des caractéristiques modernes (perçues comme américaines) mais surtout elle incarnait au plus haut degré les notions d'individualisme et de risque. Enfin ces peintures pouvaient très bien, avec leur caractère monumental affirmé, être présentées par le journal Vogue comme d'excellents éléments décoratifs dans les espaces architecturaux de style moderne.

Quant à expliquer le succès populaire de Pollock, cette peinture incarnait peut-être tout simplement l'idéal d'une époque, l'esprit du temps : l'acceptation de soi, la liberté transgressive et la vitesse, fluide, qu'il a lui-même exprimé par ces mots :

Analyse fractale de l'œuvre

L'analyse fractale des œuvres de Jackson Pollock proposée par Richard Taylor, Adam Micolich et David Jonas montre que le principe d'autosimilarité statistique y est respecté. Cette analyse consiste à vérifier par l'intermédiaire d'une grille de N carrés posée sur la toile que la proportion de motifs reste constante quel que soit le nombre de carrés étudiés et donc quelle que soit la

taille des carrés. La peinture noire occupe 36 % de la surface d'un carré, de deux carrés... ou de n carrés. Il en est de même pour les autres couleurs qui occupent 13 % de la toile. La dimension fractale de densité d est égale à $\sim 1,66$. Dans *Autumn Rhythm (Number 30)*, d vaut 1,67.

La dimension fractale est constitutive de la technique de Jackson Pollock et non consécutive. Elle définit de manière mathématique le *all-over*. L'analyse a ainsi démontré que les premières œuvres ont une dimension fractale supérieure à 1,1 et, à la fin de sa vie, à 1,7. D'ailleurs Pollock avait détruit une œuvre de dimension fractale 1,9 qu'il jugeait mauvaise, trop dense alors qu'il était filmé par Hans Namuth.

Une telle analyse peut permettre de détecter d'éventuels faux Pollock de la période dite « classique ».

Plusieurs critiques du milieu de l'art font des liens entre l'œuvre de Pollock et celle de l'artiste canadien Jean-Paul Riopelle. Une peinture de Jean-Paul Riopelle présentée en 1950 à l'exposition *Véhémences confrontées*, organisée par le critique d'art Michel Tapié et le peintre Georges Mathieu à la galerie Nina Dausset à Paris, s'inspire d'une œuvre de Jackson Pollock que Michel Tapié décrit comme « amorphe », c'est-à-dire sans forme ou purement matérielle.

Postérité

En 2000, l'acteur Ed Harris réalise et interprète *Pollock*. Depuis que son père lui avait offert un livre sur Pollock en raison d'une forte ressemblance physique, Ed Harris avait nourri une fascination pour l'artiste. Le film présente les anecdotes les plus célèbres qui ont fait de Jackson Pollock un mythe.

En 2002, le romancier américain John Updike publie *Seek my face* (en français *Tu chercheras mon visage*⁷⁵) qui est une transposition de la vie de Jackson Pollock racontée par sa femme, Lee Krasner.

La Pinacothèque de Paris proposait d'octobre 2008 à février 2009 une exposition d'une quarantaine de toiles, gravures et dessins de Jackson Pollock (pour l'essentiel 1934-44), accompagnés d'une importante sélection de réalisations d'Indiens d'Amérique du Nord. Stephen Polcari illustre ses thèses dans le catalogue : *Jackson Pollock et le Chamanisme*

Le musée des beaux-arts de Lyon présentait en 2008 plusieurs œuvres de Pollock dans leur contexte artistique à la suite de la crise morale entraînée par la guerre : 1945 - 1949. Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé.

Exposition à Bâle : Pollock figuratif, Kunstmuseum Basel, du 02 octobre 2016 au 22 janvier 2017.

Mark Rothko



Né Markuss Rotkovičs le 25 septembre 1903 à Dvinsk (gouvernement de Vitebsk, actuelle Daugavpils en Lettonie) et mort le 25 février 1970 à New York, est un peintre américain.

Il est classé parmi les représentants de l'expressionnisme abstrait américain, mais Rothko refusait cette catégorisation jugée « aliénante ».

Biographie

Né en 1903 à Dvinsk dans l'Empire russe (aujourd'hui Daugavpils en Lettonie), Markuss Rotkovičs est le benjamin d'une famille juive de quatre enfants, fils du pharmacien de la ville. Pour que ses fils ne soient pas embrigadés de force dans l'armée impériale russe, son père émigre aux États-Unis, puis y fait venir ses aînés en 1912 et ses plus jeunes enfants fin 1913. Il émigre donc, avec sa mère et sa sœur, aux États-Unis (à Portland, en Oregon) en 1913 pour y rejoindre son père et ses frères, «emportant avec lui son éducation talmudique comme ses souvenirs des pogroms et des persécutions de son enfance». Son père meurt un an après leur arrivée. Il fait ses études à la Lincoln High School de Portland, puis à l'université Yale.

En 1929, il devient professeur de dessin pour des enfants, se marie en 1932 avec Edith Sachar puis fonde, en 1934, l'Artist Union de New York. Ce n'est par ailleurs qu'en 1940 qu'il adoptera le nom anglicisé de Mark Rothko, deux ans après avoir pris la nationalité américaine. D'après ses amis, il était d'un naturel difficile, profondément anxieux et irascible, mais malgré cela il pouvait aussi être plein de dévouement et d'affection.

C'est dans les années 1950 que sa carrière démarre véritablement, notamment grâce au collectionneur Duncan Phillips qui lui achète plusieurs tableaux et, après un long voyage du peintre en Europe, lui consacre une salle entière de sa collection. C'était le rêve de Rothko, qui souhaitait que les visiteurs ne soient pas perturbés par d'autres œuvres. Les années 1960 seront pour lui la période des grandes commandes publiques (université Harvard, Marlborough Gallery de Londres, chapelle à Houston) et du développement de ses idées sur la peinture.

Mais cet élan créateur et de reconnaissance est stoppé par la maladie, un anévrisme de l'aorte handicapant l'empêchant de peindre des grands formats. Mark Rothko se suicide en 1970 à New York.

Œuvres

Rothko était un grand travailleur, son catalogue raisonné recense 834 tableaux dont 424 avec ses fameux colorfield. C'était également un intellectuel qui aimait la musique, la littérature et la philosophie, plus particulièrement les écrits de Nietzsche et la mythologie grecque. Influencé par l'œuvre d'Henri Matisse – à qui il a d'ailleurs consacré un hommage dans une de ses toiles – Rothko occupe une place singulière au sein de l'École de New York. Après avoir expérimenté l'expressionnisme abstrait (mouvement artistique dans lequel il côtoiera notamment Jackson Pollock et Adolph Gottlieb) et le surréalisme, il développe à la fin des années 1940 une nouvelle façon de peindre. En effet, hostile à l'expressionnisme de l'Action Painting, Mark Rothko (ainsi que Barnett Newman et Clyfford Still) invente une nouvelle façon, méditative, de peindre, que le critique Clement Greenberg définira comme le Colorfield Painting, littéralement « peinture en champs de couleur ». Dans ses toiles, en effet, il s'exprime exclusivement par le moyen de la couleur qu'il pose sur la toile en aplats à bords indécis, en surfaces mouvantes, parfois monochromes et parfois composées de bandes diversement colorées. Il atteint ainsi une dimension spirituelle particulièrement sensible.

Maturité artistique

Rothko se sépare de son épouse Edith Sachar durant l'été 1937 à la suite du succès de celle-ci dans ses affaires de bijouterie. Apparemment, il ne prenait pas plaisir à travailler avec son épouse et se serait senti menacé et jaloux de son succès financier. Edith et lui se réconcilient en automne, mais leurs rapports restent tendus.

Le 21 février 1938, Rothko obtient la nationalité américaine, incité par ses craintes que l'influence nazie croissante en Europe puisse provoquer la déportation soudaine des juifs américains. L'apparition de sympathies nazies aux États-Unis augmente ses craintes ; en janvier 1940, Marcus Rothkovich change son nom en Mark Rothko, l'abréviation commune « Roth » étant identifiée comme juive. Après le Pacte germano-soviétique entre Hitler et

Staline en 1939, Rothko, Avery, Gottlieb et d'autres, quittent le Congrès des artistes américains en signe de protestation à l'encontre du rapprochement du congrès avec le communisme radical. En juin, il forme avec d'autres artistes la Fédération des peintres et sculpteurs modernes. Leur objectif est de maintenir l'art exempt de propagande politique.

Inspiration mythologique

Craignant que la peinture moderne américaine ait atteint une impasse, Rothko est attentif à l'exploration de sujets différents des scènes naturelles et urbaines ; des sujets qui compléteraient son souci croissant de la forme, la spatialité et la couleur. La crise mondiale de la guerre prête à cette recherche une immédiateté — une urgence — de même que son insistance à trouver de nouveaux thèmes ayant un impact social, capables de transcender les limites des valeurs et symboles politiques. Dans son important essai, *The Romantics Were Prompted* publié en 1949, Rothko observe que « l'artiste archaïque (...) trouve vis-à-vis des dieux et demi-dieux la nécessité de créer un groupe d'intermédiaires, monstres, hybrides. » d'une manière similaire à l'homme moderne trouvant des intermédiaires dans le parti fasciste ou communiste.

Cependant, en raison des découvertes, de l'impérialisme et des avancées scientifiques de l'Europe, les liens traditionnels se sont érodés et la mythologie a été remise en question ; les anciennes mythologies (basées sur le social) auraient été remplacées par l'individu. Pour Rothko, « sans monstres ni dieux, l'art ne peut figurer un drame » et « quand ils furent abandonnés comme superstitions intenable, l'art tomba dans la mélancolie ». Par conséquent, les « grandes réalisations » de civilisations qui acceptèrent l'improbabilité du mythe « sont celles de la figure humaine solitaire dans un moment d'immobilité complète » capable « d'indiquer son souci du principe moral et un insatiable appétit pour une expérience omniprésente de ce principe. », dans l'idée que chacun, libéré des dieux et des monstres, pourrait être capable de « respirer et d'étirer son bras vers l'autre ». Cette « figure humaine seule dans un moment d'immobilité complète » a servi de prototype aux dernières peintures de Rothko : le style singulier de ses champs irradiant de couleur, solitaires mais tout autant liés aux images transcendantes de la mythologie.

L'utilisation par Rothko de la mythologie comme commentaire de l'histoire actuelle n'était nullement une innovation. Rothko, Gottlieb et Newman lisaient et discutaient des travaux de Freud et Jung, en particulier leurs théories respectives à propos des rêves et des archétypes de l'inconscient collectif, et envisageaient les symboles mythologiques comme des images auto-référentes — opérant dans un espace de conscience humaine qui transcende les histoires et cultures spécifiques. Par conséquent, des images de la Grèce déchirée par les guerres antiques auraient un impact similaire (sinon supérieur) à une coupure de journal présentant Londres déchiré par la guerre, en première page du Sunday Times.

Indépendamment de la connaissance de l'homme moderne des symboles mythologiques, ces images parleraient directement à l'inconscient jungien et réveilleraient des énergies cachées chez l'homme, les remontant à la surface. Rothko expliqua plus tard que son approche artistique fut « réformée » par son étude des « thèmes dramatiques du mythe. » Il cessa apparemment de peindre durant toute l'année 1940, et étudia L'Interprétation des rêves du psychanalyste Sigmund Freud et Le Rameau d'or de l'anthropologue James George Frazer. Rothko expliquera par la suite avoir voulu transgresser les canons artistiques pour intégrer un espace d'expression plus vaste et grand, celui de la création en général.

Inspiration nietzschéenne

Pourtant le livre le plus crucial pour Rothko dans cette période serait La Naissance de la tragédie de Friedrich Nietzsche.

La nouvelle vision de Rothko essaierait donc de s'adresser aux exigences de la spiritualité de l'homme moderne et aux exigences créatives mythologiques, à l'identique de Nietzsche clamant que la tragédie grecque est une recherche humaine pour racheter les terreurs d'une vie mortelle. Les objectifs artistiques modernes ont cessé d'être le but de Rothko. À partir de ce moment-là, son art soutiendrait en tant que but le « fardeau » de soulager le vide spirituel fondamental de l'homme moderne ; un vide créé en partie par l'absence d'une mythologie adressée correctement à « la croissance d'un esprit enfantin et (...) à la vie et les luttes d'un homme » et pour fournir la reconnaissance esthétique nécessaire à la libération des énergies inconscientes, précédemment libérées par les images, symboles et rituels mythologiques.

Rothko se considérait lui-même comme un « faiseur de mythe » et proclamait que le seul sujet valable était celui qui est tragique. « L'expérience tragique ragillardie », a-t-il écrit, « est pour moi la seule source d'art ».

Vers l'effacement du moi ?

Chez cet artiste, la couleur est débarrassée de l'objet et devient l'unique objet de vision. Dans son œuvre intitulée Number 12 (1949, huile sur toile, 171,61 × 108,11 cm) et dans d'autres similaires, il joue avec les bandes et cela lui permet de développer davantage la dimension de l'expression par rapport à celle de la couleur. Selon Hugues de Chanay, sémiologue (professeur - Université Lumière Lyon 2), Mark Rothko déplace sciemment le centre d'intérêt : acte de voir et non plus acte de comprendre.

Sublime abstrait, selon Rosenblum en 1961, cet artiste réussit à nier dans son travail l'individuation personnelle grâce à cet effacement du soi et par conséquent rend son œuvre plus « sublime » encore.

Cote

En novembre 1999, une de ses toiles de 1952 a été vendue pour la somme de 10,2 millions d'euros.

En novembre 2005, sa toile Hommage à Matisse de 1953 a été vendue chez Christie's New York pour 22,5 millions de dollars¹⁵.

En mai 2007, sa toile Centre blanc de 1950 a battu ce record, se vendant pour 72,8 millions de dollars chez Sotheby's New York¹⁶. Elle était vendue par David Rockefeller, qui était présent lors de la vente.

En mai 2012, Orange, Red, Yellow (1961) a été adjugée près de 87 millions de dollars¹⁷.

En mai 2014, la toile Untitled (Yellow and Blue) a été adjugée pour 46,5 millions de dollars à New York par Sotheby's¹⁸.

Expositions (sélection)

Affiche d'une exposition des œuvres de Mark Rothko et Eduardo Chillida à la Kunsthalle Basel en 1962.

Mark Rothko, Museum of Modern Art, New York, janvier 1961 - mars 1961, puis Whitechapel Gallery, Londres,

Mark Rothko, Musée d'Art moderne de Paris, janvier - avril 1999

Rothko. The Late Series, Tate Modern, Bankside, Londres, décembre 2008 - janvier 2009.

Rothko in Britain, Whitechapel Gallery, Londres, septembre 2011 – février 2012

Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts, Londres, septembre 2016 — décembre 2016

Mark Rothko, Kunsthistorisches Museum Wien (Vienne/Autriche), mars 2019 - juin 2019

Écrits

Rothko n'a laissé que peu d'écrits : essentiellement une correspondance avec divers artistes ou professionnels de l'art. Il a cependant laissé un manuscrit inachevé, *La Réalité de l'artiste*, datant des années 1940 (donc antérieur à sa période la plus connue de « Colorfield Painting »), où il disserte sur l'art occidental et son évolution. Cet ouvrage a été découvert en 1988, soit dix-huit ans après son décès, et édité par son fils, Christopher Rothko, en 2004.

Rouge (Red), pièce de théâtre de John Logan sur Mark Rothko

Bibliographie

Mark Rothko, *La Réalité de l'artiste*, éd. et introd. de Christopher Rothko, Paris, Flammarion, 2004, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat ; rééd. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2015.

Mark Rothko, *Écrits sur l'art*, textes réunis et préfacés par Miguel Lopez-Remiro, Paris, Flammarion, 2005.

Mark Rothko: 1903 - 1970, Alan Bowness éd., avec des écrits de Mark Rothko, Londres, Tate Gallery, 1987.

Jacob Baal-Teshuva, Rothko, Paris, Le Monde, 2005 ; Taschen, 2009.

Emmanuel Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, vol. 11, Paris, Éditions Gründ, janvier 1999, 13440 p. (ISBN 978-2-7000-3021-1, LCCN 2001442437), p. 954-956.

Annie Cohen-Solal, Mark Rothko, Arles, Actes Sud, 2013.

Stéphane Lambert, Mark Rothko : rêver de ne pas être, Les Impressions nouvelles, 2011 ; rééd. Arléa.

Documentaire

Il existe un film de 52 minutes présentant la vie et l'œuvre de Mark Rothko en version française et anglaise intitulé Mark Rothko, un humaniste abstrait, réalisé par Isy Morgensztern. Ce film retrace le parcours du peintre et montre nombre de ses œuvres, dont celles peu connues des périodes qui précèdent et suivent la période abstraite dite « classique ». Le DVD de ce film, édité aux Éditions Montparnasse, est assorti en bonus d'une interview du fils du peintre, Christopher Rothko (33 minutes).

Kasimir Severinovitch Malevitch

(en russe : Казимир Северинович Малевич ; en polonais : Kazimierz Malewicz), né le 11 février 1879 (23 février dans le calendrier grégorien) à Kiev (Empire russe), de parents polonais, et mort le 15 mai 1935 à Léninegrad, à l'âge de 56 ans, d'un cancer, est un des premiers artistes abstraits du XXe siècle. Peintre, dessinateur, sculpteur et théoricien, Malevitch est le créateur d'un courant artistique qu'il dénomma « suprématisme ».

Biographie

Kasimir Malevitch naît à Kiev en Ukraine à la maternité catholique Kiev-Vasilkovskaja de Saint-Alexandre. Son père, Severin Antonovitch Malevitch (1845-1902), est le directeur de l'une des usines de raffinage de sucre industriel (betterave) de l'homme d'affaires ukrainien Nicolas Terechtchenko. Sa mère, A.

Ludwig (1858-1942), est femme au foyer. Kasimir Malevitch est l'aîné de 14 enfants, dont 9 filles ayant survécu à l'âge adulte.

Il fréquente de 1895 à 1896, l'école de peinture de Kiev dans la classe du peintre Nikolay Pymonenko. Les deux années suivantes, il étudie au collège de Parhomovka (Russie impériale).

De 1898 à 1904, le jeune Kasimir vit à Kursk (Russie). Il se marie en 1899 avec Kazimiera Zglejc (ou, retranscrit du russe : Kasimira Ivanovna Zgleits) (1883-1942), avec laquelle il a deux enfants, Anatolii (1902) et Galina (1909). Puis il s'installe à Moscou en 1904. Après le décès de son père, il travaille comme dessinateur industriel pour les chemins de fer.

Il développe en fait surtout son activité de peintre en autodidacte en s'inspirant des courants qu'il peut observer autour de lui et des avant-gardes européennes : réalisme, impressionnisme, symbolisme, cézannisme, fauvisme, néo-primitivisme, cubo-futurisme, cubisme alogique, suprématisme, supranaturalisme. Cela était possible notamment grâce à la possibilité de visiter les collections d'Ivan Morozov et Sergueï Chtchoukine qui avaient déjà fait une sélection des peintres modernes français.

Les œuvres de ses débuts reprennent exactement ces tendances comme on peut le voir dans le Baigneur de 1910 qui est explicitement fauviste, le Bûcheron, 1912, s'inspirant des tubes de Léger ou encore le Remouleur de 1912 futuriste.

Il s'intègre également à l'avant-garde russe en participant aux expositions du « Valet de carreau » (1910), de « la Queue d'âne » (1912) et de « la Cible » (1913).

C'est à cette période qu'il développe une tendance zaoum. Cette expression désigne une façon de déconstruire la langue en fonction des sons et non plus des significations. Il a emprunté plusieurs voies pour le retranscrire en peinture : des toiles et dessins a-logiques comme Un Anglais à Moscou, des dessins qui sont définis par leur titre comme Rixe sur le boulevard et enfin la création d'un opéra zaoum. En 1913, il monte avec Mikhaïl Matiouchine pour la musique et Alexei Kroutchenykh pour le livret l'opéra avant-gardiste Victoire sur le soleil joué en décembre à Saint-Pétersbourg. Malévitch crée des costumes géométriques et des décors composés de toiles aux formes carrées. C'est alors qu'il va ensuite chercher à tirer le fil de cette esthétique dans sa peinture.

Malevitch symboliste.

En 1915, après l'« Exposition Tramway V » du mois de mars, il présente à l'« Exposition 0.10 », tenue à Péetrograd du 19 décembre 1915 au 19 janvier 1916, un ensemble de 39 œuvres qu'il appelle « suprématis », dont Quadrangle, connu sous le nom de Carré noir sur fond blanc, que Malevitch instituera plus tard en œuvre emblème du suprématisme. L'exposition souhaite faire table rase du passé pour promouvoir de nouvelles formes (0) tout en exposant une dizaine d'artistes.

Avec la Révolution de 1917, il est élu député au Soviet de Moscou. Malevitch accepte des fonctions institutionnelles comme enseignant à l'Académie de Moscou, puis à l'École artistique de Vitebsk, invité par Marc Chagall, ensuite à Petrograd en tant que chercheur. Il lutte également pour la démocratisation.

En 1918, il peint Carré blanc sur fond blanc, qui est considéré comme le premier monochrome de la peinture contemporaine¹².

En 1927, Malevitch part en voyage à Varsovie puis à Berlin où deux rétrospectives de ses œuvres sont organisées. Il laisse en Allemagne 70 tableaux, et un manuscrit, Le Suprématisme ou le Monde sans objet, republié par le Bauhaus (il avait été initialement publié en 1915). Durant la guerre, une quinzaine de ses tableaux disparaissent et ne seront jamais retrouvés, une partie se trouve au Stedelijk Museum d'Amsterdam et une autre au MoMA de New York.

En 1929, le pouvoir soviétique le stigmatise pour son « subjectivisme » et le qualifie de « rêveur philosophique ». Au cours des années 1930, les besoins du pouvoir soviétique en matière d'art ayant évolué, Kasimir Malevitch est sans cesse attaqué par la presse et perd ses fonctions officielles — il est même emprisonné et torturé. Même si les autorités lui décernent des funérailles officielles en 1935, la condamnation de son œuvre et du courant suprématisiste s'accompagnent d'un oubli de plusieurs décennies.

La reconnaissance de cet artiste intervient à partir des années 1970. Depuis, de nombreuses rétrospectives à travers le monde ont consacré Kasimir Malevitch comme l'un des maîtres de l'art abstrait.

Son œuvre

De 1907 à 1935, il participe à 35 expositions d'avant-garde dans l'Empire russe, en URSS et à l'étranger. Malevitch est un membre actif de l'avant-garde artistique ukrainienne et polonaise et côtoie Kandinsky, Chagall, Matiouchine, El Lissitzky, Rodtchenko.

Parallèlement à son œuvre plastique, Malevitch produit des textes théoriques sur l'art. Une vingtaine d'écrits paraissent entre 1915 et 1930, mais de nombreux manuscrits restent non publiés. Tous ne sont pas directement liés aux seules pratiques artistiques. Ainsi par exemple, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, écrit en 1921, et publié aux éditions Allia en 1995 en langue française, texte révolutionnaire dans la mesure où le communisme lui-même y apparaît dépassable.

Les paysages et les scènes de la vie quotidienne présentent souvent une dominante du rouge et du vert, couleurs que l'on retrouve également dans certaines icônes orthodoxes. Les gouaches des années 1910-1911 sont influencées par le fauvisme mais aussi par le néo-primitivisme et le protocubisme. Dans les années 1912-1913, il produit des toiles cubistes et futuristes.

Le suprématisme

En 1915, Malevitch peint trois éléments qu'il inclura plus tard parmi les éléments fondateurs du suprématisme : le Carré noir, la Croix noire et le Cercle noir.

Maniant des formes simples à caractère géométrique et unicolores, disposées sur la toile ou érigées dans le réel (architectones), le suprématisme montre le caractère infini de l'espace, et la relation d'attraction et de rejet des formes.

Pour Malevitch, l'art est un processus amenant la sensation (c'est-à-dire le rapport de l'artiste au monde) à se concrétiser en œuvre, grâce à un module formateur étranger au support, l'« élément additionnel », qui structure la masse picturale ou les matériaux. Il introduit le concept d'élément additionnel dans ses écrits des années 1920, ainsi que dans son enseignement.

Suivant son appellation, le suprématisme se pose comme modèle supérieur de la finalité artistique d'art pur, dominant et formant dans son sillage l'art appliqué.

C'est sur la conception du rapport de l'art pur à l'art appliqué que Malevitch entre en conflit avec les constructivistes.

Écrits théoriques

De 1915 à 1930, Malevitch théorise sur un développement de l'art moderne menant selon lui de « Cézanne au Suprématisme ».

En 1915 il publie dans une revue d'avant-garde dirigée par Mikhaïl Matiouchine « La grue » (Zhuravl), un article intitulé « Du cubisme au suprématisme, le nouveau réalisme en peinture » (Ot kubizma do suprematizma. Novy zhivopisny realizm). Cet article accompagnait l'exposition des premières œuvres suprématises à la Dernière exposition futuriste, de Péetrograd dans le Bureau Artistique de Madame Dobytchina. Une brochure sera rééditée à l'identique début 1916.

En 1916 Malévitch publie une nouvelle version remaniée sous le titre « Du cubisme et du futurisme, le nouveau réalisme pictural » (Ot kubizma i futurizma do suprematizma. Novy zhivopisny realizm)¹⁶. Ce texte diffère des versions antérieures et comporte l'ajout de deux nouvelles sections reproduisant une conférence publique donnée par Malevitch le 12 janvier 1916 à Saint Pétersbourg.

En 1919, dans sa résidence d'été à Nemtchinovka, près de Moscou, Malévitch rédige un texte encore plus long, « Des nouveaux systèmes en art » (O novykh sistemakh v iskusstve), qu'il fait publier à Vitebsk le 15 juillet 1919.

Entre 1928 et 1930, la revue ukrainienne Nova Generatsiia publie sous le titre Novoye Iskusstvo (Le nouvel art), une série de douze articles de Kasimir Malevitch sur l'évolution de la peinture moderne de Cézanne au Suprématisme

Kasimir Malevitch y compare cent-treize œuvres de près de quarante artistes modernes. Les dix chapitres dont certains, trop longs pour être publiés d'un seul tenant, sont scindés en deux pour la publication, sont illustrés de près de cent-vingt reproductions de tableaux tirées de livres ou grandes revues d'art de

l'époque comme les Peintres cubistes d'Apollinaire, Peinture et Sculpture Futuriste de Boccioni ou les revues bauhaus²⁰, il analyse le passage de l'art figuratif à l'abstraction et en déduit les conséquences sur le futur de l'art moderne.

Malevitch y expose longuement pourquoi le Nouvel Art voit disparaître l'objet de la surface de sa toile et quelles sont les conséquences de cette disparition.

Œuvres

1906 : Toit rouge, où l'influence de Monet est reconnaissable.

1908-1910 : Autoportrait.

1910 : Composition suprématisante, au MoMA, New York.

1911 :

Tête de paysan (Malevitch 1911), collection privée Saint-Petersbourg.

La Rentrée des moissons, au Stedelijk Museum, Amsterdam.

Frotteurs de parquet, gouache sur papier, inspiré de la toile de Gustave Caillebotte.

Sur le boulevard, gouache sur papier, Stedelijk Museum²², Amsterdam.

Le Portrait d'Ivan Klioune.

Étude de paysan, gouache sur papier au Centre Pompidou, Paris.

La Vache et le Violon, musée Russe (Saint-Pétersbourg), 1911 selon Malevitch.

1912 :

Le Matin à la campagne après l'orage, au Musée Solomon R. Guggenheim, New York.

Le Bûcheron, au Stedelijk Museum, Amsterdam.

Récolte de seigle, composition cubo-futuriste.

Le Faucheur, au Musée national des beaux-arts, Nijni Novgorod.

1913 :

Le Rémouleur, au Musée de la Yale University Art Gallery

Samovar, Museum of Modern Art, New York.

La Victoire sur le soleil, série de dessins pour le spectacle éponyme.

Le Fossoyeur, aquarelle où apparaît le premier carré noir.

Le Portrait de Mikhaïl V. Matiouchine, au Centre Pompidou, Paris.

1914

Soldat 1re division, collages.

Éclipse partielle avec Mona Lisa (1914), composition avec La Joconde (attentat contre le célèbre tableau, il annonce le dadaïsme).

L'Aviateur²⁴ au musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Un Anglais à Moscou, au Stedelijk Museum, Amsterdam.

1915 :

Carré noir sur fond blanc (1915) à la galerie Tretiakov, Moscou.

Autoportrait à deux dimensions.

Croix noire, Centre Pompidou, Paris (don de la Scaler Foundation et de la Beaubourg Foundation en 1980).

Alogisme, au Centre Pompidou, Paris.

Sroyuschiysya dom, au National Gallery of Australia, Canberra, Australie.

Painterly Realism of a Football Player, à l'Art Institute of Chicago, États-Unis.

Femme au râteau, Galerie Tretiakov, Moscou.

1916 :

Peinture suprématisiste, musée Wilhelm Hacke, Ludwigshafen.

Suprématisisme (Supremus #58. Jaune et noir), musée Russe, Saint-Pétersbourg.

1918 : Carré blanc sur fond blanc, réédition de la toile de 1915.

1917 : Suprematism, au Kawamura Memorial DIC Museum of Art à Sakura, au Japon.

1923 : Les Architectones, architectonique Beta (1926), constructions blanches constituées d'éléments collés à base cubique.

Vers 1928- 1932

Deux figures d'hommes.

Paysage aux cinq maisons, musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Pressentiment, musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Filles à la campagne, musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Paysans, musée Russe, Saint-Pétersbourg.

1923-1930 : Carré noir, musée national d'Art moderne, Paris

1930 : Paysanne au visage noir, en forme de cercueil.

1930-1931 :

Déportées (coupées en deux).

Sensation du danger³³, huile sur toile au Centre Pompidou, Paris.

Le Cheval blanc³⁴ au Centre Pompidou, Paris.

1932 :

Maison rouge, une prison aux murs aveugles pour montrer la souffrance russe.

Pressentiment complexe ou Buste avec une chemise jaune.

Fille avec un peigne dans les cheveux, galerie Tretiakov, Moscou.

Vers 1932 : La Charge de la cavalerie rouge.

Bridget Riley

née le 24 avril 1931 à Londres, en Angleterre, dans le quartier de Norwood, est une artiste peintre britannique . Son œuvre, basée sur des formes géométriques et des effets d'optique, s'inscrit dans le mouvement Op Art.

Biographie

Riley passe son enfance en Cornouailles et dans le Lincolnshire. Elle a étudié l'art au Cheltenham Ladies' College puis au Goldsmith College (Londres) de 1950 à 1952 et au Royal College of Art de 1952 à 1955 avec notamment Peter Blake et Frank Auerbach. Elle quitte rapidement le College pour aider son père souffrant et passe par une dépression. Rétablie, elle cumule plusieurs travaux :

professeur d'art, département artistique de l'agence de publicité J. Walter Thompson entre autres.

Elle commence par peindre des portraits dans un style impressionniste avant d'évoluer dans les années 1950, vers des paysages proches du pointillisme, dans le style de Georges Seurat, qui l'amènent rapidement à examiner les effets optiques, illusions d'optique. Elle subit également une forte influence de la part des œuvres de Victor Vasarely, dont les motifs noirs et blancs étaient utilisés depuis les années 1930. Le futurisme et Giacomo Balla sont enfin une inspiration plus tardive.

C'est de cette époque que datent ses œuvres en noir et blanc, d'une grande variété de formes géométriques et qui produisent une sensation de mouvement ou de couleur. Sa première exposition solo date de 1962, à Gallery One, la galerie de Victor Musgrave. L'exposition *The Responsive Eye* en 1965 à New York au Museum of Modern Art, et à laquelle elle prend part avec Josef Albers, Victor Vasarely, Yaacov Agam et Richard Anuszkiewicz, attirera l'attention sur ce qui est devenu l'Op Art. Éric de Chassey fait remarquer que Bridget Riley, après *Continuum*, abandonne toute pratique qui tendrait à la dématérialisation (qui va devenir l'une des principales voies de l'Op Art en particulier aux États-Unis) et retrouve des moyens pour constituer une image rectangulaire globale, plus ou moins stable (suivant les contrastes, la complexité de la composition, etc.)

Dans les années 1970, après une grande rétrospective, elle voyage beaucoup, et étudie les hiéroglyphes colorés en Égypte, la couleur et les contrastes. Les lignes de couleurs deviennent chatoyantes, quand d'autres œuvres utilisent un schéma quadrillé. Les éléments diagonaux sont utilisés à partir de la fin des années 1980. Elle pratique la peinture murale à partir de 1998 (*White Noise* à la Kunsthalle de Berne : *Composition with Circles 1*, 5,5 m × 10m) et produit aussi des *Wall Drawings* (« dessins muraux ») déterminés par les caractères spécifiques des espaces pour lesquels ils sont créés. Elle a aussi pu réaliser une installation in situ de 46 m de haut pour la Citibank, à Londres, bâti par Norman Foster.

Prix et distinctions

Grand prix de la Biennale de Venise, 1968 ([4]p 60).

Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique (CBE - 1972)¹

Membre de l'Ordre des compagnons d'honneur (CH - 1998)²

Membre de l'Académie des arts de Berlin (2004)³

Œuvres majeures

Continuum, 1963, peinture-environnement, œuvre détruite.

Arrest 3 , 1965, émulsion sur toile, 175 × 192 cm, The Glasgow Museums and Art Galleries, Kelvingrove.

Current, 1964, émulsion sur panneau, 148,2 × 148,2 cm, MOMA, NY.

Deny I, 1966, émulsion sur toile, 217,2 × 217,2 cm, The Chase Manhattan Bank. NY.

Breath, 1966, émulsion sur toile, 297,2 × 208,3 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Cataract 3, 1967, émulsion sur toile, 223,5 × 222 cm, British Council Collection.

Winter Palace, 1981, huile sur toile, 212,1 x183,5 cm, Leeds City Art Gallery, Leeds.

Reflection I, 1994. huile sur toile, 165 × 228,4 cm, collection privée.

Paired Colours, 2001. huile sur toile, 99 × 304 cm, collection de l'artiste.

Bibliographie et références

Fabrice Hergott préf.,(Collectif), L'œil moteur, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2005, 301 p. (ISBN 2-901833-92-6)

Paul Moorhouse (sous la dir.)(Collectif), Bridget Riley, Tate Publishing, 2003, 244 p. (ISBN 1-85437-492-3)

Robert Kudielka, (Collectif), Bridget Riley, Dialogues on art, Thames and Hudson, 2003, 110 p. (ISBN 0-500-97627-9)

Anne Montfort, Jonathan Crary, Robert Kudielka, Eric de Chasse, Bridget Riley : Rétrospective. Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Paris, Paris Musées, 2008, 326 p. (ISBN 978-2-7596-0044-1)

Bridget Riley et Robert Kudielka, Fabrice Hergott (Préfacier), Emmelene Landon (trad. de l'anglais), L'Esprit de l'œil, Paris, ENSBA, 2008, 318 p. (ISBN 978-2-84056-282-5)

Michael Bracewell et Bridget Riley, Bridget Riley : Flashback, Hayward Gallery Publishing, 2009, 96 p. (ISBN 978-1-85332-280-8 et 1-85332-280-6)

Domenico Mimmo Rotella



Artiste plasticien italien, né le 7 octobre 1918 à Catanzaro (Calabre) et mort le 8 janvier 2006 à Milan.

Biographie

Fils d'une modiste, Mimmo Rotella part pour Naples à la fin de ses années de collège et entreprend des études d'art. Il s'installe à Rome en 1941, après avoir trouvé un emploi au ministère des Postes et Télécommunications, mais est bientôt appelé sous les drapeaux et intègre l'école des élèves officiers de Nocera puis l'école des sous-officiers de Caserte. Il en sort en 1944 et obtient son diplôme du lycée artistique de Naples. Entre 1944 et 1945, il enseigne le dessin à l'Institut des géomètres de Catanzaro.

En 1945, il revient à Rome et entreprend une carrière de peintre. Après des débuts figuratifs, il élabore un mode d'expression picturale d'origine neo-géométrique. Il expose en 1947 à l'Exposition Syndicale d'Arts Figuratifs et participe à toutes les expositions annuelles de l'Art Club jusqu'en 1951, aussi bien à Rome qu'à Turin. Il obtient sa première exposition personnelle en 1951 à la Galerie Chiurazzi à Rome : il y présente des œuvres abstraites et géométriques, qui sont peu appréciées par la critique.

En 1949, à la recherche d'un mode d'expression alternatif, il invente une poésie qu'il nomme « épistaltique », suite de paroles privées de sens, de sifflements, de sons, de nombres et d'onomatopées, et publie ses compositions dans le Manifesto, édité par Leonardo Sinisgalli, dans son numéro « Civiltà delle Macchine » en 1955.

Rotella établit un premier contact avec les artistes français exposant à Paris au Salon des Réalités Nouvelles en 1951.

En 1951-1952, grâce à une bourse d'études de la Fullbright Foundation, il se rend aux États-Unis comme artiste en résidence à l'université de Kansas City, où il réalise une grande composition murale et s'essaye à accompagner de percussions ses poèmes phonétiques. Il se livre à une performance de poésie phonétique à l'université de Harvard à Boston et enregistre d'autres pour la Bibliothèque du Congrès de Washington DC. Il présente également sa deuxième exposition personnelle à la Rockhill Nelson Gallery de Kansas City (1952). Durant son séjour, il fait la connaissance d'artistes comme Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Cy Twombly, Jackson Pollock et Franz Kline. Ultérieurement, il rencontre à Rome, en 1960, Willem de Kooning et Mark Rothko.

Revenu à Rome en 1953, il traverse une longue période de crise, durant laquelle il cesse de peindre, convaincu qu'en art, tout a déjà été fait. Il en sort grâce à ce qu'il appelle une « illumination zen » : la découverte de l'affiche publicitaire comme moyen d'expression artistique et message de la ville. Il commence à coller sur la toile des morceaux d'affiches déchirées et expose pour la première fois ses affiches lacérées en 1955, à l'occasion d'une « Exposition d'art actuel » à Rome. Son travail exploite le « double décollage » (affiche arrachée de son support puis déchirée en atelier) et les arrières d'affiches. Avec la série Cinecittà (1958), il travaille sur les affiches de cinéma dont il isole visages et silhouettes.

Son œuvre est reconnue et récompensée en 1956 par le prix Geziano, et en 1957 par le prix Battistoni et de l'Instruction publique. La critique repère son travail d'« arracheur d'affiches » et le salue comme un des représentants de la « jeune peinture romaine ». Menant une vie de bohème, il se fait connaître aussi par ses extravagances. En 1962, il donne des conférences à la New York School of Visual Arts et, en 1964, il est invité à la Biennale de Venise.

Ami du critique d'art Pierre Restany depuis que celui-ci était venu lui rendre visite à Rome en 1958, il adhère au mouvement du Nouveau Réalisme en 1960, bien qu'il n'ait pas signé officiellement le manifeste. En 1961, il participe à l'exposition « 40° au-dessus de Dada », organisée à Paris par Restany tout comme Arman, Cesar, Yves Klein, Deschamps, Villeglé, Hains....

Rotella s'installe à Paris, où il élabore un procédé de production en série grâce à la projection d'images en négatif sur la toile émulsionnée, œuvre qu'il appelle Reportage ou Mec'art (1965). Utilisant des produits typographiques, il réalise entre 1967 et 1973, les art-typo, épreuves librement reproduites sur toile. Avec ce procédé, il s'amuse à superposer et à enchevêtrer les images publicitaires. « J'ai inversé mon ancienne façon de procéder : d'abord j'ai cherché à désintégrer, maintenant j'essaye de réintégrer cette matière, cette réalité. » Au début des années 1960, il exécute quelques interventions sur les pages publicitaires des revues au moyen de solvant, les réduisant ou à l'état d'empreinte (frottage) ou en faisant disparaître (effaçage).

En 1975, il imagine les plastiformes, morceaux d'affiches arrachées collés sur des supports tri-dimensionnels en polyuréthane. Une autre expérience, durant la même période, consiste à froisser des affiches et à les enfermer dans des cubes de plexiglas.

En 1972, il publie une audacieuse autobiographie intitulée Autorotella. En 1975, il sort le premier disque italien de poésies phonétiques, présenté par Alfredo Todisco.

En 1976, il participe au récital international de Poésie Sonore-Poésie Action à l'atelier Annick Le Moine.

Rotella se réinstalle à Milan en 1980. Dans les années 1980, il élabore les blanks ou couvertures d'affiches à partir d'affiches publicitaires effacées ou recouvertes de feuilles blanches. En 1984, il reprend ses pinceaux et ses couleurs acryliques pour réaliser un second cycle d'œuvres consacrées au cinéma : Cinecittà.

En 1986, il expose à Cuba à l'Université de La Havane et réalise à cette occasion une performance de lacération d'affiches sur la place de la ville. Au cours de la même année, il donne des conférences à la Domus Academy à Milan.

Il réalise des sur-peintures (sovrappittura) en intervenant picturalement sur des affiches publicitaires déchirées et collées sur toile et sur support métallique, sur lesquelles il trace des signes qui rappellent les graffitis (1987).

En 1997, il réalise le cycle Felliniana, en hommage au cinéaste Federico Fellini.

En 1990, Rotella participe, au Centre Georges-Pompidou à Paris, à l'exposition « Art et Pub » et au Museum of Modern Art de New York à l'exposition « High

and Low ». En 1991, il épouse une jeune économiste russe, Inna Agarounova, dont il a une fille, Asya. Il est fait officier des Arts et Lettres en France (1992).

Il est invité au Musée Guggenheim de New York en 1994 pour « Italian Metamorphosis », puis de nouveau au Centre Pompidou en 1996 dans « Face à l'Histoire », et au Museum of Contemporary Art de Los Angeles à l'occasion de l'expo « Halls of Mirrors ».

En 1996, l'inauguration d'une de ses expositions est retransmise online sur internet.

En 1999, le maire de sa ville natale, Sergio Abramo, prend un arrêté municipal l'autorisant à arracher librement les affiches sur le territoire de Catanzaro.

Rotella dans les musées

Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicence,

Mildred Lane Kemper Art Museum, Saint-Louis, au MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne,

Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trente,

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires;

Villa Croce Museo di Arte Contemporanea, Gênes

Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Nice, Nice, Marilyn, 198 x 139 cm, 1963

Antony Gormley

sculpteur anglais, né le 30 août 1950 à Londres. Explorant l'image de l'homme dans ses installations, l'artiste est surtout exposé en Angleterre mais ses œuvres sont présentes dans l'espace public de nombreux pays. Son œuvre la plus célèbre, Ange du Nord, est installée à Gateshead, au nord-est de l'Angleterre.

Biographie

Antony Gormley étudie à l'université de Cambridge, avant de voyager en Asie. Après ses voyages, il retourne à Londres pour continuer ses études de sculpteur.

Une de ses œuvres les plus connues est l'Ange du Nord à Gateshead. En 2007, il collabore avec le chorégraphe belge de danse contemporaine Sidi Larbi Cherkaoui pour les décors et objets du spectacle Sutra mettant en scènes des moines shaolins.

Après avoir obtenu un diplôme en archéologie, anthropologie et histoire de l'art au Trinity College de Cambridge, Antony Gormley voyage en Inde, puis revient trois ans plus tard à Londres pour étudier à la Central School of Art, au Goldsmiths College et à la Slade School of Art.

Ces 25 dernières années, Antony Gormley ravive l'image de l'homme dans ses sculptures à travers une exploration en profondeur du corps en tant qu'espace de mémoire et de transformation, utilisant son propre corps comme sujet, outil et matériau. Depuis 1990, Antony Gormley développe son intérêt pour la condition humaine et explore le corps collectif et la relation entre soi et les autres dans des installations à grande échelle comme Allotment, Critical Mass, Another Place, Domain Field et Inside Australia. Son travail récent se lie de plus en plus aux systèmes d'énergie, champs et vecteurs, plutôt qu'aux masses et volumes définis, qui transparaissaient clairement dans des travaux tels que Clearing, Blind Light, Firmament, et Another Singularity.

Antony Gormley est considéré comme l'un des plus grands artistes de la scène artistique contemporaine actuelle et fait l'objet d'expositions dans les plus grands musées et galeries londoniens : la Whitechapel, la Tate Gallery, le British Museum, la galerie White Cube ou encore la Hayward Gallery qui lui offre une importante rétrospective en 2007. Il expose également partout dans le monde, des États-Unis à l'Europe, sans oublier l'Asie et l'Amérique latine.

Antony Gormley participe à d'importantes expositions de groupe telles que celles de la Biennale de Venise ou de la documenta de Cassel. Il travaille également dans l'espace public avec de nombreuses interventions en Grande-Bretagne et à l'étranger et notamment à Rennes où en 1994, il conçoit l'aménagement d'une petite place de la ville (Open Space). Il réalise ainsi deux des plus grandes sculptures de Grande-Bretagne : une sculpture en acier d'un ange dont les ailes mesurent 54 mètres d'envergure à Gateshead (Angel of the North, 1998) et le Quantum Cloud, commande publique réalisée en 2000 pour le Millenium Dome de Londres et qui culmine à 30 mètres de haut. Ces deux œuvres comptent parmi les exemples de sculptures britanniques contemporaines les plus appréciés. Les œuvres d'Antony Gormley entrent dans les plus grandes collections d'art contemporain, notamment à la Tate Gallery, au Victoria and Albert Museum, au Centre Pompidou, mais également en Autriche, en Allemagne, en Europe du Nord, au Portugal, en Australie, aux États-Unis, en Chine, au Japon.

Antony Gormley reçoit le prestigieux Turner Prize en 1994 et le prix South Bank pour l'art visuel en 1999. Il devient membre de l'Ordre de l'Empire Britannique en 1997. En 2007, il obtient la récompense du Bernhard Heiliger Award pour la Sculpture. Il est un Membre Honorable de l'Institut royal des Architectes britanniques, du Trinity College de Cambridge et du Jesus College de Cambridge. Il est également membre de la Royal Academy depuis 2003.

Il est anobli avec le titre de Knight Bachelor en 2014.

[Distinctions et honneurs](#)

Officier de l'ordre de l'Empire britannique (OBE - 1997)

Membre de la Royal Academy (RA - 2003)

Glenn Ligon

(Né en 1960, prononcé Lie-gōne) est un artiste conceptuel américain dont le travail explore la race, la langue, le désir, la sexualité et l'identité. Basé à New York, le travail de Ligon s'appuie souvent sur la littérature du XXe siècle et sur le discours de personnalités culturelles du XXe siècle telles que James Baldwin, Zora Neale Hurston, Gertrude Stein, Jean Genet et Richard Pryor. Il est considéré comme l'un des créateurs du terme Post-Blackness.

Jeunesse et carrière

Ligon est né en 1960 dans le cadre des Forest Houses Projects dans le sud du Bronx. Quand il avait sept ans, ses parents divorcés, issus de la classe ouvrière, ont pu obtenir des bourses pour que lui et son jeune frère fréquentent la Walden School, une école privée progressiste de haute qualité située dans l'Upper West Side de Manhattan. Ligon s'est inscrit à la Rhode Island School of Design, où il a passé deux ans avant d'être transféré à l'Université Wesleyan. Il est diplômé de Wesleyan avec un B.A. en 1982. Ligon a participé au programme d'études indépendantes du Whitney Museum en 1985.

Après avoir obtenu son diplôme, il a travaillé comme correcteur pour un cabinet d'avocats, tandis que pendant son temps libre, il peignait, travaillant dans le style expressionniste abstrait de Willem de Kooning et Jackson Pollock. En 1985, il a participé au programme d'études indépendantes du Whitney Museum of American Art. Il continue de vivre et de travailler à New York.

Alors qu'il a débuté sa carrière en tant que peintre abstrait, il a commencé à introduire du texte et des mots dans son travail au milieu des années 1980 afin de mieux exprimer ses préoccupations politiques et ses idées sur l'identité raciale. La plupart des textes qu'il a utilisés provenaient d'éminents écrivains afro-américains (James Baldwin, Zora Neale Hurston et Ralph Ellison).

Ligon a pris de l'importance au début des années 1990, aux côtés d'une génération d'artistes dont Janine Antoni, Renée Green, Marlon Riggs, Gary Simmons et Lorna Simpson.

Vie privée

Ligon vit à Tribeca. Il a siégé au conseil d'administration de la Fondation pour les arts contemporains (FCA). Il siège actuellement au conseil d'administration de la Fondation Robert Rauschenberg, de la Fondation Pulitzer et de LAXART. Son studio de Brooklyn se trouve à proximité de l'endroit où travaillent également ses amis artistes Paul Ramirez Jonas et Byron Kim.

Travail

Ligon travaille sur plusieurs médias, notamment la peinture, le néon, la vidéo et la photographie. Son travail est grandement influencé par ses expériences en tant qu'homme gay afro-américain vivant aux États-Unis.

Bien que le travail de Ligon couvre les sculptures, les estampes, les dessins, les techniques mixtes et le néon, la peinture reste une activité essentielle. Il a incorporé des textes dans ses peintures, sous la forme de fragments littéraires, de blagues et de citations évocatrices d'une sélection d'auteurs, qu'il pochoir directement sur la toile à la main. Ses sources concernent des questions liées à la vie des Noirs américains à travers l'histoire.

En 1990, il monte sa première exposition personnelle, "How It Feels to Be Colored Me", à Brooklyn. Cette exposition a établi la réputation de Ligon pour la création de grandes peintures basées sur des textes dans lesquelles une phrase choisie dans la littérature ou d'autres sources est répétée en continu. Des taches et des stries du calque de texte au pochoir jusqu'à ce que les lignes répétées deviennent obscurcies. *Untitled (I Am a Man)* (1988), une réinterprétation des pancartes portées lors de la grève de l'assainissement à Memphis en 1968 — rendue célèbre par les photographies de la marche d'Ernest Withers, est le premier exemple de son utilisation du texte. Dans plusieurs autres peintures, il superpose des textes répétés jusqu'à un point illisible, exigeant l'attention du spectateur alors qu'il tente de distinguer les mots obscurcis. La série *Prologue #2* de Ligon (1991) comprend le texte d'ouverture de *Invisible Man* de Ralph Ellison, peint au pochoir dans diverses nuances de noir et de gris, les mots devenant moins perceptibles à mesure qu'ils progressent vers le bas de la composition. Il utilise ce même passage de texte dans *Prologue Series #5* (1991), mais obscurcit davantage les mots, créant un sentiment supplémentaire d'abstraction et d'ambiguïté sur le sujet.

En 1993, Ligon a commencé sa série de peintures basées sur les routines de stand-up révolutionnaires de Richard Pryor des années 1970.

Dans la série *Stranger* de Ligon, il poursuit une longue carrière d'exploration de peintures basées sur l'essai de James Baldwin de 1953, *Stranger in the Village*. Cette série a débuté en 1996 avec des extraits sélectionnés rendus selon la technique du pochoir de Ligon qui réduit progressivement la lisibilité du texte sur la toile. En 2021, Ligon culmine cette série en présentant l'essai dans son intégralité dans des peintures textuelles à grande échelle.

La série *Debris Field* de Glenn Ligon a débuté avec des gravures en 2012. En 2018, il a étendu cette série aux peintures. Ces peintures sont également réalisées au pochoir, mais elles ne font pas directement référence à des textes, de la littérature ou des actes de langage préexistants de personnalités culturelles. Au lieu de cela, la série *Debris Field* utilise des pochoirs de formes de lettres créés par Ligon. Les formes de lettres sont disposées en compositions partout sur la toile. Bien que reconnaissables comme des lettres, les formes au pochoir s'empilent et se superposent également sur la toile, renforçant ainsi l'engagement de Ligon sur les questions de lisibilité, de figuration et d'abstraction tout au long de sa carrière.

[Débarquer \(1993\) et Runaways \(1993\)](#)

En 1993, *To Disembark* de Ligon a été présenté au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington, D.C. Le titre fait référence au titre d'un livre de poésie de Gwendolyn Brooks. Cette émission reliait l'héritage de l'esclavage américain aux injustices raciales actuelles et évoquait la reconnaissance du fait que les Afro-Américains sont toujours aux prises avec les vestiges de l'esclavage et ses manifestations sous forme de racisme. Dans l'œuvre titulaire de l'exposition *Untitled (To Disembark)* de 1993, Ligon a créé une série de caisses d'emballage sur le modèle de celle décrite par l'ex-esclave Henry "Box" Brown dans son récit d'Henry Box Brown qui s'est échappé de l'esclavage enfermé dans un Boîte de 3 pieds de long et 2 de large. Brown était un esclave qui a échappé à l'esclavage en s'expédiant de Virginie vers la liberté à Philadelphie via une caisse. Pour *Débarquer*, l'exposition s'articule autour de neuf caisses que Ligon a construites et dispersées dans la galerie. Ligon a également pris note de la façon dont Brown aurait chanté à son arrivée à Philadelphie. Pour

incorporer cet élément, Ligon a placé des haut-parleurs à l'intérieur des caisses jouant tranquillement des chansons telles que "Strange Fruit" chanté par Billie Holiday et "Sound of da Police" de KRS-one. Chaque caisse jouait un son différent, comme un battement de cœur, une musique rap spirituelle ou contemporaine. La juxtaposition de toutes les chansons, s'étendant sur un siècle, est un élément auditif qui crée un refrain à travers le temps, exposant davantage les effets durables de l'esclavage. "Strange Fruit" a été utilisé par d'autres artistes noirs tels que Hank Willis Thomas dans sa série de photographies du même nom.

Cette exposition comprend également *Runaways* (1993), une suite de 10 lithographies. Ligon a demandé à des amis de le décrire, puis a inclus ces descriptions sous forme de texte dans une série d'affiches le représentant comme un esclave en fuite dans le style des grands journaux du XIXe siècle diffusés pour annoncer le retour des esclaves fugitifs.

Dans une autre partie de l'exposition, Ligon a inscrit au pochoir quatre citations d'un essai de Zora Neale Hurston de 1928, "How It Feels To Be Colored Me", directement sur les murs : "Je me sens plus coloré quand je suis projeté sur un fond blanc éclatant, " "Je me souviens du jour même où je suis devenu coloré", "Je ne suis pas tragiquement coloré" et "Je ne me sens pas toujours coloré". Ligon a trouvé les écrits de Hurston éclairants car elle explore l'idée de race comme un concept structuré par le contexte plutôt que par l'essence.

[Notes en marge du livre noir \(1991-1993\)](#)

Dans *Notes sur la marge du livre noir* (1991-1993), Ligon aborde les photographies d'hommes noirs de Robert Mapplethorpe tirées de son livre de 1996 intitulé *Black Book*. Ligon a découpé des pages du *Black Book* et encadré 91 photographies, les installant sur deux rangées horizontales. Entre eux se trouvent deux autres rangées de petits textes dactylographiés encadrés, 78 commentaires sur la sexualité, la race, le SIDA, l'art et la controverse sur le travail de Mapplethorpe qui a été lancée par Dick Armey, alors membre du Congrès du Texas. Ligon souligne explicitement les problèmes de ces visuels dans le livre de Mapplethorpe avec sa rangée de pancartes textuelles entre les rangées de photographies. Ces images, parce qu'elles ont été publiées pour la première fois dans le livre de Mapplethorpe, avaient une portée limitée dans laquelle elles étaient visualisées. Ligon, cependant, a rendu ces images

publiques lors d'une présentation, dans un musée : Ligon a forcé les spectateurs à regarder ces images dans une salle remplie d'autres. Cet acte permet une discussion ouverte sur les images et la politique qui les entoure.

Fête des restes (1994-98)

Dans *A Feast of Scraps* (1994-1998), il a inséré des images d'hommes noirs provenant de magazines pornographiques, complétées par des légendes inventées (« ma mère savait », « je me suis brouillée », « c'est un processus ») dans des albums de photos de famille, y compris l'obtention du diplôme. Des photographies, des instantanés de vacances, des photos de baby showers, d'anniversaires et de baptêmes. Certaines de ces dernières photos incluent la propre famille de l'artiste. La photographie est utilisée comme un moyen de représenter des identités multiples à travers la perturbation des images, qui exprime la fragmentation de l'identité noire, en particulier de la propre identité de l'artiste. Ligon reconnaît que la sexualité est quelque chose qui n'est pas nécessairement visible, elle peut donc être effacée sur des photographies telles que des photos de son adolescence. L'imagerie amène le spectateur à imaginer d'autres aspects de l'identité et du récit de ceux représentés dans ces photographies. Ce projet s'inspire des histoires secrètes et des significations submergées de textes et d'images hérités.

Série de livres à colorier

Une autre série de grandes peintures est basée sur le coloriage par des enfants de dessins de personnages emblématiques des livres de coloriage de l'histoire noire des années 1970. Cette série a débuté lorsque Ligon était artiste en résidence au Walker Art Museum en 1999-2000. Là, il a travaillé avec des écoliers pour colorier les pages de livres de coloriage trouvés. Les œuvres qui en résultent sont une série de peintures et de dessins réalisés avec sérigraphie et peinture sur toile et papier qui sont des rendus des interventions des enfants. Des personnages tels que Malcolm X, Harriet Tubman et Issac Hayes sont représentés dans ces œuvres.

Depuis 2005, Ligon réalise des œuvres au néon. *Warm Broad Glow* (2005), la première exploration du néon de Ligon, utilise un fragment de texte de *Three Lives*, le roman de 1909 de l'auteure américaine Gertrude Stein. Ligon a rendu

les mots « negro sunshine » en néon blanc chaud, dont les lettres ont ensuite été peintes en noir sur le devant.

En 2008, la pièce a été présentée dans l'exposition collective de la Renaissance Society, *Black Is, Black Ain't*. Il a été installé dans la fenêtre du hall du Whitney Museum en 2011. D'autres œuvres au néon sont dérivées des sculptures au néon de Bruce Nauman. *One Live and Die* (2006) est par exemple issu de *100 Live and Die* (1984) de Nauman

L'installation à grande échelle de Ligon, *A Small Band* (2015), se compose de trois pièces au néon illuminant les mots « blues », « blood » et « bruise ». Commandée pour la façade du Pavillon Central de la cinquante-sixième Biennale de Venise, l'œuvre a ensuite été disposée dans de nouvelles formations spécifiques au site à la Stony Island Arts Bank à Chicago, dans l'Illinois, à la Pulitzer Arts Foundation à St. Louis, Missouri, et du Virginia Museum of Fine Arts à Richmond, en Virginie, ainsi que sur la façade extérieure du New Museum de New York, dans le cadre de l'exposition *Grief and Grievance*. Les trois mots de la pièce sonore *Come Out* du compositeur *A Small Band* de 1966, Steve Reich, qui mettait en boucle un fragment du témoignage enregistré de Daniel Hamm, qui faisait partie des Harlem Six, un groupe de jeunes hommes noirs accusés à tort et reconnus coupables de meurtre au milieu des années 1960.

Ligon a réalisé d'autres installations à grande échelle utilisant le néon. *Des Parisiens Noirs* (2019) est une installation représentant les noms de 13 modèles noirs issus de peintures historiques qui a été présentée sur une façade intérieure du musée d'Orsay, à Paris. Ce projet solo a été présenté aux côtés de *Black Models: From Géricault to Matisse*, une exposition centrée sur les modèles d'origine africaine dont les portraits sont présentés dans des peintures historiques et dont les détails biographiques ont été largement découverts grâce à des recherches dans les archives. Laure, qui a par exemple posé pour *l'Olympia* de Manet, est l'un des treize noms de mannequins noirs que Ligon affiche en néon. L'un des 13 néons inclus dans cette œuvre indique « nom inconnu » pour reconnaître les modèles dont les noms n'ont pas encore été retracés.

En 2021, Ligon a été chargé de créer *En attendant les barbares* pour l'exposition *Portals* organisée par le Parlement hellénique et NEON dans l'atrium de l'ancienne usine publique de tabac à Athènes, en Grèce. *En attendant les barbares* (2021), utilise les deux derniers vers du poème du

même titre de C. P. Cavafy de 1904. Dans une traduction, ces dernières lignes disaient : « Maintenant, que va-t-il nous arriver sans les barbares ? Ces gens étaient une sorte de solution. » Son installation au néon se compose de neuf traductions anglaises, chacune différente des autres, révélant les variations dans les significations de la traduction et le rôle altéré auquel les barbares ont été contraints. Avec les vers de Cavafy, Ligon aborde la suprématie culturelle et sa dépendance à la relation d'altérité, mais le temps des lignes suggère également une époque où l'altérité en tant que solution est révolue.

La mort de Tom (2008)

En 2008, Ligon réalise un court métrage intitulé La mort de Tom. Il est basé sur le film muet de 1903 de Thomas Edison, La Case de l'oncle Tom. Incarnant le personnage de Tom, Ligon s'est lui-même filmé en train de recréer la dernière scène du film d'Edison, d'où il tire son titre. Mais le film n'a pas été correctement chargé dans la caméra à manivelle utilisée par l'artiste, de sorte qu'aucune image n'est apparue sur le film. Acceptant cet échec apparent, Ligon a décidé de montrer son film comme une progression abstraite de lumière et d'ombre avec un récit suggéré par la partition composée et jouée par le musicien de jazz Jason Moran.

Expositions

En 2011, le Whitney Museum of American Art a organisé une rétrospective de mi-carrière de l'œuvre de Ligon, Glenn Ligon : America, organisée par Scott Rothkopf, qui a voyagé au Los Angeles County Museum of Art et au Modern Art Museum de Fort Worth. Les expositions récentes importantes incluent :

Grief and Grievance (2021), au New Museum, où Ligon a agi en tant que conseiller en conservation ;

Des Parisiens Noirs aux Musées d'Orsay, Paris (2019) ;

Blue Black (2017), une exposition organisée par Ligon à la Pulitzer Arts Foundation de Saint-Louis, inspirée de la sculpture murale spécifique au site d'Ellsworth Kelly ; et Glenn Ligon :

Encounters and Collisions (2015), un projet curatorial organisé avec Nottingham Contemporary et Tate Liverpool. Ligon a également fait l'objet

d'expositions personnelles au Camden Arts Centre de Londres, au Power Plant de Toronto, au Walker Art Center de Minneapolis et au Studio Museum de Harlem, entre autres. Son travail a été inclus dans de grandes expositions internationales, notamment la Biennale de Venise (2015 et 1997), la Biennale de Berlin (2014), la Biennale d'Istanbul (2011, 2019), la Documenta XI (2002) et la Biennale de Gwangju (2000).

Reconnaissance

En 2003, Ligon a reçu une bourse de la Fondation commémorative John Simon Guggenheim. En 2005, il a remporté une bourse de la Fondation Alphonse Fletcher pour son travail artistique. En 2006, il a reçu la médaille Skowhegan pour la peinture. En 2009, il a reçu le Joyce Alexander Wein Artist Prize du Studio Museum. En 2010, il a remporté un prix United States Artists Fellow.

En 2009, le président Barack Obama a ajouté Black Like Me No. 2 de Ligon de 1992, prêté par le Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, à la collection de la Maison Blanche, où il a été installé dans les appartements privés du président. Le texte du tableau sélectionné est tiré des mémoires de John Howard Griffin de 1961, Black Like Me, le récit des expériences d'un homme blanc voyageant à travers le Sud après que sa peau ait été artificiellement assombrie. Les mots « Toutes les traces du Griffin que j'avais été ont été effacées de l'existence » sont répétés en lettres majuscules qui se chevauchent progressivement jusqu'à ce qu'elles fusionnent pour former un champ de peinture noire. Lors du gala annuel dans le jardin du Hammer Museum en 2018, il a été honoré par l'avocat et défenseur de la justice sociale Bryan Stevenson.

En 2018, Ligon a reçu un doctorat honorifique de la New School.

En 2021, Ligon a été élu membre de l'Académie américaine des arts et des lettres.

Marché de l'art

Ligon est représenté par Hauser & Wirth à New York, Regen Projects à Los Angeles, Thomas Dane Gallery à Londres et Chantal Crousel à Paris.

Do-ho Suh

Naissance

1962 ou août 1962 à Séoul

Période d'activité

1991-2018

Nationalité

Sud-coréenne

Activités

Sculpteur, graveur, artiste d'installations

Formation

Université Yale

Université nationale de Séoul

Représenté par

Galerie Victoria Miro, Lehmann Maupin Gallery (d)

Lieux de travail

Londres, New York, Séoul, université de Californie à San Diego

Mouvement

Art contemporain

Distinction

Hermes Foundation Art Award (d) (2003)

Do-ho Suh, né en 1962 à Séoul, est un artiste sud-coréen vivant à New York.

« On n'est rien d'autre que la somme de conséquences d'actes antérieurs »

Biographie

Do-ho Suh a obtenu son baccalauréat des beaux-arts et sa maîtrise des beaux-arts en peinture orientale à l'université nationale de Séoul. À la suite de son service militaire obligatoire dans l'armée sud-coréenne, il a déménagé aux États-Unis pour poursuivre ses études à la Rhode Island School of Design et à l'Université Yale.

Son éducation a été plongée dans l'art : son père était peintre et calligraphe (ayant une influence majeure dans la peinture traditionnelle coréenne), son frère architecte et sa mère chargée de préserver le patrimoine national des us et coutumes sud-coréens. Cependant, Do-Ho Suh s'est tourné tardivement vers l'art. « Adolescent, je voulais être biologiste marin. Mais j'étais mauvais en mathématiques, alors je n'ai pas pu suivre une filière scientifique. »

Do-ho Suh a grandi dans une maison traditionnelle coréenne. Depuis le jardin, son regard était attiré par des sculptures de lave et les portes qui ont servi de modèle à la sculpture en Organza bleu, Reflection (2004).

Il va travailler de New York à Londres mais retourne toujours dans la maison familiale. Cette vie itinérante l'emmène dans son travail à produire des œuvres de plus en plus universelles en les abstrayant de toute contrainte géographique ou culturelle¹. Le voyage fait partie de son travail, il voyage léger mais tient toujours un carnet de croquis, réflexe depuis ces années d'université. La transition entre deux lieux lui permet de trouver l'inspiration.

L'expérience militaire de l'artiste est un souvenir négatif. Il y a vécu la solitude qu'il désigne comme « aliénation ». Il avait déjà ressenti cela dans son enfance avec un père contre la société contemporaine. Lors de son arrivée aux États-Unis, au milieu des années 90, il a dû s'habituer à une nouvelle réalité très

différente culturellement. Très attaché à la maison traditionnelle de son enfance, il a exposé Séoul Home/L.A. Home qui était la reproduction en soie, à l'échelle 1, de sa maison en Corée. C'était sa première exposition aux États-Unis et a été un soutien pour lui. « Comme un parachute.»

Œuvre

Do-ho Suh est connu pour ses sculptures complexes qui défient les notions conventionnelles d'échelle. Il attire l'attention en confrontant le spectateur à la pratique de l'espace public. Intéressé par la malléabilité de l'espace, tant physique que métaphorique, il interroge la frontière de l'identité. Son travail explore la relation entre l'individualité, la collectivité et l'anonymat. Do-Ho Suh démontre son intérêt pour l'accumulation, qui est, selon lui, "la façon dont le monde est créé".

Il s'applique dans la sculpture et les installations artistiques pour créer un champ expressif personnel. Au début de ses études artistiques, il se penche sur la peinture et est interpellé par la manière de faire sortir le tableau du cadre. En Corée, il n'a pas accès aux recherches occidentales, tel que les peintres modernistes américains et va créer ses premières installations. Dès lors, ses œuvres sont mobiles, il peut les plier et les transporter avec lui. C'est aux États-Unis qu'il va apprendre une nouvelle approche de la sculpture, bien différente de la méthode traditionnelle (qu'il n'a pas apprécié en Corée). C'est à ce moment qu'il commence une réflexion sur le corps et ses limites floues, selon Do-Ho Suh, de l'enveloppe corporelle au karma à la manière d'un « méta-corps⁶ » qui nous conduit.

Les premiers travaux de Do-Ho Suh étaient fondés sur le rapport entre l'individu lui-même et le collectif. Pour représenter cette question, l'artiste a regroupé des photos d'identités pour former une planche au motif régulier. Le motif, la photo d'identité propre à chacun, devient dans la masse identique aux autres. Il préfère s'intéresser aux moments où la personne cherche la distinction entre le soi et les autres. L'artiste n'est pas indifférent aux cultures qui l'entourent, c'est bien le voyage qui a forgé ses idées et la matière de ses travaux. Par exemple, le nombre de vies du cycle des naissances et des renaissances, 3000, énoncé par le bouddhisme, est le nombre de personnes

que Do-Ho Suh a fait paraître dans ParatrooperV qui montre le lien d'une personne vers tous ses proches.

Do-ho Suh garde toujours la relation individu et collectif au cœur de ses œuvres et installations. Il remet en question l'identité de l'individu dans la société mondialisée d'aujourd'hui. Ses installations mettent en valeur les dynamiques de l'espace personnel par rapport aux espaces publics et soulignent la force du nombre 7. Cependant, la force du nombre peut être positive ou négative dans la solidarité ou l'endoctrinement, la souveraineté. L'effet de masse peut entraîner une sensation d'esclave ou de révolutionnaire, constructive ou destructrice, en mouvement ou en régression.

Dans l'installation Some/One, le plancher de la galerie est couvert de dog tags polie militaire. Cela évoque de la façon dont un soldat fait partie d'une grande troupe ou corps militaire, ces dog tags se soulèvent pour former un creux : une amure fantomatique au centre de la pièce. Les médaillons sont la carte d'identité du soldat. Lors des conflits, ils permettent d'identifier la personne. L'amure de guerrier révèle le lien unissant concept et ressource avec l'assemblage de plaques nominatives qui sont de petits éléments métalliques rigide pour former un tissu souple et uniforme.

La matérialité dans son œuvre n'est pas arbitraire. Le travail de Do-Ho Suh est souvent en relation avec l'espace où il expose. La rigide de cet espace nuance l'œuvre souvent légère et fluide. Les textiles, en particulier l'Organza, est un matériau facile à transporter et permet donc de changer de lieu d'exposition. Le tissu est aussi un moyen pour que le spectateur interagisse par la perception de reflets. La transparence et la légèreté évoque l'absence qui convient souvent au sujet tels que la mémoire et l'histoire. C'est un jeu avec l'espace réel, imaginaire et mémoire.

[Exposition à la Biennale d'architecture à Venise](#)

Avec la collaboration de Suh-architectes (Suh et eulho kyungen Kim), Do-ho Suh crée une installation de 12,7 m de long. Il interroge les frontières du passé, présent et future proche, à travers la maison. L'œuvre d'art est composée de deux parties : la première est une reproduction à l'échelle 1 de la maison de ville de New York où Do-ho Suh réside actuellement entièrement construite en tissu de nylon translucide. La maison est suspendue horizontalement, elle plane au-dessus du spectateur par un système de fils qui courent de mur à mur. La

deuxième partie est un morceau de plancher posé au sol, comme étant l'ombre de la construction flottante.

L'image est une composition de la maison originale de l'artiste en Corée, de la façade maison de New York et d'une villa vénitienne. La compilation n'est pas simplement un chevauchement d'images mais un morphing des trois typologies.

Le résultat est une ombre physique de la façade architecturale qui brouille la ligne entre le réel et la réflexion, l'art et l'architecture, et les éléments du passé, présent et futur.

Réalisations et projets

2010, Net-Work

2010, karma

2009-2011, Home Within Home

2008-2011, Fallen Star

2008, Karma

2007, Cause & Effect Uni-Form/s: Self-Portraits/s: My 39 Years

2005, Paratrooper-V

2005, Paratrooper-II Screen, Installation à la Fabric Workshop and Museum, Philadelphia

2004, reflection

2004, Karma Juggler

2004, Staircase-IV Karma (installation à Artsonje (centre de Séoul, Corée)

2003, Some/One

2003, Doomat : Welcome Back

2002, The Perfect Home

2001, Public Figures

2000, Who Am We? (Multi)

1997-2000, Floor Seoul Home/L.A. Home/New York Home/Baltimore Home/London

1997, High School Uni-Form, 1997

Expositions

Leeum Samsung Museum Of art, 23 mars 2012

Seattle art museum, 13 octobre 2011 – 8 janvier 2012

Daad Galerie, 3 septembre – 5 octobre 2011

Stuart Collection, UCSD, 1er juin 2011

STPI, 9 avril- 7 mai 2011

Tate Modern, mars- décembre 2011

The pulitzer foundation for the rats, février-mars 2011

Albright knox gallery, septembre 2010 janvier 2011

Storefront for art & architecture, septembre-décembre 2010

MFA Houston, novembre 2009 février 2010

Lacma, juin-septembre 2009

Brooklyn museum, septembre 2008

MFA Houston, juin-octobre 2007

Fabric workshop & museum, juin septembre 2005

Hermès, Tokyo, janvier-avril 2005

Sackler gallery, avril-septembre 2004

List art center, octobre-novembre 2003

Istanbul biennial, septembre-novembre 2003

Artsonje center, juin-septembre 2003

Serpentine gallery avril-mai 2002

49th biennale de Venise, juin-novembre 2001

Whitney museum at Philip Morris, avril-juin 2001

Marina Abramović

(En serbe en écriture cyrillique : Марина Абрамовић), née le 30 novembre 1946 à Belgrade, est une artiste contemporaine serbe performeuse.

Connue à l'échelle mondiale pour des performances aux caractères violents et provocant, elle fait partie du courant artistique de l'art corporel.

Biographie

Marina Abramović naît à Belgrade. Son père, Vojin Abramović, fait partie de la garde d'élite du maréchal Tito. Sa mère, Danica, est à la tête d'un institut chargé des monuments historiques et de l'acquisition d'œuvres pour les bâtiments publics, et dirige le musée de l'Art et de la Révolution. Sa grand-mère maternelle, très pieuse, s'occupe d'elle jusqu'à ses 6 ans. Elle est ensuite de nouveau confiée à ses parents à la naissance de son frère Velimir, entre une mère stricte et un père absent. Elle est élevée comme un soldat communiste et subit de nombreux traumatismes parentaux. En effet, frappée par sa mère et sa tante depuis son plus jeune âge, elle vit face à une violence permanente entre ses deux parents. Ses traumatismes et ses dilemmes psychiques ont donc structuré ses performances. Son enfance a créé un impact considérable dans son inspiration artistique.

Entre 1965 et 1970, elle étudie à l'académie des beaux-arts de Belgrade. Elle poursuit ses études à Zagreb dans l'atelier du peintre Krsto Hegedušić. Elle retourne à Belgrade en 1973 et donne des cours à l'Académie des arts de Novi Sad jusqu'en 1975.

En 1973, elle effectue ses premières performances avec des objets dangereux ainsi que des médicaments, afin de se mettre à l'épreuve. Elle participe en 1975 à la Biennale de Paris, commence sa collaboration avec Ulay (son compagnon

entre 1976 et 1985) et effectue des recherches sur les cultures archaïques et les principes dualistes lors de multiples voyages. En 1980, elle écrit avec Ulay *Relation Work and detour*.

Entre 1982 et 1985, elle participe à la documenta 7 à Cassel et la Biennale de São Paulo, Brésil. En 1988, elle met fin au travail avec Ulay après avoir fait une ultime collaboration, *The Great Wall Walk*, en Chine. En 1992, elle participe à Documenta 9 à Cassel. En 1989, elle tente de passer de l'état de conscience individuelle à l'état de conscience collective à l'aide d'installations diverses composées de bois, de cristaux et de pierre.

En 1990-1991, elle est professeur invitée à l'école des beaux-arts de Berlin et à l'Académie des beaux-arts de Paris. En 1992, elle a une chaire à l'Académie des beaux-arts de Hambourg.

Entre 1992 et 1995, elle enseigne à l'École supérieure des beaux-arts de Hambourg. Elle gagne le Lion d'or de la meilleure installation à la Biennale de Venise en 1997 et commence à enseigner à l'École supérieure des beaux-arts de Brunswick et continue jusqu'en 2004.

En 2005, Marina Abramović présente *Balkan Erotic* à la Fondation Pirelli de Milan et dans la galerie Seán Kelly à New York. Au cours de la même année, elle est honorée par le musée Solomon R. Guggenheim de New York, où elle réalise la série de performances *Seven Easy Pieces*. En 2010, le MoMA de New York consacre à l'artiste la rétrospective *The Artist Is Present*⁶. L'année suivante, le Garage Center for Contemporary Culture de Moscou héberge une rétrospective de son travail.

En 2011, Marina Abramović participe comme protagoniste à la pièce de Bob Wilson *The Life and Death of Marina Abramović*.

Le documentaire *Marina Abramovic: The Artist Is Present* est présenté pour la première fois en 2012 dans le cadre du Sundance Film Festival.

Vie personnelle

Les conflits psychiques et les traumatismes causés par les parents de l'artiste prennent une place importante dans l'œuvre de la performeuse. Cette dernière, par ses œuvres, expose à la fois des dilemmes psychiques subis mais les dépasse également en réalisant ses performances.

En octobre 1971, à vingt-cinq ans, elle se marie avec l'artiste Neša Paripović (en), rencontré en 1965 à l'académie des beaux-arts de Belgrade ; elle le quitte en 1976 pour l'artiste Ulay⁵. Elle est ensuite mariée pendant onze ans (jusqu'en 2010) avec l'artiste Paolo Canevari (en). Elle partage enfin une maison à Manhattan avec Riccardo Tisci, directeur artistique chez Givenchy. Depuis, elle vit seule dans un appartement de Tribeca.

Œuvres

Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, New York, 2005.

Marina Abramović fait partie du courant artistique de l'art corporel, se retrouvant physiquement en danger, une fois presque morte asphyxiée, sous un rideau de flammes, pendant des performances brutales et perturbantes. Elle dit à ce propos : « Je suis intéressée par l'art qui dérange et qui pousse la représentation du danger. Et puis, l'observation du public doit être dans l'ici et maintenant. Garder l'attention sur le danger, c'est se mettre au centre de l'instant présent. » Soutenue à Belgrade pour sa rébellion contre l'éducation stricte et la culture répressive de la Yougoslavie d'après-guerre de Tito, ces premières pièces sont des rituels de purification conçus pour sa propre libération. En tant qu'artiste native de Yougoslavie et en raison de la guerre qui a éclaté dans ce pays entre 1991 et 2001, cela a marqué le travail de la serbe Marina Abramović sur plusieurs années dans une dizaine d'œuvres au total.

En 1974 l'artiste réalise la performance *Rhythm 0*, où elle se laisse manipuler par le public avec les objets de leurs choix (fleurs, plumes, couteaux, armes à feu...). Lors de cette performance, Marina Abramović semble bouleverser la fonction du rituel au sens chrétien du terme en permettant aux participants de violer et de profaner son corps comme ils l'entendent. Les limites physiques du corps de l'artiste sont transgressées dans cette série d'actions rituelles. Ce rituel de profanation peut être vu comme une cérémonie religieuse dans laquelle les participants accomplissent le sacrement du corps profané. Marina Abramović peut donc être considérée comme la victime sacrificielle qui purge les torts de la communauté, l'invitation écrite expliquant aux participants ce qu'ils doivent faire. Les blessures de l'artiste peuvent être considérées comme de la mutilation qui peut être mise en parallèle avec la fonction du sacrifice rituel dans le pragmatisme et donc avec le sacrifice du Christ sur la croix.

En 1975, l'artiste rencontre Ulay, avec qui elle collabore douze ans, et dans Relation in Time, en 1977, ils collent leurs bouches l'une à l'autre, des microphones attachés avec du ruban adhésif près de leurs gorges, respirant, tour à tour, l'air des poumons l'un de l'autre, au point de n'échanger que de l'anhydride carbonique, jusqu'au point de suffocation.

Dans une œuvre de 1980, Rest Energy, ils tendent un arc avec une flèche dirigée vers le cœur de Marina : seul le poids de leurs corps maintenant la tension ; des microphones enregistrant les accélérations rapides de leurs battements de cœur. Entre 1981 et 1987, ils s'installent comme des tableaux vivants dans des musées, pendant la performance : Nightsea Crossing.

Leur dernier travail, La Grande Promenade de mur de 1988, nécessite que chacun marche 2 000 kilomètres le long de la Grande Muraille, démarrant aux extrémités opposées et se réunissant au milieu. À l'origine de ce projet, cette marche l'un vers l'autre symbolisait les retrouvailles d'un couple amoureux. Mais huit ans plus tard, le temps nécessaire pour obtenir les autorisations du gouvernement chinois et leur relation s'acheminant vers une rupture, leurs retrouvailles au milieu du mur donnent lieu à une longue accolade, avant qu'ils ne s'éloignent l'un de l'autre.

En 1995, à travers la performance The onion, l'artiste dénonce l'extermination de huit mille bosniaques par l'armée serbe, définie comme un massacre. Dans cette performance vidéo, nous pouvons voir l'artiste manger un oignon cru en pleurant de dégoût, tout en se plaignant de sa vie. Les couches d'oignon représentent les couches de la vie, les masques socioculturels avec lesquels l'ego dissimule sa propre identité, The onion serait donc une manière de s'attaquer à la construction fragile et artificielle de l'identité personnelle soit de l'ensemble de l'identité nationale yougoslave, chaque couche rappellent les différentes nations composant la Yougoslavie. Celle-ci symbolisée par l'oignon qui ne peut produire que des larmes pour une terre qui se meurt, les pleurs inévitables provoqués par l'oignon se transforment en pleurs de deuil. L'oignon n'ayant pas de noyau découvre son néant couche après couche, emblème de la mort et de la perte, celui-ci relève peut-être une pénitence encore plus profonde de l'artiste.

Autoproclamée « grand-mère de l'art performance », elle présente, en 1997, une installation et une performance nommée Balkan Baroque à la Biennale de Venise, où elle s'enferme durant quatre jours pour nettoyer un tas d'os

sanguinolents alors qu'une vidéo projetée sur le mur de la pièce évoque l'histoire des guerres de Yougoslavie et reçoit le Lion d'Or du meilleur pavillon.

En 2010, Marina Abramović et Ulay se retrouvent pendant une minute l'un en face de l'autre durant une performance de Marina Abramović au Museum of Modern Art (MoMA).

En 2011, elle cocrée la pièce de théâtre autobiographique *The Life and Death of Marina Abramovic* sous la direction de Bob Wilson au Manchester International Festival. En 2013, elle participe à la création du *Boléro* de Ravel pour l'Opéra de Paris aux côtés de Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet, et en signe la scénographie.

Ce qui est redondant dans l'œuvre de Marina Abramović c'est la présence du corps et donc du body art. Elle repousse les limites de la vie et de la mort comme le montre son œuvre *The Life and Death of Marina Abramović* (2012), où l'artiste a organisé ses propres funérailles en collaboration avec le grand metteur en scène de théâtre américain, Bob Wilson.

En 2013, elle collabore avec la chanteuse Lady Gaga pour une expérience sensorielle visant à renforcer la sensibilité physique et mentale de l'artiste¹⁹. Dans un entretien publié en juin 2014, elle déclare à ce sujet « Lady Gaga a 43 millions d'admirateurs. Aucun artiste ou plasticien n'a une telle audience. C'est une autre manière de propager l'art ». Elle inspire également le chanteur Jay-Z, et apparaît à ses côtés dans la performance artistique vidéo *Picasso Baby* en 2013. Accusée de satanisme, pour sa performance *Devils Heaven* [Le Paradis du Diable], lors d'une soirée caritative au profit du Robert Wilson's Watermill Center, le 22 juillet 2013 car depuis les années 1990, ses dîners *Spirit Cooking* évoquent des repas cannibales, comme en juin 2015, où une poupée en gâteau baignant dans une sauce rouge est mangée par les convives.

En 2021, elle inaugure le monument, *Mur de cristal en larmes* (*Crystal wall of crying*), sur le site du Centre de commémoration de l'Holocauste de Babi Yar, en hommage aux victimes du Massacre de Babi Yar, à Kiev, en Ukraine.

Ses débuts dans l'art

Malgré ses rapports troublés avec sa mère qui la dénigrait beaucoup, celle-ci aurait néanmoins poussé Marina Abramović dans le monde de l'art et notamment via la peinture. Ses peintures et ses photos permettent d'entrevoir

de quelles manières l'artiste a ouvert la voie à sa créativité artistique et nous pouvons trouver certains rapports entre son travail de performeuse et ses débuts artistiques, notamment dans son traitement du corps. L'exposition "The cleaner" de Belgrade en 2017, retrace ses débuts dans la photographie et la peinture.

Publications

Hangar Bicocca, Balkan Epic : Marina Abramović, Skira, 2006 (ISBN 978-8-876-24678-4).

Collectif, L'Art du XXe siècle, Cologne, Taschen, 2007 (1re éd. 1998) (ISBN 978-3-822-84088-7).

Marina Abramović, Walk Through Walls : A Memoir, New York, Random House, 25 octobre 2016, 385 p. (ISBN 978-1-101-90504-3).

Marina Abramovic (trad. Odile Demange), Traverser les murs : Mémoires [« Walk through walls »], Paris, Fayard, 2017, 444 p. (ISBN 978-2-213-70112-7).

Bibliographie

Helena Reckitt et Peggy Phelan, Art and feminism, Londres, Phaidon, 2001, 304 p. (ISBN 0-7148-3529-3, 9780714835297 et 9780714863917, OCLC 48098625,).

Filmographie

2000 : Balkan Baroque, de Pierre Coulibeuf, 63 min (scénariste et interprète).

2012 : Marina Abramovic: The Artist Is Present, documentaire de Matthew Akers et Jeff Dupre, 106 min.

Cai Guo-Qiang

(chinois simplifié : 蔡国强 ; chinois traditionnel : 蔡國強 ; pinyin : Càì Gúoqiáng), né le 8 décembre 1957 à Quanzhou, province du Fujian, en Chine, est un artiste plasticien chinois.

Biographie

Fils d'un historien et peintre, Cai Guo-Qiang fait ses études de 1981 à 1985 à l'école de théâtre de Shanghai dans le département des arts de la scène.

De 1986 à 1995, il vit au Japon où il étudie les propriétés de la poudre à canon dans ses dessins, ce qui le mène par la suite à des expériences avec des explosifs à plus grande échelle et au développement de sa marque de fabrique : des événements pyrotechniques. Durant son séjour au Japon, il atteint rapidement une renommée internationale.

Il vit depuis 1995 à New York, aux États-Unis.

Cai Guo-Qiang a exposé (et remporté un Lion d'or) à la biennale de Venise en 1999, au Queens Museum of Art, au MASS MoCA...

En 2008, il est le premier artiste chinois bénéficiant d'une rétrospective au musée Guggenheim de New York. La même année, il conçoit les feux d'artifice de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin.

En 2011, il prépare une exposition, sa première au Moyen-Orient, pour le MATHAF ; celle-ci est intitulée Saraab, mirage en arabe. À cette occasion, il crée Ninety-nine Horses.

Alors qu'il devait se rendre à l'été 2021 à un festival de lumières à Coral Gables (Miami), le maire de la ville annonce retirer toute subvention à l'évènement si Cai Guo-Qiang et d'autres artistes n'en étaient pas évincés, les accusant de sympathies communistes.

Distinction

Lion d'or à la Biennale de Venise de 1999

Prix de la culture asiatique de Fukuoka

Cote

En novembre 2007, le tableau « Set of 14 drawings for Asia-Pacific economic co-operation » atteint le record de 9,5 millions de dollars (soit 6,02 millions d'euros). Ce record pour un artiste chinois est battu en mai 2008 par la toile Masques, séries 1996, no 6 de Zeng Fanzhi.

Expositions

2000 : « Cai Guo-Qiang » Fondation Cartier pour l'art contemporain

2001 : « An Arbitrary History » Musée d'art contemporain Lyon

« Cultural Melting Bath: Projects fo the 20(th) Century », Queens Museum of Art, New York

2002 : « Cai Guo-Qiang », Art Museum Shanghai

2005 : « Inopportune » au MASS MoCA, North Adams

2006 : « Cai Guo-Qiang on the Roof: Transparent Monument », Metropolitan Museum of Art, New York

2008 :

Rétrospective au musée Solomon R. Guggenheim, New York

Rétrospective au National Art Museum of China, Pékin

2009 :

Rétrospective au musée Guggenheim, Bilbao

« Hanging out of the Museum », Tapei Fine Arts Museum, Taïwan

2010 :

« Fallen Blossoms », Philadelphia Museum of Art

« Travels in the Mediterranean », MAMAC, Nice

2011 : « Cai Guo-Qiang - 1040 mètres sous terre », Fondation Izolyatsia, Donetsk

2011—2012 : « Saraab », MATHAF, Doha

Références

Juliet Highet, « East Meets Middle East » [archive], sur The Majalla Magazine, 28 mars 2012 (consulté le 19 octobre 2014)

« cai guo-qiang: saraab » [archive], sur MATHAF (consulté le 19 octobre 2014)

« Le maire ne voulait pas d'artistes « communistes » et censure un festival des lumières à Miami » [archive], sur Le Figaro, 10 août 2021

Bibliographie

Shiyan LI "Cai Guo-Qiang : au-delà d'un dialogue impossible" dans l'ouvrage *Le vide dans l'art du XXe siècle : Occident/Extrême-Orient*

Éditeur : Presses Universitaires de Provence/Collection : Histoire, théorie et pratique des arts, 2014, (ISBN 978-2-85399-917-5)

Michael Heizer

Naissance

4 novembre 1944

(78 ans)

Berkeley

Période d'activité

1964-2010

Nationalité

Américaine

Activités

Peintre, dessinateur, sculpteur, artiste de land art, graveur

Formation

San Francisco Art Institute

Berkeley High School

Lieux de travail

Nevada, New York, San Francisco

Mouvement

Land art

Distinction

Bourse Guggenheim

Œuvre principale

Double Negative, Levitated Mass, City

Michael Heizer est un artiste contemporain spécialisé dans les sculptures à grande échelle et dans le Land art.

Heizer est né à Berkeley, Californie en 1944 ; il a commencé sa carrière en produisant des peintures et des sculptures conventionnelles et de petite taille. Vers la fin des années 1960, Heizer a quitté New York pour les déserts de la Californie et du Nevada, où il a commencé à produire à large échelle des travaux qui ne pourraient pas être disposés dans un musée, excepté peut-être en photographie. Ceci aboutit à la production du Double Negative, une sculpture négative composée de deux entailles, séparées par du vide, coupant le côté d'une méssa dans le désert du Nevada et mesurant au total 1 500 pieds de long, 50 pieds de profondeur et 30 pieds de large. 240 000 tonnes de roches ont été déplacées.

Depuis lors, Heizer a continué à œuvrer dans le champ du Land Art et dirigé ses efforts principalement sur City à partir de 1972, une "ville-sculpture" d'environ 2,4 km sur 1,6 km, en perpétuelle construction dans le désert du Comté de Lincoln (Nevada). Il a également produit un certain nombre de peintures abstraites. Ses sculptures à grande échelle, souvent inspirées par les formes produites par les indiens d'Amérique, peuvent être trouvées dans les musées et les espaces publics à travers le monde.

Depuis la fin des années 1990, le travail de Heizer s'est concentré principalement sur City, soutenu par la Dia Art Foundation avec l'aide d'une subvention de la Lannan Foundation (en). Cette œuvre, qu'il façonne depuis 50

ans et qu'il ne considère toujours pas achevée, doit néanmoins ouvrir au public le 2 septembre 2022.

Œuvre récente

Son dernier projet, intitulé *Levitated Mass*, a été conçu pour le Los Angeles County Museum of Art (LACMA) avec le soutien de donateurs privés. Il a impliqué le déplacement d'un bloc de granit de 340 tonnes depuis une carrière de Jurupa Valley (comté de Riverside) jusqu'au LACMA. Ce convoi particulièrement exceptionnel d'environ 90 m de long a circulé dans les rues de Los Angeles, durant dix nuits, entre le 28 février et le 10 mars 2012. Le rocher mesure 6,5 m de large par 6,5 m de haut et installé au-dessus d'une tranchée d'environ 140 m de long. Ce projet, comme la plupart des œuvres réalisées par Heizer dans les déserts américains, est une expérience artistique. Le public, ici, est invité à faire l'expérience d'une masse en lévitation en empruntant une gigantesque tranchée sculptée dans le sol qui le conduit à passer sous un gigantesque rocher. L'inauguration de *Levitated Mass* a eu lieu le 24 juin 2012. Un film-documentaire du réalisateur Doug Pray est sorti en 2013.

Notes et références

Après 50 ans de travaux, la « plus grande œuvre d'art contemporain au monde » ouvre dans le désert du Nevada

“(en) After More Than 50 Years, Michael Heizer Is Finally Ready to Unveil ‘City,’ His Life’s Work. Here’s What It Looks Like

environ 308 tonnes

Plans et photographie, sur Observatoire du Land Art

The Boulder

Liste d'œuvres

Double Negative (1969-70), situé près de (Overton, Nevada)

Isolated Mass/Circumflex (#2) (1968–72), Menil Collection (Houston, Texas)

45 Degrees, 90 Degrees, 180 Degrees (1984), Rice University (Houston, Texas)

City (1972, unfinished), dans le Comté de Lincoln (Nevada)

Levitated Mass (juin 2012), Pelouse nord du Pavillon Resnick au LACMA (Los Angeles, Californie)

Livres en français

Sculpture in Reverse, Michael Heizer, Editions Lutanie [archive], 2014. Bilingue (anglais, français).

Peter Fischli et David Weiss

Peter Fischli et David Weiss sont des artistes suisses originaires de Zurich.

Biographies

Peter Fischli

Peter Fischli est né en 1952 à Zurich. Il y vit et y travaille.

Il étudie à l'Académie des Beaux-arts d'Urbino et de Bologne, puis il participe à plusieurs expositions en groupe avant de commencer sa collaboration avec David Weiss en 1979.

David Weiss

David Weiss est né en 1946 à Zurich et est décédé dans cette ville le 27 avril 2012. Il souffrait d'un cancer depuis septembre 2011.

Il fréquente l'école d'arts appliqués de Zurich, puis s'intéresse à la sculpture à Bâle. Il travaille alors comme sculpteur avec Alfred Gruder et Jacqueline Stieger. Il expose dans plusieurs galeries (galerie Stähli de Zurich, galerie Gugu Ernesto de Cologne et galerie T'Venster de Rotterdam).

Collaboration

Peter Fischli et David Weiss commencent leur collaboration en 1979.

Dès leur collaboration, les deux artistes vont s'amuser à présenter des objets des plus banals dans des situations insolites voire étranges. Dans la série "Quiet afternoon", ils créent des formes sculpturales en plaçant ces objets en équilibre les uns sur les autres devant une toile de fond neutre avec des ombres bien découpées. Dès les années 1980, ils s'intéressent à la vidéo. Dans leurs œuvres, on observe une étroite relation entre le chaos et l'ordre.

Récompenses et distinctions

Le 16 novembre 2006, Peter Fischli et David Weiss ont été récompensés pour leur carrière commune en recevant le Prix Haftmann, récompense artistique la plus richement dotée en Europe (120 000 CHF, soit environ 78 000 €), décerné par la Fondation Roswitha Haftmann, une fondation suisse, à un « artiste vivant ayant produit une œuvre de première importance. »

Principales expositions

Musée Solomon R. Guggenheim, New York, 2016

Les Rencontres d'Arles, France, 2010.

Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2007

Biennale de Venise, Venise, 2003

Musée Solomon R. Guggenheim, New York, 2002

Biennale de Yokohama, Yokohama, 2001

Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2000

Château de Rivoli, Turin, 2000

Biennale de Sydney, Sydney, 1998

Biennale de Paris, Paris, 1985

Collections publiques

Tate Modern, Londres

Musée Barbier-Müller, Genève

Kunsthhaus, Zurich

Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris

Château d'Oiron

Frac Aquitaine [archive], Bordeaux

Musée municipal de La Roche-sur-Yon

Œuvres

Œuvres plastiques

1998 : Projection, 162 diapositives couleurs, à la Kunsthalle, à Bielefeld.

Vidéos

1981 : Der Geringste Widerstand, 16 mm.

1983 : Der Rechte Weg, 16 mm (Studienprämie EDI).

1987 : Der Lauf der Dinge (Le Cours des choses), 16 mm (Studienprämie EDI).

Prix et récompenses

2006 : Prix Roswitha Haftmann

2003 : Lion d'or à la Biennale de Venise

2000 : Prix Günther-Peill

1994 : Prix de la Ville de Zurich

Radio Fischli & Weiss

En 2021, le collectif français Π -Node crée une installation artistique inspirée par le duo suisse : Radio Fischli & Weiss. L'œuvre se présente comme une

installation modulaire dans laquelle un signal sonore se trouve constamment modifié par son passage au sein de différentes technologies ou techniques « par voies lumineuse, aqueuse, mécanique ou encore hertzienne à l'échelle de la salle d'exposition ». Le philosophe Bastien Gallet la définit comme suit : « Sans le savoir, nous passons notre temps à écouter des médias à travers les messages qu'ils veulent bien nous transmettre. Radio Fischli & Weiss nous donne enfin l'occasion de les écouter pour eux-mêmes et de comparer leurs manières toutes singulières de parasiter la voix, c'est-à-dire la riche diversité de leurs sonorités respectives. »

Publications

Peter Fischli et David Weiss, textes de Catherine Grenier, Jean de Loisy, Jean-Pierre Bordaz, Christophe Domino, coll. « Contemporains/Album », 94 p., (ISBN 2-85850-708-2)

Fischli-Weiss, *Flowers & Questions, A Retrospective*, Tate, 2006 (ISBN 978-1-85437-647-3)

Mona Hatoum



Née le 11 février 1952 à Beyrouth au Liban, est une artiste contemporaine d'origine palestinienne vivant à Londres depuis 1975.

Biographie

L'artiste est une ancienne étudiante de la Byam Shaw School of Art et de la Slade School of Art de 1975 à 1981.

En 1995, elle est sélectionnée pour le prestigieux prix Turner pour son exposition au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Paris), et pour son exposition au White Cube (Londres), une des plus influentes galeries dans le monde artistique.

Mona Hatoum commence à être connue dans les années 1980 avec des performances qui mettent en scène la violence et la sexualité abordant les thèmes de la souffrance et « au cours desquelles son propre corps est volontairement exposé, parfois jusqu'à la limite de ses forces ». Quelques-unes de ses performances ont été filmées et ont conduit Mona Hatoum à l'art vidéo en 1983.

Née à Beyrouth, de parents palestiniens, alors qu'elle effectue une courte visite à Londres en 1975, la guerre éclate au Liban. Elle ne peut pas rentrer chez elle. Depuis, elle vit à Londres. L'exil et la séparation avec sa famille restée à Beyrouth deviennent les thèmes de ses vidéos et de ses œuvres. C'est à travers ses œuvres qu'elle tentera de « restituer », ou plutôt de « reconstruire », un passé qui semble la hanter.

Dans *Measures of Distance* (1988), une vidéo, « Mona Hatoum exprime la douleur intime à travers les images de sa mère et un choix de lettres envoyées par cette dernière à sa fille, lues en voix off : ces lettres parlent de la guerre, de la vie quotidienne, de ce qui a été perdu ».

Son travail porte aussi la marque d'un héritage minimaliste et conceptuel comme son œuvre *Socle du Monde* (1992–1992), qui reprend l'œuvre du même nom de l'artiste Piero Manzoni (1962, en fer et laiton) qui est composé d'un large cube recouvert entièrement de limaille de fer.

En 1994, Mona Hatoum renoue avec la vidéo qu'elle incorpore dans une installation *Corps étranger* exposé au Centre Georges-Pompidou à Paris. Cette dernière montre des images en couleur du corps de l'artiste puisqu'il s'agit d'une endoscopie projetée à même le sol, sur un mètre de diamètre. Cette œuvre critique le dualisme qui existe entre l'intérieur et l'extérieur et remet en scène le contenu d'une de ses anciennes performances : *Don't smile you're on camera !* datant de 1980.

Mona Hatoum abandonne ensuite la vidéo pour se consacrer à des « objets-sculptures ».

Une installation Mobile Home (2005) met en scène des objets familiers, domestiques, chargés de mémoire où Mona Hatoum exprime l'exil. La présence des « fils à linge mouvants » qui transportent les objets expriment à la fois le lien familial mais aussi l'éloignement. Le titre même de l'œuvre exprime la mobilité et la distance.

En travaillant avec des médias variés, Mona Hatoum critique les limites de l'art traditionnel.

Elle est élue membre de l'Académie des arts de Berlin en 2010.

Prix et récompenses

2004 : Prix Sonning, Université de Copenhague

2004 : Prix Haftmann, Fondation Roswitha Haftmann

2008 : Prix Schock , the Royal Swedish Academy of Fine Arts, Stockholm

2008 : inaugural Ismail Shammout Prize, Qattan Foundation, Ramallah

2009 : Creative Arts Fellow at the Rockefeller Foundation Bellagio Center, Italie

2010 : Prix Käthe-Kollwitz, Akademie der Künste, Berlin

2011 : Prix international d'art contemporain Joan Miró.

Expositions

1994 : exposition au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou à Paris.

1995 : exposition au White Cube à Londres.

1997 : exposition au Museum of Contemporary Art, Chicago ; The New Museum of Contemporary Art, New York

1998 : exposition au Museum of Modern Art, Oxford ; The Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburg

1998 : exposition au Kunsthalle Basel

1999 : exposition au Castello Di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin

1999 : exposition au Le Creux de l'Enfer, Thiers

2000 : exposition Le Collège, Frac Champagne-Ardenne, Reims; MUHKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp

2000 : exposition The Entire World as a Foreign Land, Tate Gallery, London

2001 : Domestic Disturbance, Mass MoCA, North Adams

2004 : Mona Hatoum: A major survey, Hamburger Kunsthalle, Hamburg; Kunstmuseum Bonn; Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm

2005 : Mona Hatoum: OVER MY DEAD BODY, Museum of Contemporary Art Sydney

août 2007 : Web, 2006 une installation présentant une toile d'araignée géante avec d'énormes gouttes d'eau en perles de verre soufflé et posée dans l'entonnoir d'une crayère, exposée dans l'Expérience Pommery#4, exposition organisée par Daniel Buren, regroupant des œuvres de 37 artistes plasticiens dans les caves des crayères de la Maison de champagne Pommery à Reims.

2008 : exposition personnelle à la galerie Chantal Crousel, Paris

2009 : exposition à l'UCCA de Pékin, visuels disponible sur le site de l'agence de communication culturelle Claudine Colin [archive].

2009 : exposition Mona Hatoum: Interior Landscape, Fondazione Querini Stampalia, Venice

2010 : Suspendu, MAC/VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine

2010 : exposition au Beirut Art Center, à Beyrouth

2011 : exposition personnelle Mona Hatoum, Sammlung Goetz, Munich

2012 : exposition personnelle You Are Still Here, Arter, Istanbul

2013 : exposition personnelle à la galerie Chantal Crousel, Paris

2013 : exposition Mona Hatoum, Kunstmuseum St Gallen

2014 Turbulence, Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha

2014 : exposition à la Galerie René Blouin, à Montréal

2014 : exposition Mona Hatoum, Estação Pinacoteca - Pinacoteca do Estado de São Paulo

2015 : exposition au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou à Paris.

Leandro Erlich

Né en 1973 à Buenos Aires est un artiste contemporain argentin. Il vit et travaille entre l'Argentine et Paris.

Travaux

Leandro Erlich a été découvert à travers des œuvres comme *Swimming Pool*, présentée à la Biennale de Venise en 2001 et depuis installée de façon permanente au musée de Kanazawa au Japon. À l'instar de *La Piscine*, les installations de Leandro Erlich sont composées d'éléments architecturaux le plus souvent construits à l'échelle humaine : un escalier, un ascenseur, une chambre... Le public s'oriente ainsi avec une vision familière. Grâce à ces dispositifs, il entretient avec les œuvres une relation participative. Par ce processus, il endosse le rôle d'un acteur qui lui permet d'évoluer dans une piscine sans se mouiller mais avec de mêmes visions et sensations. Cette œuvre est un bon exemple des possibilités de lecture qu'offre le travail de Leandro Erlich. L'existence matérielle est mise en doute notamment par des dispositifs qui peuvent être des trompe-l'œil, réalisés avec de vrais ou de faux miroirs qui se dédoublent, démultiplient ou encore inversent les espaces. Dans ce jeu d'illusions, d'inversions et de réflexions, le visiteur est invité à faire l'expérience des dons d'illusionniste de l'artiste. Mais l'expérience impose au spectateur de dépasser la fascination du phénomène optique pour explorer les profondeurs d'une réalité psychologique. Il ne crée pas un espace mais une situation avec le

public, celui-ci étant souvent confronté à l'étrange expérience de sa propre présence.

En 2001, il représente l'Argentine à la 49e Biennale de Venise. En 2006, il fait partie des artistes nominés pour le Prix Marcel Duchamp. En 2015, l'obélisque de Buenos Aires semblait se lever sans sa pointe. C'était La Démocratie du Symbole, la première œuvre in situ du MALBA.

Expositions personnelles (sélection)

2012

"In/existence" Song Eun Art Center Seoul Coree

2011

Espace104 Paris

Galleria Continua, Le Moulin, France.

Sean Kelly Gallery New York

2009

Galeria Luciana Brito, Sao Paulo

2008

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne (Novembre)

Galeria Nogueras-Blanchard Barcelona

P.S 1 Moma New York

Galleria Continua, San Gimignano

2007

Galeria Ruth Benzacar Buenos Aires

2006

MACRO Museo de Arte Contemporàno, Rome, Italie

Galerie Emmanuel Perrotin, Miami, USA.

Galerie Brito Cimino, Sao Paulo, Brésil

2005

Albion Gallery Londres, Angleterre

Galeria Nogueras-Blanchard, Barcelone, Espagne

Le Grand Café, Centre d'art contemporain, Saint Nazaire, France

Expositions collectives (sélection)

2012

Le Voyage a Nantes, France

Where is the Time. Izolatsya Donetsk Ukraine,

Triennale d'Echigo-Tsumari, Japon

2011

Paris Delhi Bombay, Centre Pompidou, Paris

2008

Face to Face, The Daros Collections, Part 1, Daros Exhibitions, Zürich, Suisse

Mobile Art - Chanel Contemporary Art Container by Zaha Hadid 2008- 2010,
Hong Kong, Tokyo, New York, Londres, Moscou, Paris

2007

Miroir mon beau miroir, Maison Guerlain, Paris, France

Porque junio no tiene 31 dias", Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentine

Generational issue, CGAC Santiago de Compostela

StereoVision, University of South Florida CAM, Tampa, USA.

Timer 01, Triennale Bovisa, Milan, Italy

Futuresystems :rare momente Lentos Kunstmuseum, Linz, Autriche

2006

Notre Histoire Palais de Tokyo, Paris

Triennale d'Echigo-Tsumari, Japon

Artes Mundi Cardiff, Pays de Galles

Partenaire Particulier Espace Paul Ricard, Paris

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris,

2005

51e Biennale de Venise, Pavillon Italien (curated by Maria de Corral), Italie

The Plain of Heaven, Creative Time, New York, USA

Offshore Prix Ricard, organisé par Jean Max Collard, Espace Paul Ricard, Paris

2004

21st Century Art Museum Kanazawa, Japon (Installation Permanente).

La Nuit Blanche, (Cour de l'Observatoire) Paris, France

Doubtful. Dans les plis du réel, commissariat : Master en métiers et arts de l'exposition, galerie art et essai, université Rennes-2, France

XXVI Biennale de São Paulo, Brésil

Site officiel :

www.leandroerlich.com.ar