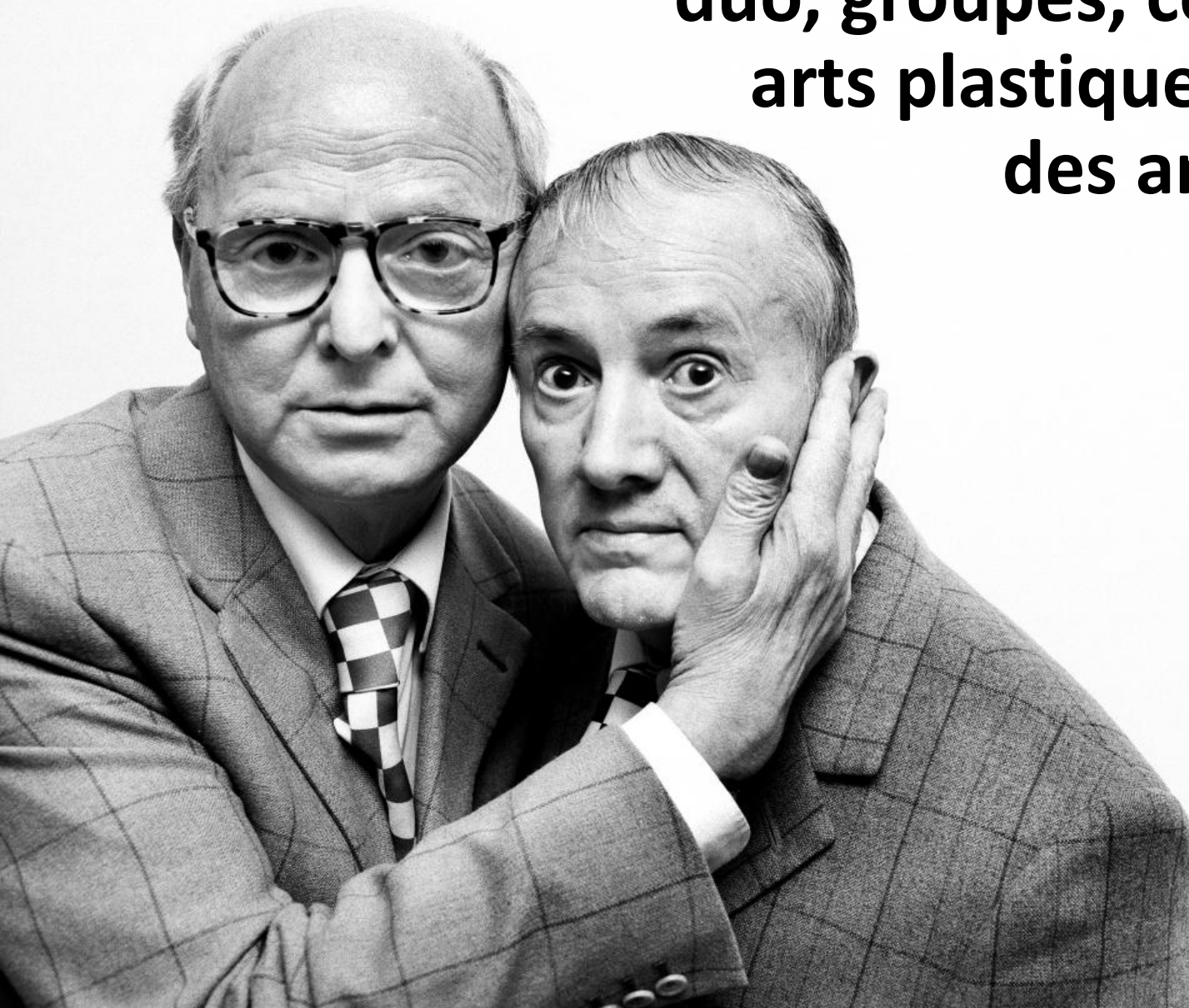


→ **Collaboration et co-création entre artistes :**
duo, groupes, collectifs en
arts plastiques du début
des années 1960
   nos jours



Une proposition de François Germa (lycée de Moirans)



Introduction

On peut partir de ce constat :

– souvent les élèves en arts plastiques envisagent l'artiste comme on l'envisageait sous Delacroix et encore à la mort de Van Gogh. Génial (forcément génial), solitaire et dépressif. Alors oui, *collaboration, création partagée, duo, collectifs*, toutes ces pratiques nous invitent à travailler sur les représentations mentales, tant en ce qui concerne le processus de projet (« chemin de l'œuvre ») que la mise en œuvre de l'œuvre et sa présentation (« l'espace du sensible ») ou sa diffusion pour un public. Que se passe-t-il pour l'œuvre quand elle n'est plus le résultat d'une autorité identifiée ? Que se passe-t-il symétriquement pour ses auteurs quand ils ne sont plus légitimés par la pérennité d'un objet dont le statut d'œuvre est lui-même remis en question (« filiation / rupture ») ? On voit clairement que dans la relation œuvre/artiste l'existence de chacun des deux pôles dépend de l'autre. Si l'un des deux termes perd de sa consistance l'autre est affecté en retour. On peut donc tenter d'explorer quelques unes de ces nouvelles modalités de penser l'art et de le faire, en portant notre attention sur la spécificité du moment contemporain (depuis les années 60) et les remises en question des schémas dominants qu'il a opérés.

1° – Exemples anciens de collaboration artistique

Collaborer les artistes l'ont fait très tôt, sur le mode de la fabrique ou de la manufacture – mais d'une manufacture qui aurait déjà anticipé sur l'ère industrielle et la division du travail. **L'exemple type c'est l'atelier de Rubens.**





– Jan BRUEGHEL et Pierre-Paul RUBENS, *Le jardin d'Eden et la chute de l'homme*,
huile sur bois, 74,3 cm sur 114,7 cm, 1615



– Jan BRUEGHEL et Pierre-Paul RUBENS, *Le jardin d'Eden et la chute de l'homme*,
huile sur bois, 74,3 cm sur 114,7 cm, 1615



– Jan BRUEGHEL et Pierre-Paul RUBENS, *Le jardin d'Eden et la chute de l'homme*,
huile sur bois, 74,3 cm sur 114,7 cm, 1615

– Exemple rare de collaboration (**Rubens** commence en peignant Adam, Ève, le cheval et le serpent et laisse le reste à **Brueghel**) assumée comme telle par les deux et signée par les deux. La plupart du temps, pour ne pas dire toujours, seul Rubens signe un tableau où ses collaborateurs et ses élèves ont pu peindre plus de la moitié de la surface.



– Les frères LE NAIN, *Triple portrait*, huile sur toile, 54,1 x 64,5 cm, 1646-48.

Exemple assez unique de collectif : **Les frères le Nain** peignent en famille et ne distinguent pas leurs signatures : Antoine, Louis et Matthieu, très souvent c'est indémêlable. (ici c'est Louis qui peint l'ébauche, en rajoutant une figure féminine)

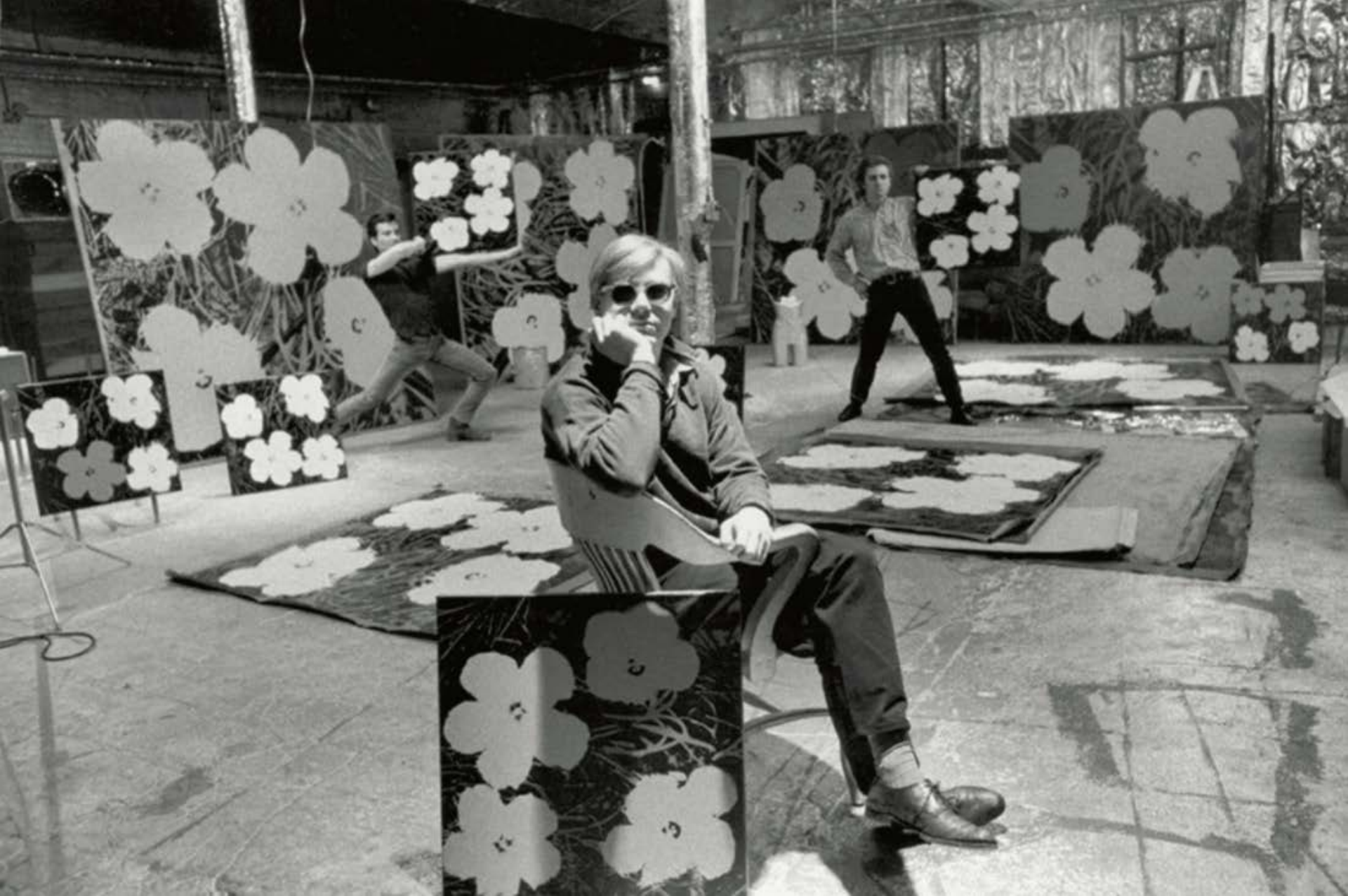


2°) – Perpétuation des vieux schémas





– Jeff **KOONS** dans son atelier / l'artiste et ses assistants



– Andy **WARHOL** à la Factory / l'artiste et ses assistants



– Wim **DELVOYE** fait tatouer les cochons en chine / les « petites mains »



– Johann Georg PLATZER (Eppan, Tyrol, 1704 – 1761), *Dans l'atelier du peintre*,
huile sur cuivre, 47,6 x 64,5 cm, non daté

– **L'atelier** (ou la factory) est le lieu régi par une structure de type capitaliste ou mafieux, et place à sa tête un chef, un patron, un boss, qui, s'il délègue éventuellement ses ordres à un contremaître, n'en continue pas moins à régenter. Il dessine, conçoit, supervise et surveille. Quelle que soit la configuration de son atelier (centralisé, ou avec succursales) il récupère toujours les bénéfices économiques, médiatiques et symboliques de la chefferie qu'il exerce.

nova
LE GRAND MIX

nova
LE GRAND MIX

Plus Près De Toi

XAVIER VEILHAN

– Xavier **VEILHAN** à Venise (*Studio Venezia*, 2017) / la focalisation médiatique

3°) – Vers une collectivisation du geste artistique



– le groupe surréaliste en 1924



– le groupe surréaliste en 1953

– ***Cadavre exquis*** / Man Ray / Max Morise /
André Breton / Yves Tanguy, 30,5 x 20 cm, 1928

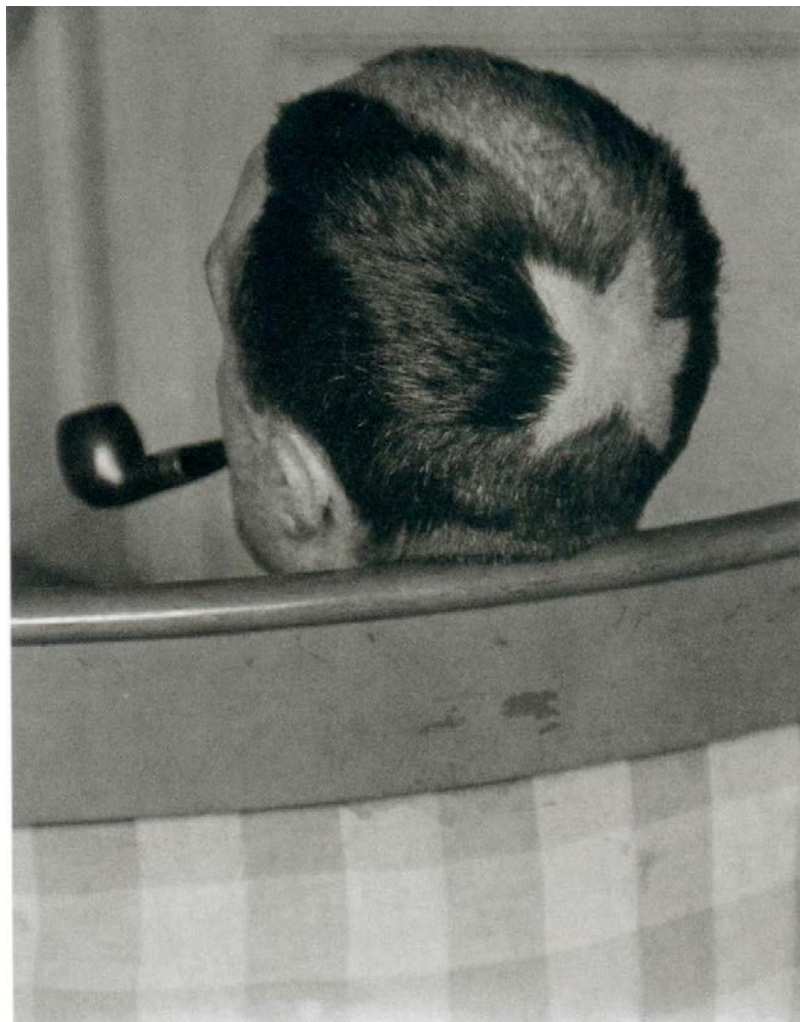




– ***Cadavre exquis*** / Man Ray / Yves Tanguy /
Joan Miro / Max Morise, 30,5 x 20 cm, 1928

Surréalisme : la paternité (la signature) des interventions subsiste,
même si on recherche l'énergie médiumnique qui passe des uns aux autres en les connectant
autour d'un objet commun
(le cadavre exquis)

4°) – Duchamp l'anartiste : co-création et collaboration à l'œuvre





– Marcel DUCHAMP et Man RAY, *Élevage de poussière*,
12,5 x 10 cm, négatif gélatino-argentique sur plaque de verre / 1920

Œuvre

doublement

problématique

- Premièrement par son attribution flottante. Duchamp ? Man Ray ? Si les deux « la font », et que pour la faire ils partent déjeuner, qui la fait ?
- Deuxièmement par sa célébration de l'œuvre du temps (visualisée par le dépôt de poussière), qui enterre inexorablement l'œuvre de l'artiste (Le Grand Verre posé sur tréteaux dans l'atelier de Duchamp).

Double abandon donc : du mythe de l'artiste inspiré et solitaire ; de son œuvre en tant qu'elle *exprime l'inspiration*.

Duchamp et Man RAY font œuvre(s) à deux. Man Ray est bien autre chose que celui qui garde trace par la photographie. Et Duchamp croit trop peu à la « compétence » pour se limiter à des « collaborations » (entendues comme l'addition des compétences repérées). **On a bien affaire à une co-crédation chimiquement pure.**



– Marcel DUCHAMP et Man RAY / 1968



– Marcel DUCHAMP photographié par Man RAY / 1920



– Rose Sélavy photographié(e) par Man RAY / 1921



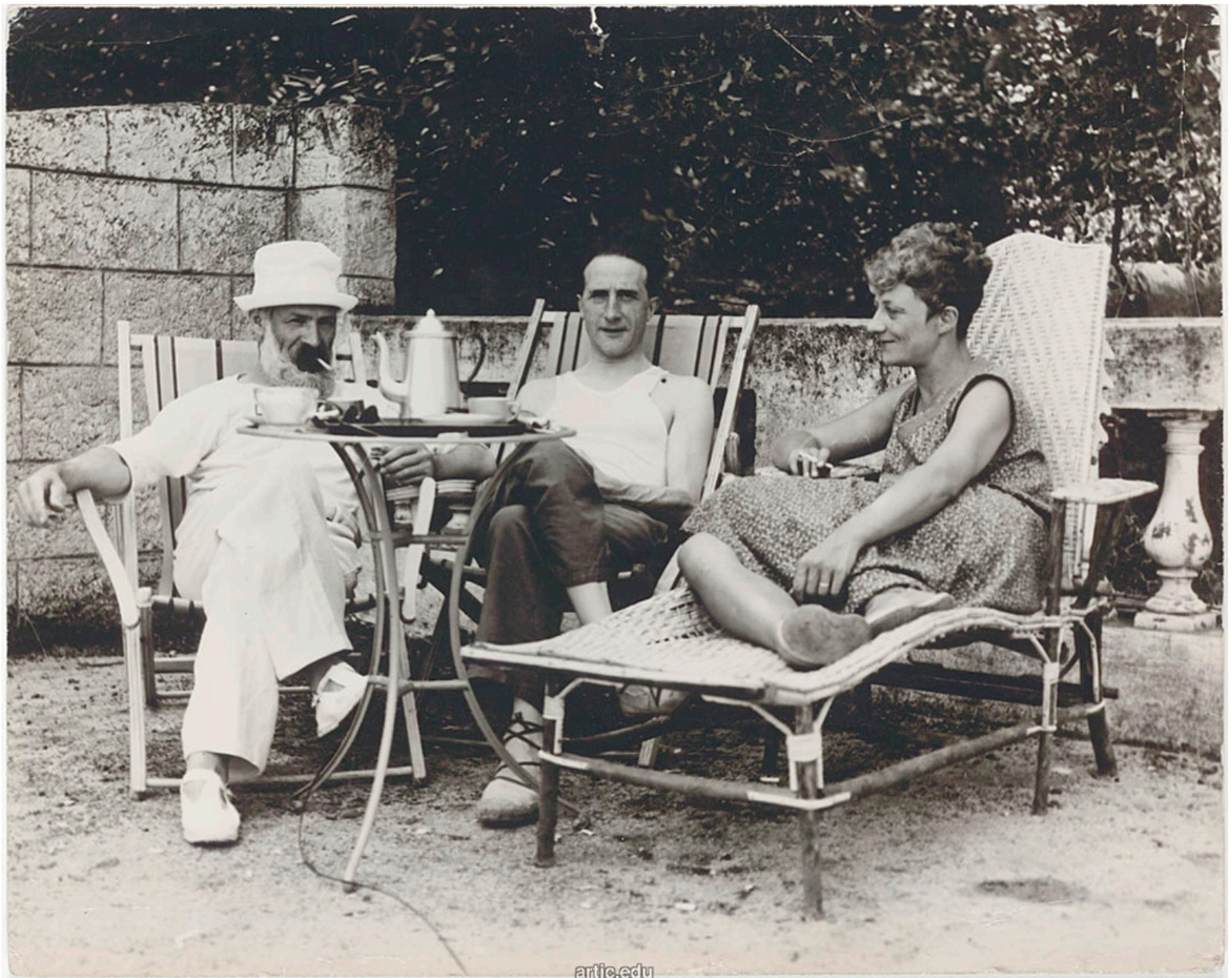
– Marcel DUCHAMP et Bronia PERLMUTTER / 1924

Comme **Duchamp** n'a aucune compétence (« On peut être artiste sans être rien de particulier » dit-il, et à partir de 1912 il n'est même plus peintre « professionnel »), il les a toutes :

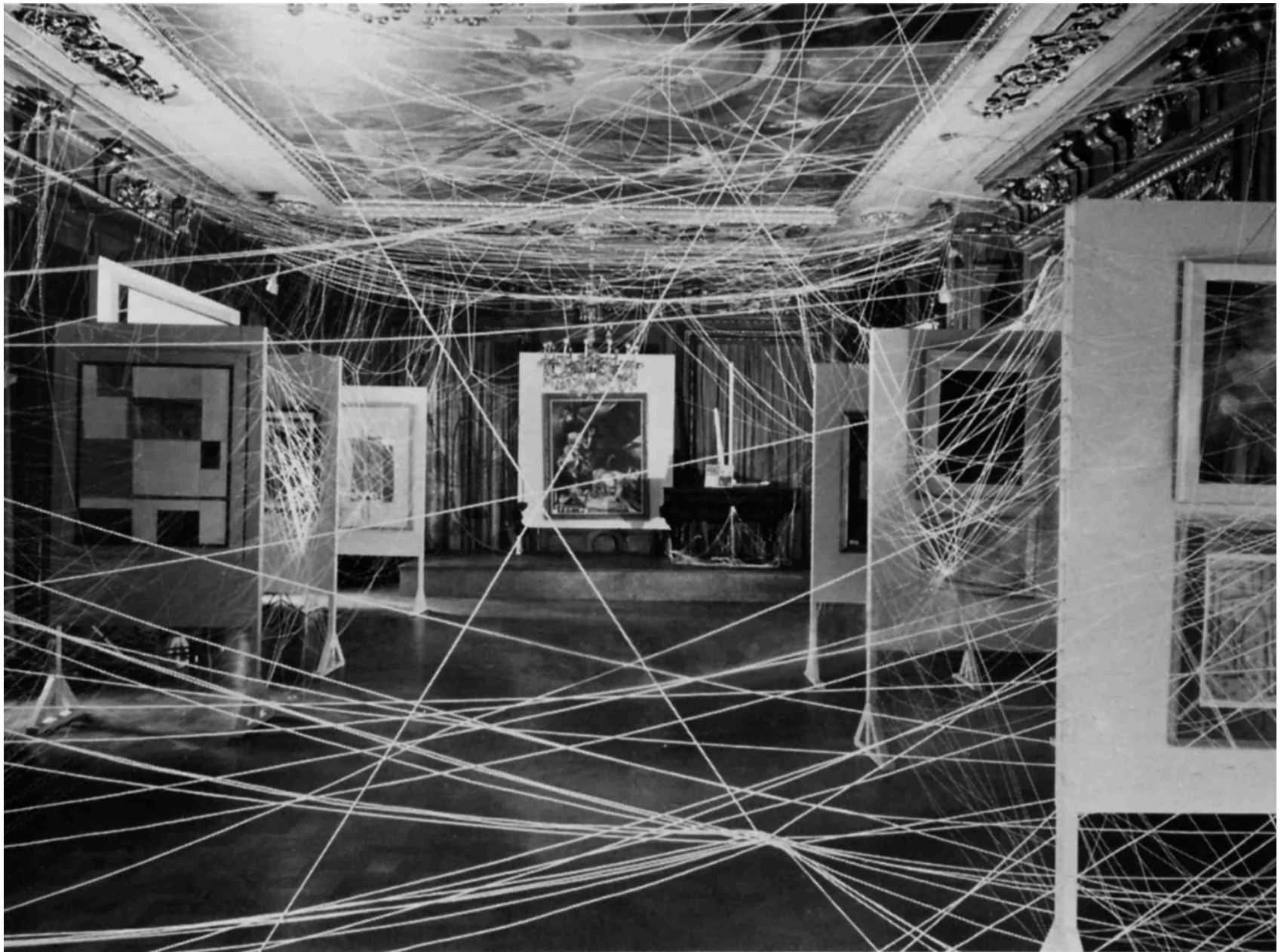
- Performeur (transformeur)
- agent d'art pour **Brancusi**
- Curator (commissaire) pour **Breton**



– Marcel DUCHAMP, Constantin BRANCUSI, Tristan TZARA, Man RAY / 1921

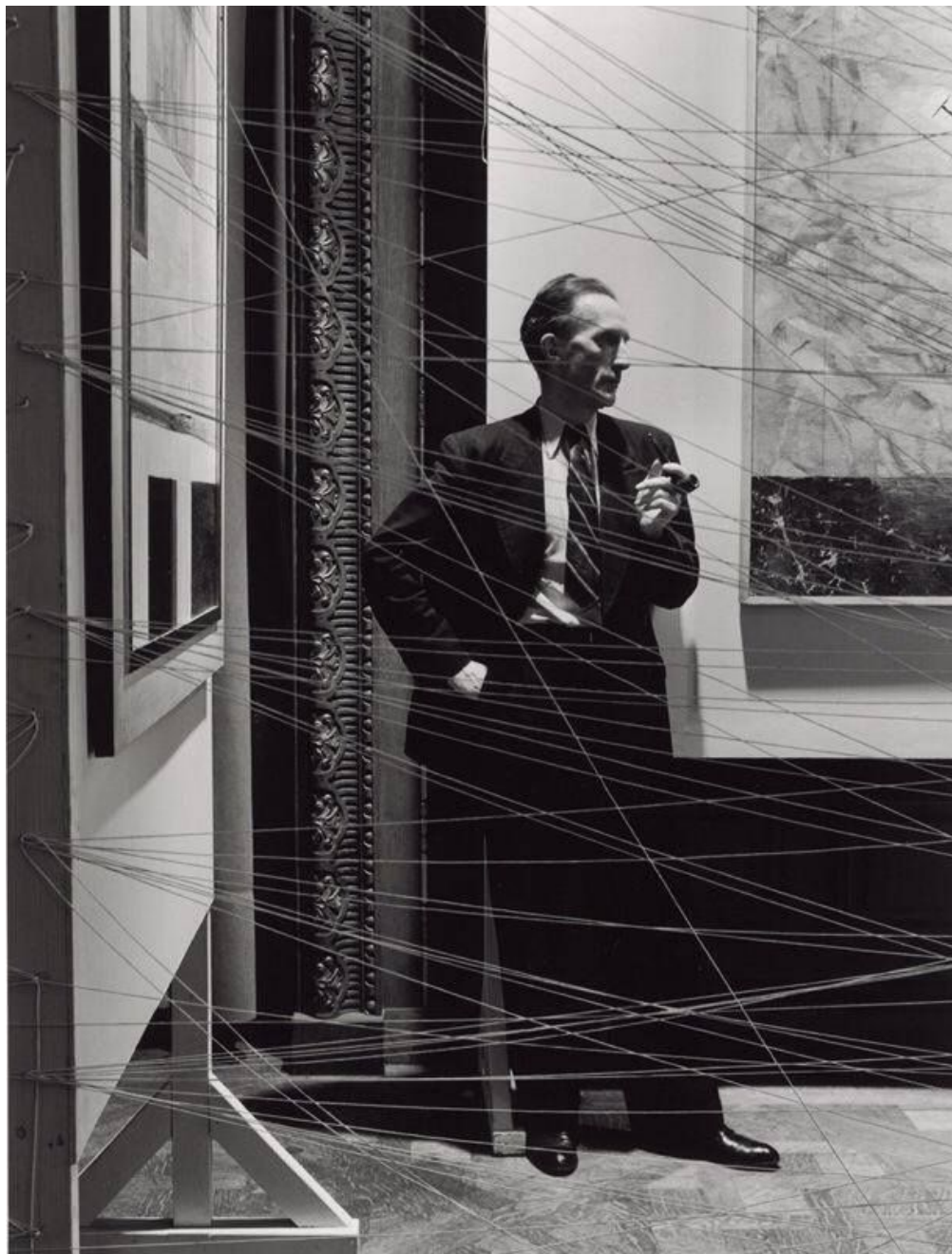


– Constantin BRANCUSI, Marcel DUCHAMP, Mary REYNOLDS / 1931



– First Papers of Surrealism, NYC / 1942

**« Toutes les expositions de peinture et de sculpture me font mal au cœur.
Et je voudrais éviter de m'y associer » MD**



– First Papers of Surrealism, NYC / 1942



« C'est le regardeur qui fait le tableau »

Duchamp anticipe et précipite le changement de paradigme :

- l'œuvre n'est pas le produit de l'artiste, sa « chose ». L'art est expérimentation – et donc davantage acte qu'objet, davantage éphémère que pérenne.
- l'artiste est spécialiste de rien, de tout ;
- tous les registres de l'acte artistique lui sont familiers : du dessin et de la notation jusqu'à l'exposition et la publication, en passant par tous les stades de la fabrication artisanale ;
- il ne travaille pas seul recentré sur sa compétence, il s'allie à d'autres pour faire fructifier sa désinvolture active ;
- Le spectateur n'est pas l'ultime bout de la chaîne : il est celui qui active l'œuvre et la fait naître. L'artiste et le regardeur font équipe.

5°) – Le moment contemporain : crise de la verticalité, du génie, de l'Homme

Années 60 : Crise des valeurs qui succède et accompagne la Seconde Guerre Mondiale, la Corée, le Vietnam, l'Algérie. L'autorité (paternelle, militaire, scolaire) est remise en question. Avec elle c'est l'autorité de « l'auteur » qui est revisitée et ébranlée.



Années 60 : Crise des valeurs qui succède et accompagne la Seconde Guerre Mondiale, la Corée, le Vietnam, l'Algérie. L'autorité (paternelle, militaire, scolaire) est remise en question. Avec elle c'est l'autorité de « l'auteur » (en tant qu'il est pleinement maître et possesseur du projet artistique) qui est revisitée et ébranlée.





Années 60 : La verticalité (du savoir, du pouvoir) perd de sa superbe, la distribution des places et des rôles sociaux est questionnée. On recherche de nouveaux « plans d'action ».



Années 60 : La verticalité (du savoir, du pouvoir) perd de sa superbe, la distribution des places et des rôles sociaux est questionnée. On recherche de nouveaux « plans d'action ».

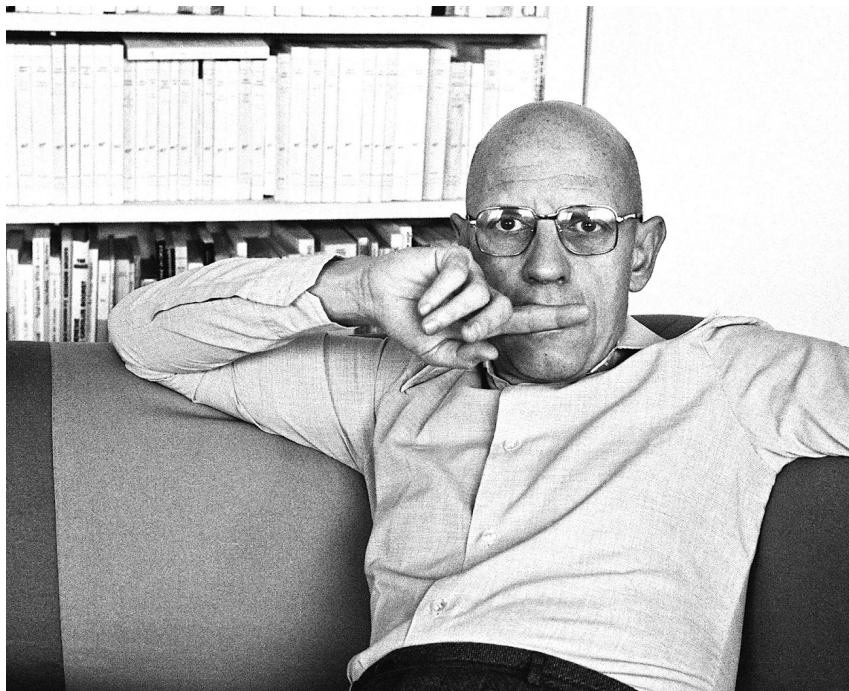




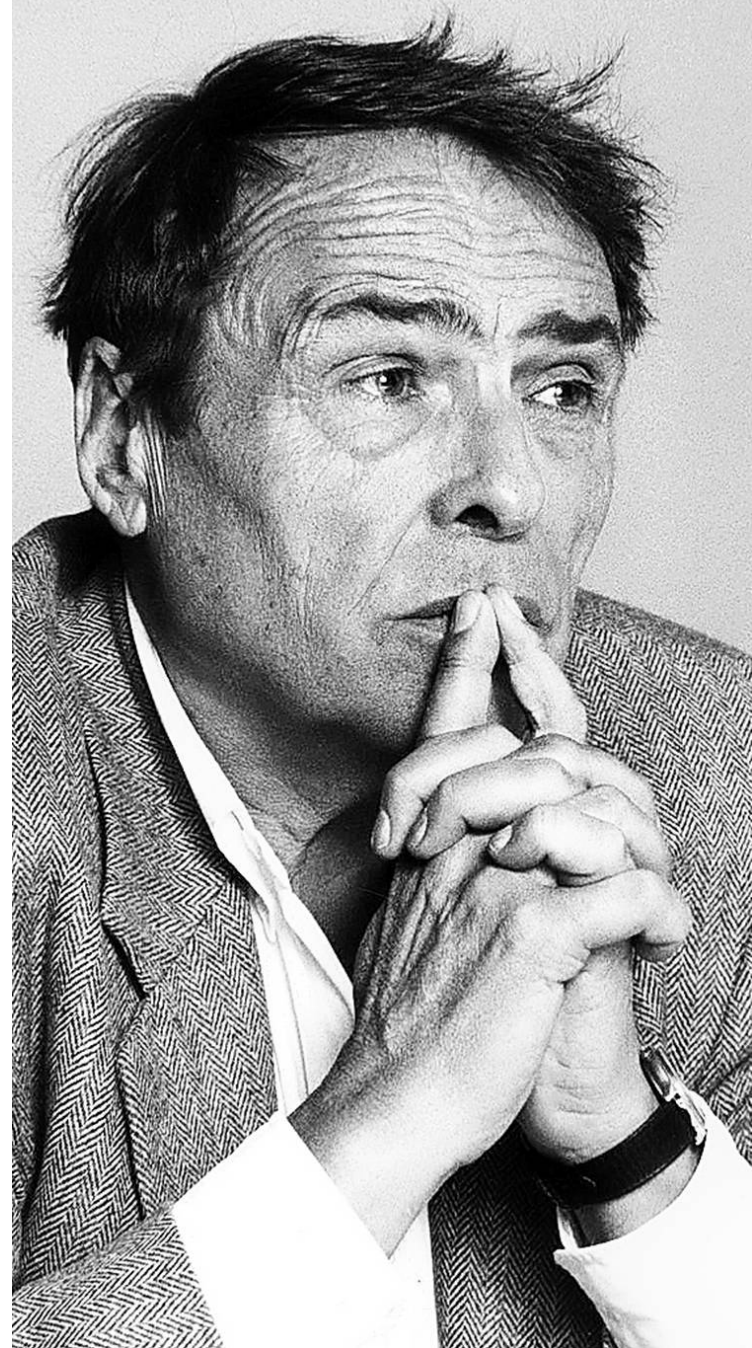
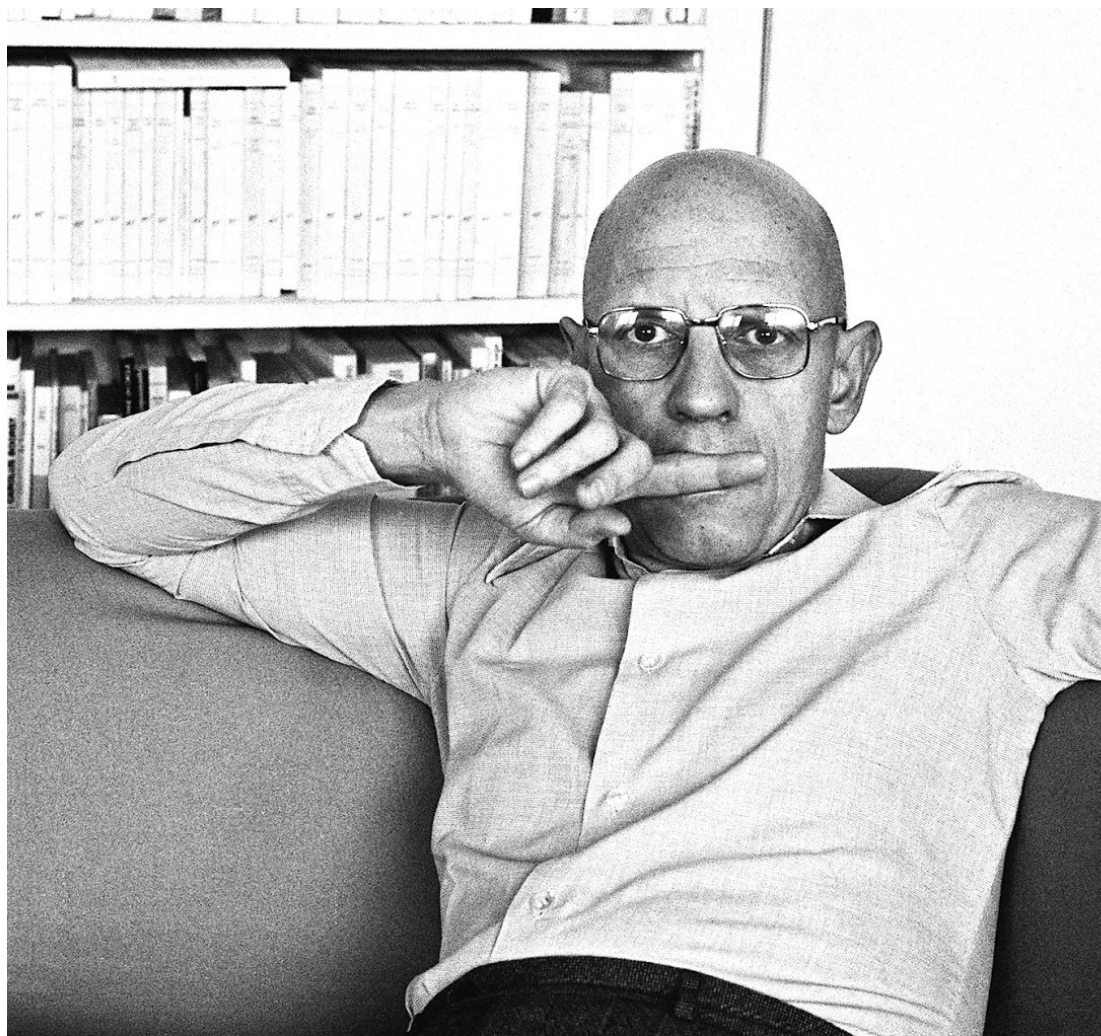
Années 60 : L'idée que l'homme est libre, qu'il décide de sa destinée comme de ses créations, est dénoncée.
Le structuralisme nous apprend que l'homme est « parlé » par le langage – pas l'inverse...



Années 60 : L'idée que l'homme est libre, qu'il décide de sa destinée comme de ses créations, est dénoncée.
Le structuralisme nous apprend que l'homme est « parlé » par le langage – pas l'inverse...



Années 60 : Foucault et Bourdieu traquent les stratégies du pouvoir et de sa perpétuation dans les dispositifs mis en place pour surveiller et punir, pour enseigner et tenir une chaire, pour créer et gagner une reconnaissance médiatique.



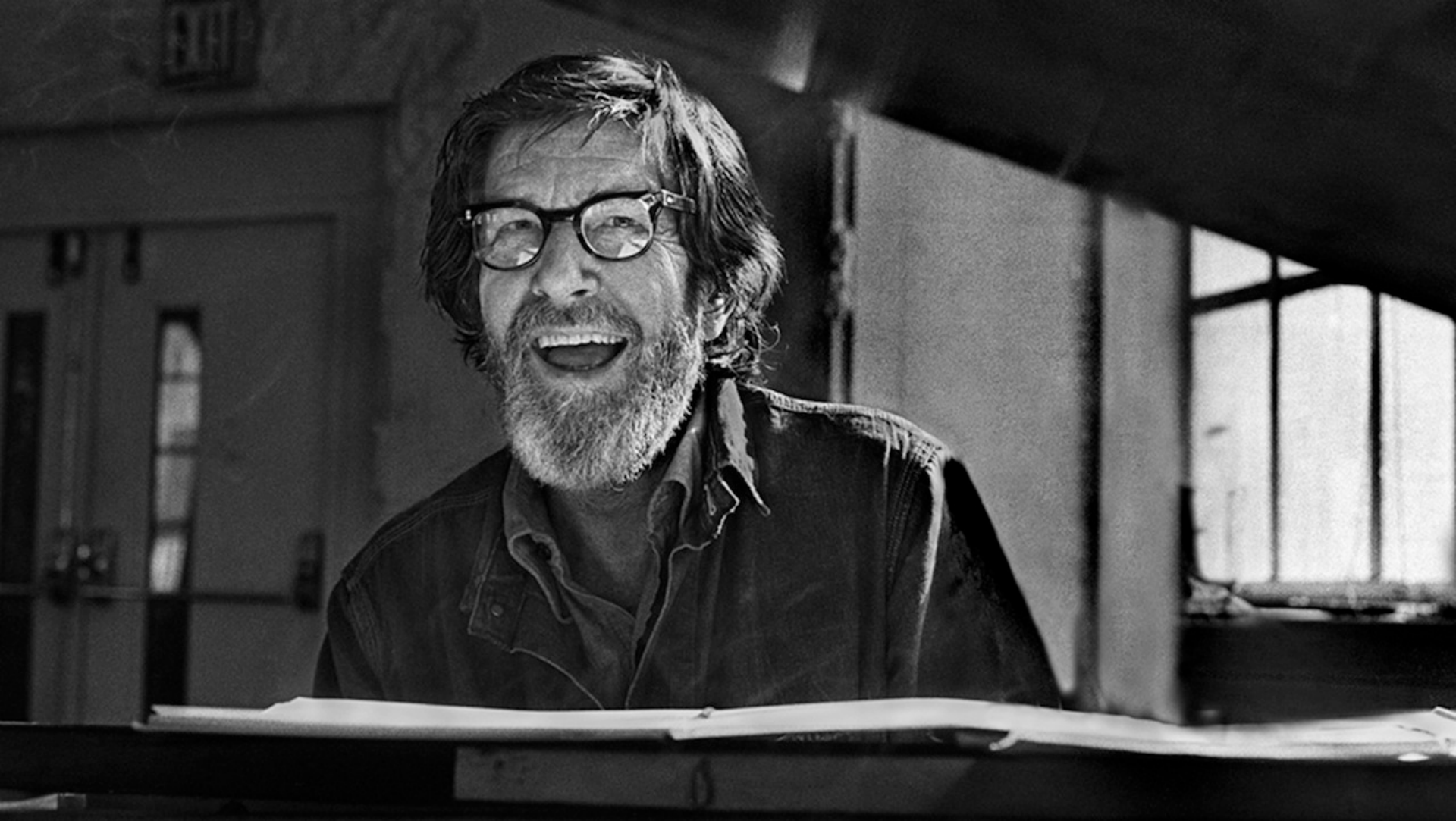
Années 60 : Foucault et Bourdieu traquent les stratégies du pouvoir et de sa perpétuation dans les dispositifs mis en place pour surveiller et punir, pour enseigner et tenir une chaire, pour créer et gagner une reconnaissance médiatique. La figure de l'homme providentiel (qu'il soit clerc ou artiste) cède la place aux collectifs.

6°) – Décloisonner les pratiques

Duchamp, son importance, sa déflagration, apparaissent avec un retard de 40 ans. **Cage** en est le passeur considérable, davantage encore que **Johns, Rauschenberg ou Cunningham**.

L'artiste est celui qui agence et organise les plans d'immanence (transformer dans l'oreille de l'écouteur les bruits en sons).

Cage perpétue en les amplifiant les enseignements du **Black Mountain College**, qui eux mêmes relayaient les expériences du **BAUHAUS**.



– John **CAGE** : « L'art a brouillé la différence entre l'art et la vie.
Laissons maintenant la vie brouiller la différence entre la vie et l'art ».

Fluxus prolonge et étend l'enseignement de John Cage à la **New school for social research**. Il s'agit de décroquer les pratiques (arts visuels, musique, poésie, événements), de retirer l'art aux artistes pour le donner au public, de rapprocher l'art et la vie jusqu'à les confondre.



– Fluxus festival de musique de Wiesbaden en 1962
G. MACIUNAS, D. HIGGINS, W. VOSTELL, B. PATTERSON, E. WILLIAMS

Dick Higgins forge le concept d'intermedia – qui n'est pas mixedmedia : le médium se charge d'une effectivité qui appartient à des territoires auparavant considérés comme distincts. Exemple avec les poèmes de **Carl Andre** qui sont autant à voir qu'à lire et à entendre (cf la poésie concrète et toutes les expériences **DADA**)

7°) – Pour en finir avec l’art

Maciunas dans son manifeste appelle à en finir avec l'art abstrait (sous-entendu l'essentialisme greenbergien) et à en finir avec l'art tout court (**DADA** à nouveau).

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "*Fluxed* into another world." *South*.
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part: esp., an excessive and morbid discharge: as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, —
PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.
5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare*.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD
AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote
NON ART REALITY to be
fully grasped by all peoples, not only
critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural,
social & political revolutionaries
into united front & action.



– Allan KAPROW, *Yard*, NYC, 1961



AnthonyRojo
photographe infographiste

– Allan KAPROW, *Yard*, réactualisation, CAPC Bordeaux 2013



– Allan KAPROW, *Yard*, réactualisation, The Calder, The Hepworth Wakefield / 2014

« Un Happening est un environnement exalté, dans lequel le mouvement et l'activité sont intensifiés pendant un temps limité (disons une demi-heure) et où, en règle générale, des gens s'assemblent à un moment donné pour une action dramatique »

L'artiste agence l'événement, il configure une rencontre. Mais le but est bien de réunir des personnes. Et c'est cette réunion qui fait événement et art (d'où son caractère unique, non réitérable).

Cf. la notion de « forme ouverte » théorisée entre autres par Umberto Eco.

8°) – Fin des hiérarchies

Minimalismes, New York, 1960-1980



CARRÉ D'ART - NÎMES

HATJE
CANTZ

A DIFFERENT WAY TO MOVE



Steve PAXTON, *Word Words*, 29 janvier 1963
Performers : Steve Paxton, Yvonne Rainer

- « D'où provient la hiérarchisation des rôles dans la société et comment on peut les changer ; comment fonctionne la prise de décision dans le domaine artistique ; comment ne dépendre de personne, sauf si la dépendance est mutuellement consentie ; que signifie « consentir mutuellement », et comment le détecter. »
- « La compagnie totalement improvisationnelle que le **Grand Union** est devenue, sans préméditation, court-circuite le grand jeu chorégraphe/compagnie. Dans ce dernier cas, le jeu des ego est de mise, et par le passé, les membres du **Grand Union** ont exploré à fond toutes les charmantes stratégies par lesquelles l'on assume l'autorité ou par lesquelles on s'y soumet. »
- « Le chemin n'était pas clair pour tous les membres. Nous sommes conditionnés pour l'esclavage volontaire. Dans une démocratie, les dictateurs doivent exiger des autres qu'ils soient esclaves ; une chance pour les dictateurs, le mode de vie américain produit des esclaves qui ne sont pas conscients du mécanisme de cette production. Les menottes sont aussi des œillères. »

– Steve PAXTON **Le Grand Union** (1972)



– *Parts of some sextets* Robert Morris, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Tony Holder, Sally Gross, Robert Rauschenberg, Judith Dunn, Joseph Schlichter. Photo Peter Moore 6 mars 1965



– *Parts of some sextets* Robert Morris, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Tony Holder, Sally Gross, Robert Rauschenberg, Judith Dunn, Joseph Schlichter. Photo Peter Moore 6 mars 1965

Cette nouvelle conception de la danse composée de gestes ordinaires, de mouvements quotidiens, lutte contre la notion de spécialisation peu compatible avec la philosophie de l'art et la vie propre à John Cage. **Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Carolee Schneemann** participent à cette aventure du **Judson Dance Theater**.

9°) – Repenser les organisations : groupuscules, agences, troupes, réseaux

Ant Farm est un collectif à géométrie variable plus qu'une agence d'architecture classique. Basée à Houston et à San Francisco (date de naissance 1968), elle plébiscite le nomadisme et le met en pratique.

Ses membres regroupe des philosophes, des cinéastes, des activistes, des architectes – à moins qu'ils ne soient tout cela à la fois – l'idée étant qu'on ne pourra pas les réduire à telle ou telle activité et les indexer définitivement à un lieu ou à une culture (côte est ou ouest). Contre-culture, indiscutablement, à l'heure du consumérisme échevelé des US dans les années 70. Des actions spectaculaires donc, pour mettre à mal l'empire du spectacle (*Media Burn*), et des projets architecturaux qui expérimentent de nouveaux procédés constructifs (le béton projeté, les fibres et les résines) et d'autres organisations spatiales (pour que cessent les séparations ancestrales entre espaces parents et espaces enfants par exemple).



– Ant Farm, *The House of the Century 1972-2072*, Angleton, Texas,
par Richard Jost, Charles Lord et Doug Michels pour Marilyn et Alvin Lubetkin



– Ant Farm, *House of the Century*, 1972-2007

maquette : contre-plaqué vernis, peinture, impression mécanique sur carton plume 27.5 x 43 x 32 cm



– Ant Farm, *The House of the Century 1972-2072*, Angleton, Texas,
par Richard Jost, Charles Lord et Doug Michels pour Marilyn et Alvin Lubetkin



– Ant Farm, *The House of the Century 1972-2072*, Angleton, Texas,
par Richard Jost, Charles Lord et Doug Michels pour Marilyn et Alvin Lubetkin



– Ant Farm, *House of the Century*



Cadillac Ranch by Ant Farm (Lord, Marquez, Michels) 1974 photo: Ant Farm



– Ant Farm (Chip LORD, Doug MICHELS, Curtis SCHREIER), *Media Burn*, 1975.

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

*Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press 84 Jubilee Crescent, Coventry CV6 3ET
England, to which address all mss and letters should be sent.
Price 7s.6d UK, \$1.50 USA All rights reserved*

Printed in Great Britain

ART & LANGUAGE réunit des « plasticiens » et des théoriciens, en décentrant l'activité visuelle vers un art conversationnel et « spéculatif ». Même si les apports aux numéros « art-language » sont signés et attribués, le fonctionnement général tend à l'anonymat.

Art & Language, fondé en 1967 à Coventry (Royaume-Uni) par Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin et Harold Hurrell, s'appuie sur *Le Journal de l'art conceptuel* lancé en mai 1969. En 1971, se greffent au groupe Ian Burn et Mel Ramsden puis Philip Pilkington, David Rushton et Charles Harrison. À partir de 1976, les départs successifs réduisent peu à peu le collectif au binôme Baldwin et Ramsden dont on ne parvient pas à connaître les rôles respectifs.

ART & Language reprend en le détournant le « style » de Jackson Pollock et surtout les analyses modernistes de **Greenberg** et **Rosenberg** sur la supposée autonomie du medium. Là où l'art américain d'après-guerre est donné comme a-linguistique ou pré-linguistique (parce que régi par l'expression immédiate et corporelle) et surtout comme a-politique (parce que recentré sur des questionnements purement formels) Art & Language en replace toute l'aventure dans un contexte géo-politique d'oppositions marquées (le langage de l'abstraction contre celui du réalisme soviétique). À l'exaltation de la singularité du créateur, **A&L** répond par l'ironie froide d'un collectif anonyme.



– Arts & Language, **INDEX : THE STUDIO AT 3 WESLEY PLACE**

Photographie, crayon, stylo, encre, aquarelle, collage sur papier, 762 × 1623mm / 1982

Art & Language ne se limite pas à écrire des mots sur les murs
(critique adressée à Weiner et Barry).

Ici est montrée l'activité du collectif, occupé dans un atelier trop petit à produire de pseudo icônes dans un style « moderniste » (Pollock). L'atelier est critiqué comme le contenant standard et idéologiquement marqué qui détermine des contenus standards.

10°) – Loin de l’atelier

– Laurent TIXADOR et Abraham POINCHEVAL, *Total symbiose 2*, 2005






– Laurent TIXADOR et Abraham
POINCHEVAL, *Total symbiose 3*, 2006

Total symbiose 1 avait été présenté et soutenu par 40m3, une structure artistique rennaise qui n'était pas à proprement parler une galerie (« *permettre les expérimentations artistiques, architecturales, mobilières comme paysagères* »).

La *symbiose* en question est autant celle qui unit les deux « artistes » fondus en une seule entité que celle qui les lie à leur lieu.

11°) – Retourner les signes du Spectacle contre lui

Information Fiction Publicité (1984-94) est une « agence », qui soumet à son activité les questions de la représentation de l'art, de sa médiatisation et de sa diffusion. Des slogans visuels récurrents et vides (les nuages), le recours aux caissons lumineux, aux textes-formules propres au monde de la communication... tout est mis en œuvre pour déconstruire les implicites rhétoriques du Spectacle et de sa « société ». **IFP**, sur le mode de l'autopromotion permanente, diffuse son logo jusqu'à l'exténuation même de son contenu (*le médium est le message, le message est le médium*). Le « nom » (IFP) vaut pour tous les noms d'artistes.



INFORMATION
FICTION
PUBLICITE

IFP







– *Hommage à Philippe Thomas : autoportrait en groupe*, 153 x 200, 1985



© 2011 by the artist. All rights reserved.

Philippe Thomas quitte **Information Fiction Publicité** en 1985 et fonde **Les readymade appartiennent à tout le monde**. L'une des idées fortes : l'acquéreur de la pièce la signe. Dans ***Hommage*** (calqué sur l'hommage à Delacroix de Fantin-Latour) Philippe Thomas pose avec ses collectionneurs, qui sont devenus de facto les auteurs de son œuvre.



histoire de l'art cherche personnages...



les ready made appartiennent à tout le monde

Après sa création à New York en décembre 1967, notre *ready made belong to everyone* est devenue de vous à tous l'ouverture de la France à la ready made appartenant à tout le monde.

Amateur ou professionnel passionné des choses de l'art, collectionneur ou simple de vous avouer seulement dans le geste artistique ambuleux, nous avons mis au point, pour vous, un programme auquel tous devez maintenant adhérer dans le jeu des interrogations contemporaines.

Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour faire définitivement votre nom associé à une œuvre qui

n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réelle. Cette œuvre, dans son devenir à part entière, vous fera rejoindre les plus grands des artistes et programmations des meilleurs musées, galeries ou collections privées.

Pour que nous sommes convaincus qu'aujourd'hui l'heure est venue pour une totale révision du droit au registre des auteurs, nous comprenons que vous et votre enthousiasme pour écrire avec nous, dans les faits, un nouveau chapitre de l'histoire de l'art contemporain.

n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire.

– Encart dans **Libération** du 11 août 1988 de l'ouverture à l'international de l'agence newyorkaise **readymades belong to everyone**®



Après sa création à New York en décembre 1987, notre agence « readymades belong to everyone » est heureuse de vous annoncer l'ouverture de sa filiale française « les ready made appartiennent à tout le monde ».

Amateur ou professionnel passionné des choses de l'art, collectionneur soucieux de vous investir totalement dans un projet artistique ambitieux, nous avons mis au point, pour vous, un programme aujourd'hui devenu incontournable dans le jeu des interrogations contemporaines.

Avec nous, vous trouverez toutes les facilités pour laisser définitivement votre nom associé à une œuvre qui

n'aura attendu que vous, et votre signature, pour devenir réalité. Cette œuvre, dont vous deviendrez l'auteur à part entière, vous fera rejoindre les plus grands aux catalogues et programmations des meilleurs musées, galeries ou collections privées.

Parce que nous sommes convaincus qu'aujourd'hui l'heure est venue pour une totale révision du droit au registre des auteurs, nous comptons sur vous et sur votre enthousiasme pour écrire avec nous, dans les faits, un nouveau chapitre de l'histoire de l'art contemporain.

n'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire.

les ready made appartiennent à tout le monde

12°) – Tous connectés



– Perry BARD, *Man with a movie camera : the global remake*, 2007-2014



– Perry BARD, *Man with a movie camera : the global remake*, 2007-2014



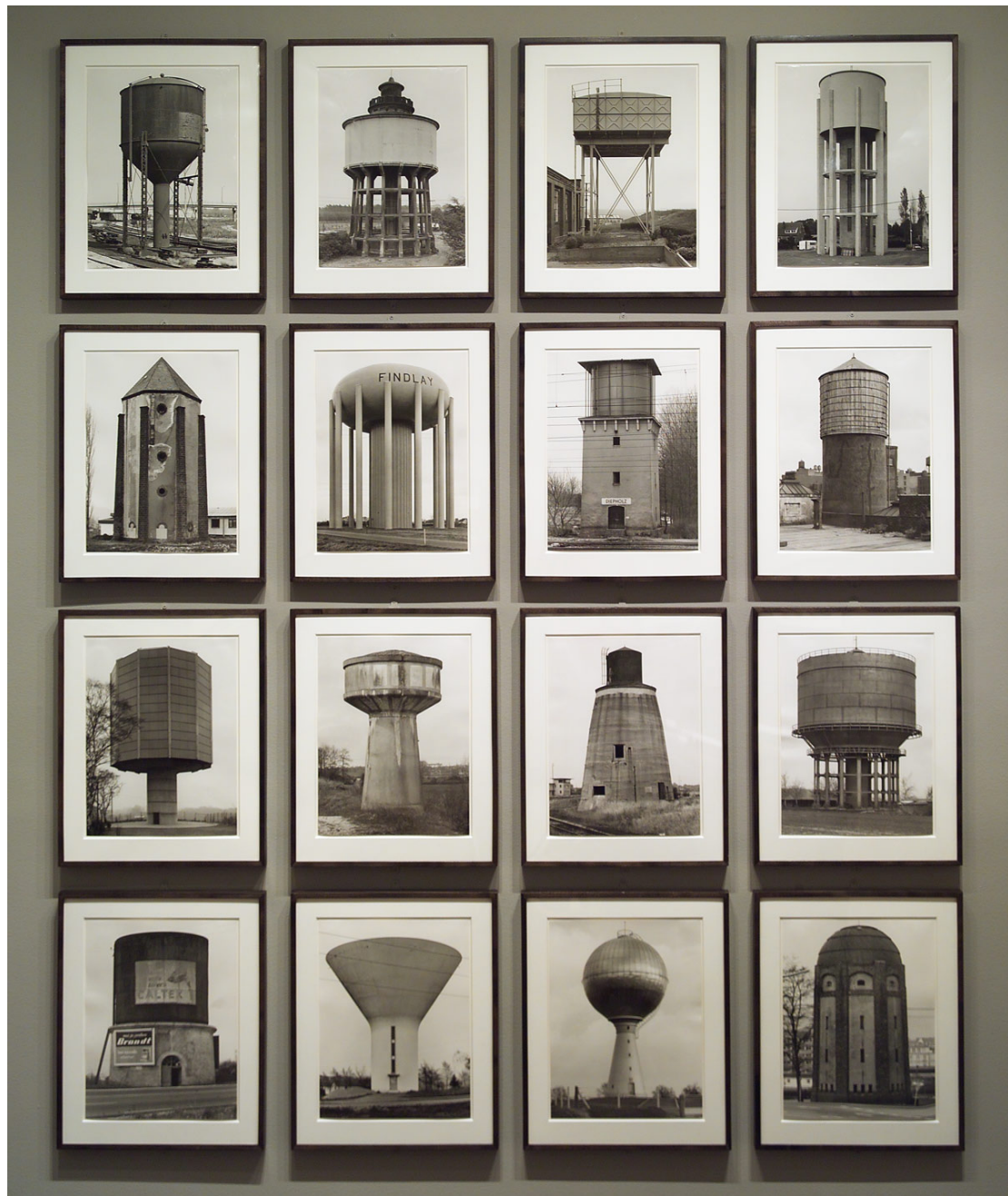
– Perry BARD, *Man with a movie camera : the global remake*, 2007-2014

13°) – Faire couple(s)

a – FUSION



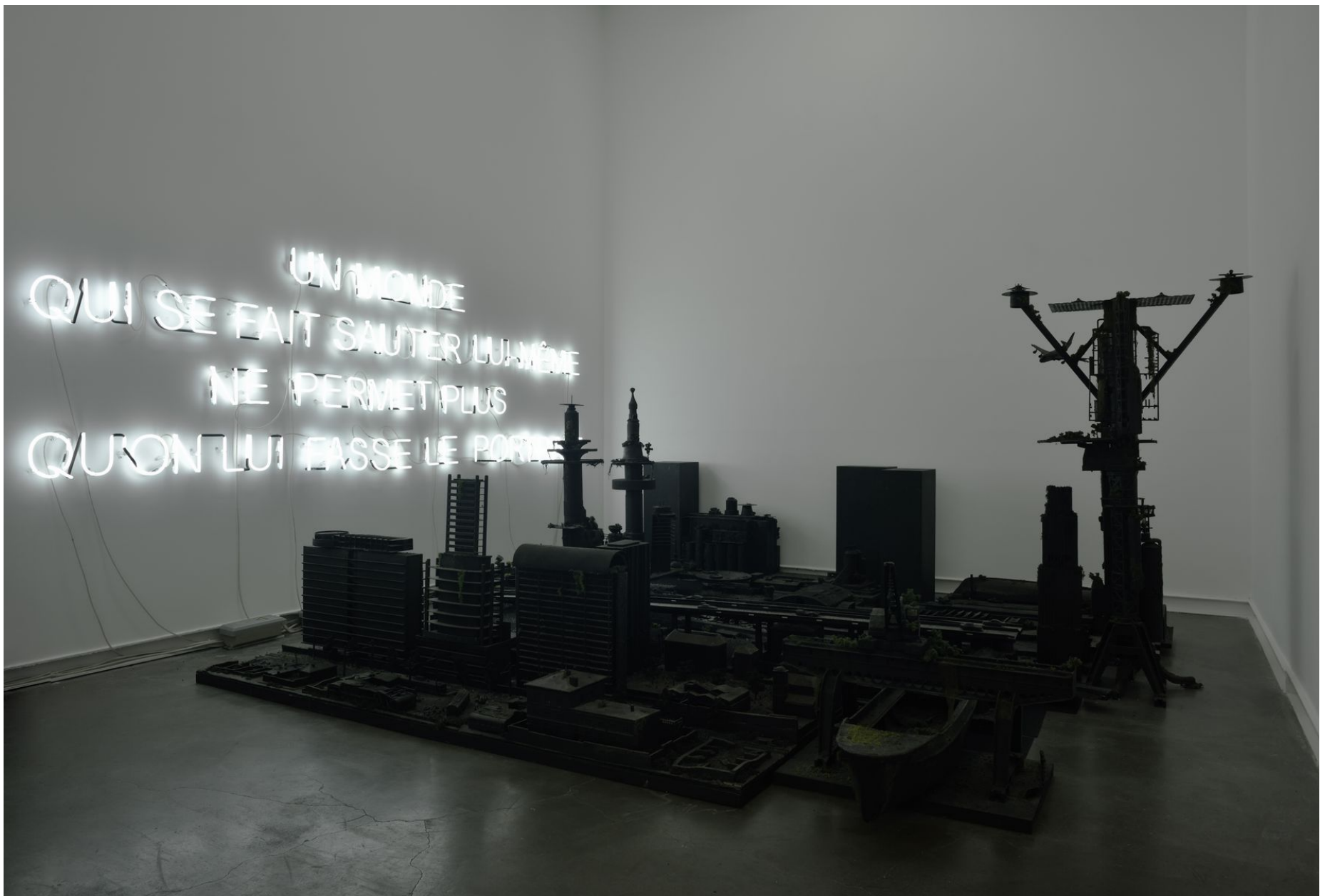
– « Les » BECHER



– Hilla et Bernd BECHER, *Châteaux-d'eau*, 257,5 x 82 cm, épreuves gélatino-argentiques, 1980



– « Les » POIRIER



– Anne et Patrick POIRIER, **2235 après J.C**, matériaux divers dimensions variables, 2001



Anne et Patrick Poirier



Artiste visuel

Anne et Patrick Poirier, nés tous les deux en 1942, forment un couple d'artistes français qui réalisent ensemble une œuvre commune.

[Wikipédia](#)

b – érotique du couple





– Petra MRZYK et Jean-François MORICEAU, expo à la galerie Ratio 3 (San Francisco)
Everything butt, 11 sept / 24 oct 2015

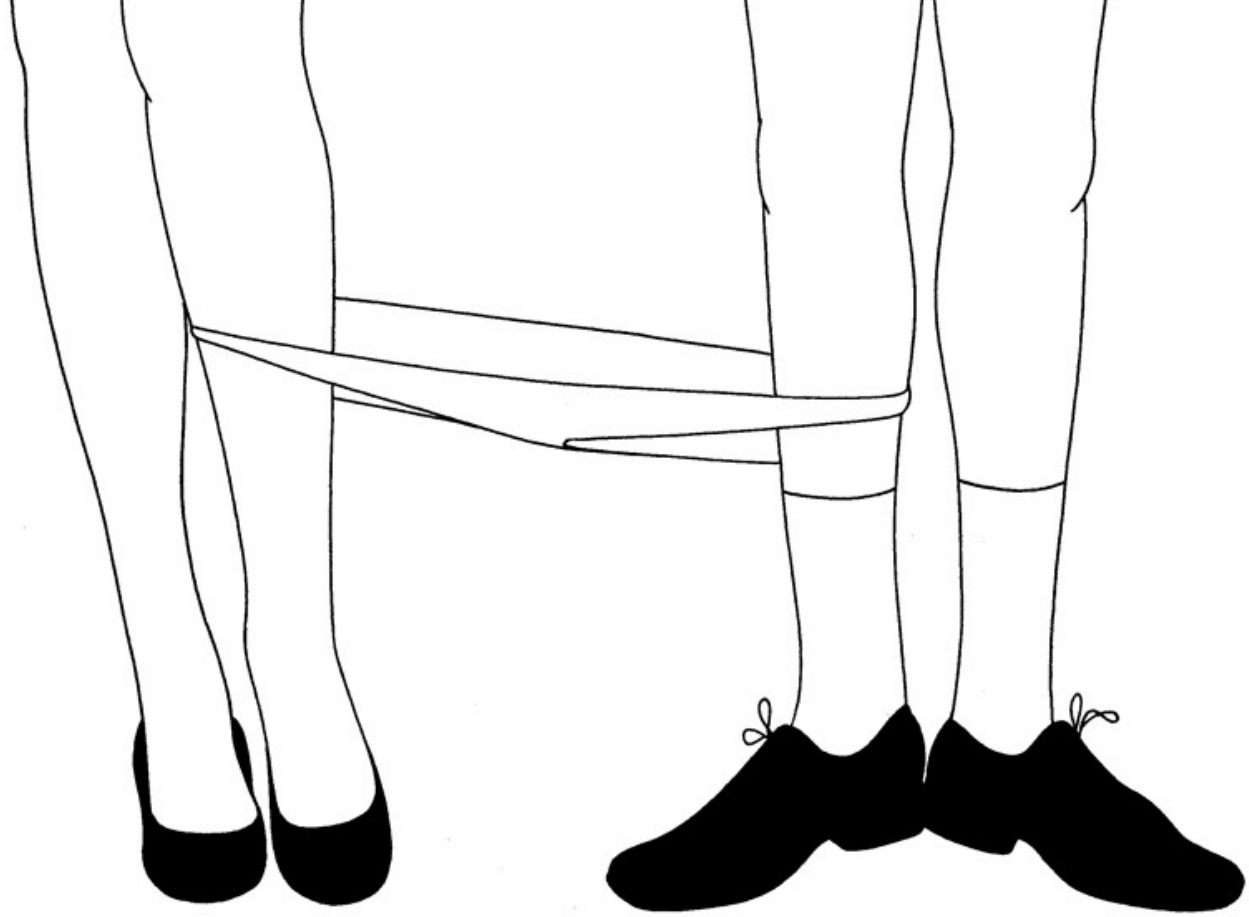


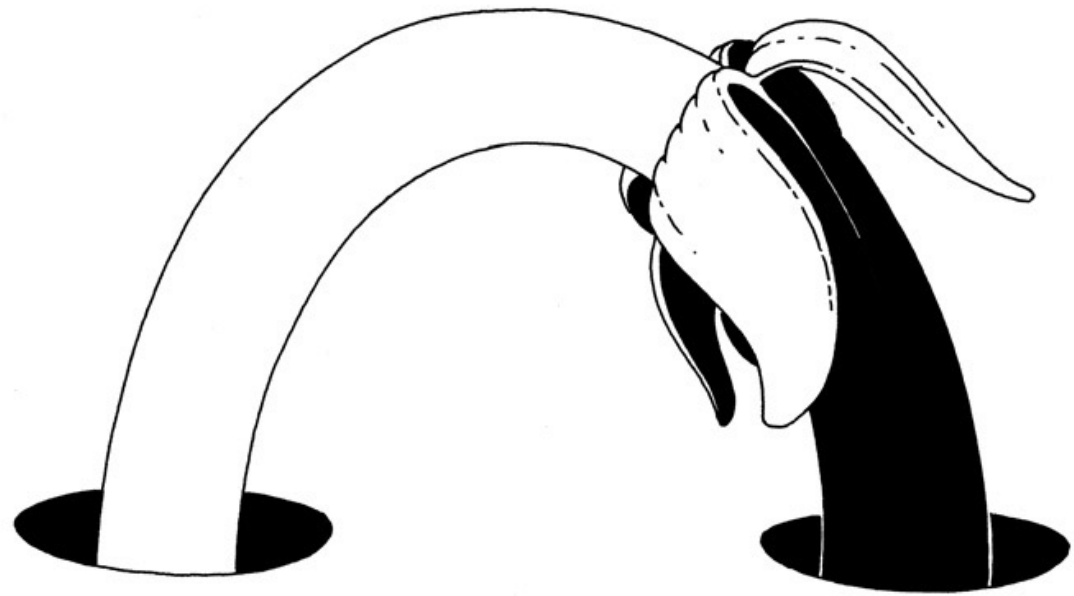
– Jean-François MORICEAU (1974) et Petra MRZYK (1973), *Mrzyk & Moriceau*

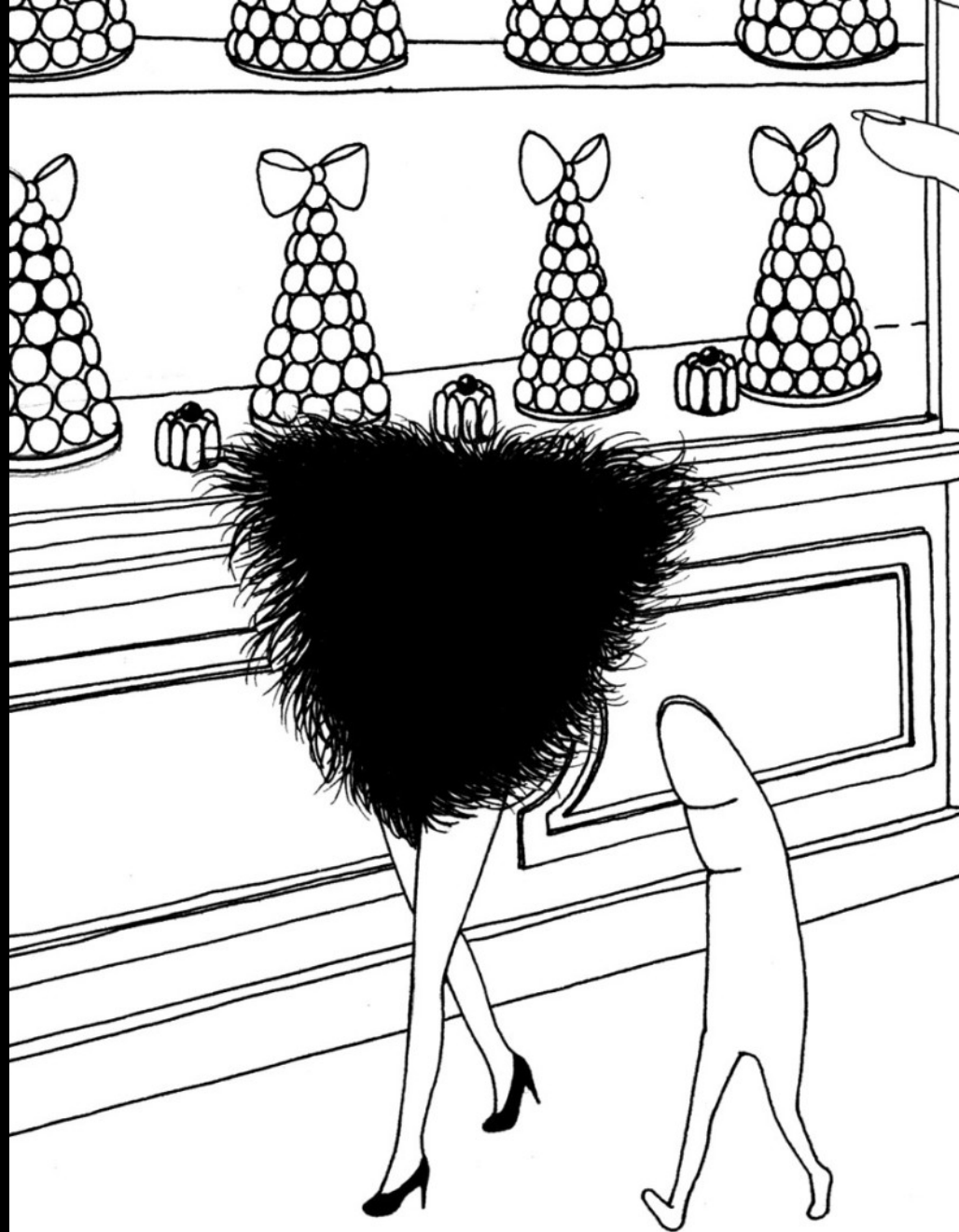


– Petra MRZYK et Jean-François MORICEAU, expo à la galerie Ratio 3 (San Francisco)
Everything butt, 11 sept / 24 oct 2015









– Wilfried MILLE et Ida TURSIC
(nés en 1974)





– Wilfried MILLE et Ida TURSIC, *LNP*, huile sur toile, 200 x 300 x 5 cm / 2010

Mr. Volkmar von Fuehlsdorff
German Consulate General
3450 Wilshire Boulevard
Los Angeles 5, California

Dear Mr. von Fuehlsdorff:

Thank you for your champagne.

It arrived, I drank it, and I was
gayer.

Thanks again.

My best,

Marilyn Monroe

– Wilfried MILLE et Ida TURSIC,
Dear Mr von Fuehlsdorff, huile
sur toile, 250 x 200 x 5 cm, 2011

« Le fait d'avoir deux têtes et deux mains droites peut s'avérer être très utile et ce dans de nombreuses situations ! »

c – Faire du couple l'objet même du travail à deux



– Eva et Adele, ***EVA ET ADELE***



– Eva et Adele, ***EVA ET ADELE***



LeanneKiddoRivers

– Eva et Adele, ***EVA ET ADELE***



– Eva et Adele, ***EVA ET ADELE***

Eva et Adèle se contente(nt) d'être là, présent(es), visible(s) sur la place mondaine de l'art.
C'est le couple qui fait événement (et art) en tant qu'il consolide l'idée qu'on se fait du couple
justement (uni, indissociable), mais qu'il le fissure aussi de l'intérieur
(flottement sur la sexualité)





– Marina ABRAMOVIC & ULAY, *Breathing In/Breathing Out*, 1977



– Marina ABRAMOVIC & ULAY, *Relation in Time*, 1977

Abramovic et Ulay se rencontrent en 1976 et engagent immédiatement un travail dont l'enjeu est clairement le couple. L'attraction et la répulsion sont les dynamiques qui organisent leurs actions. Être lié à l'autre c'est aussi lui être aliéné.



SONY

GILBERT



SONY

GILBERT



SONY

& GEORGE

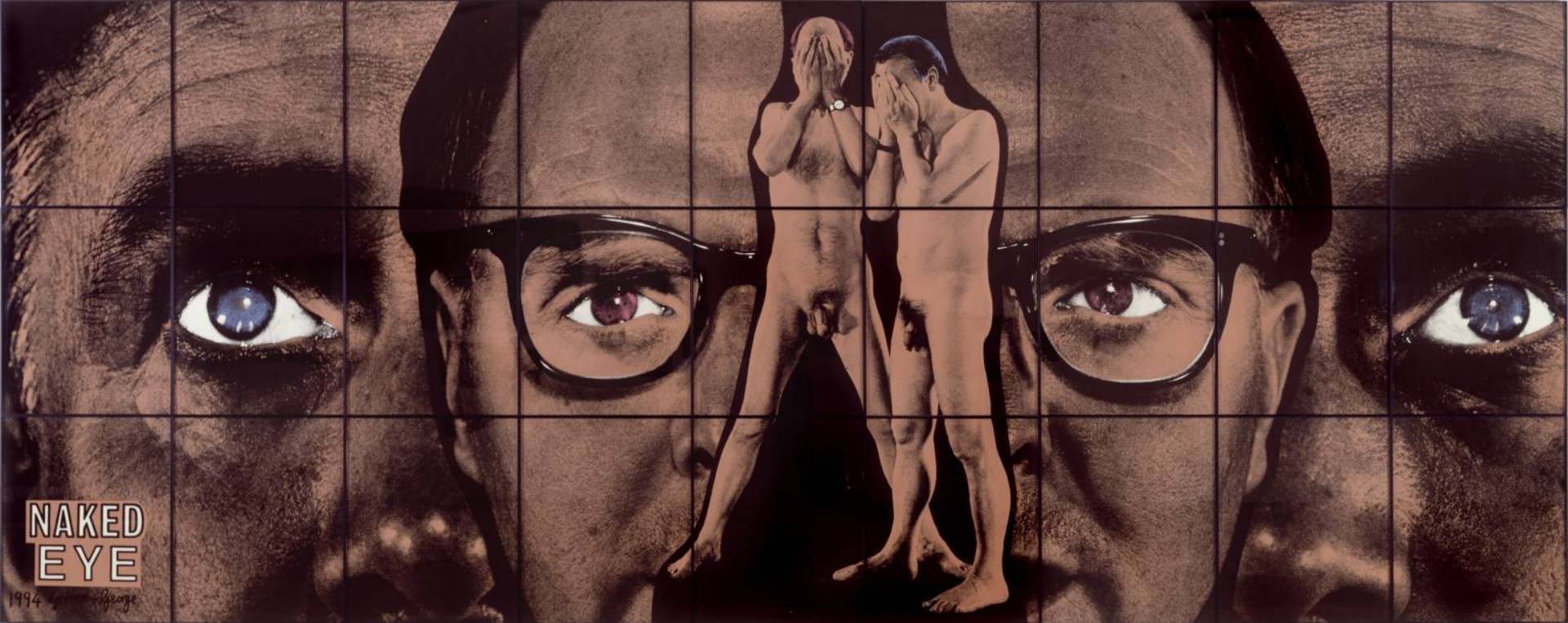


« Il n'y a pas de collaboration, G & G c'est deux personnes et un seul artiste »

« Il n'y a pas de collaboration, Gilbert & George c'est deux personnes et un seul artiste »



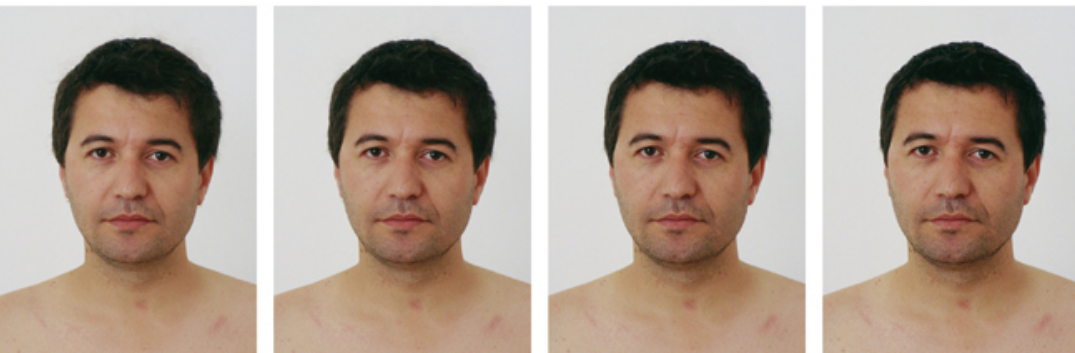
« Il n'y a pas de collaboration, G & G c'est deux personnes et un seul artiste »



– *The Naked Eye*, 27 photographies assemblées, 2530 x 6390 mm, 1994



– LAWICKMÜLLER, Portraits de
Vedovamazzei, de la série
La folie à deux, portraits de duos
d'artistes, 1992-1996



– LAWICKMÜLLER,
Portraits de Yach (Yegya Arman &
Christine Hunold, de la série
La folie à deux, portraits de duos
d'artistes, 1992-1996



Lawick et Müller (qui ont fusionné leurs patronymes) ne photographient, dans *La folie à deux*, que des couples d'artistes. Fusion = confusion ?

d – **Monsieur** **(et** **madame)**
...résistances à faire de la femme l'égale de l'homme ?



– Jeanne-Claude DENAT de GUILLEBON et Christo JAVACHEFF, *Christo et Jeanne-Claude*



– Jeanne-Claude DENAT de GUILLEBON et Christo JAVACHEFF, *Christo et Jeanne-Claude*

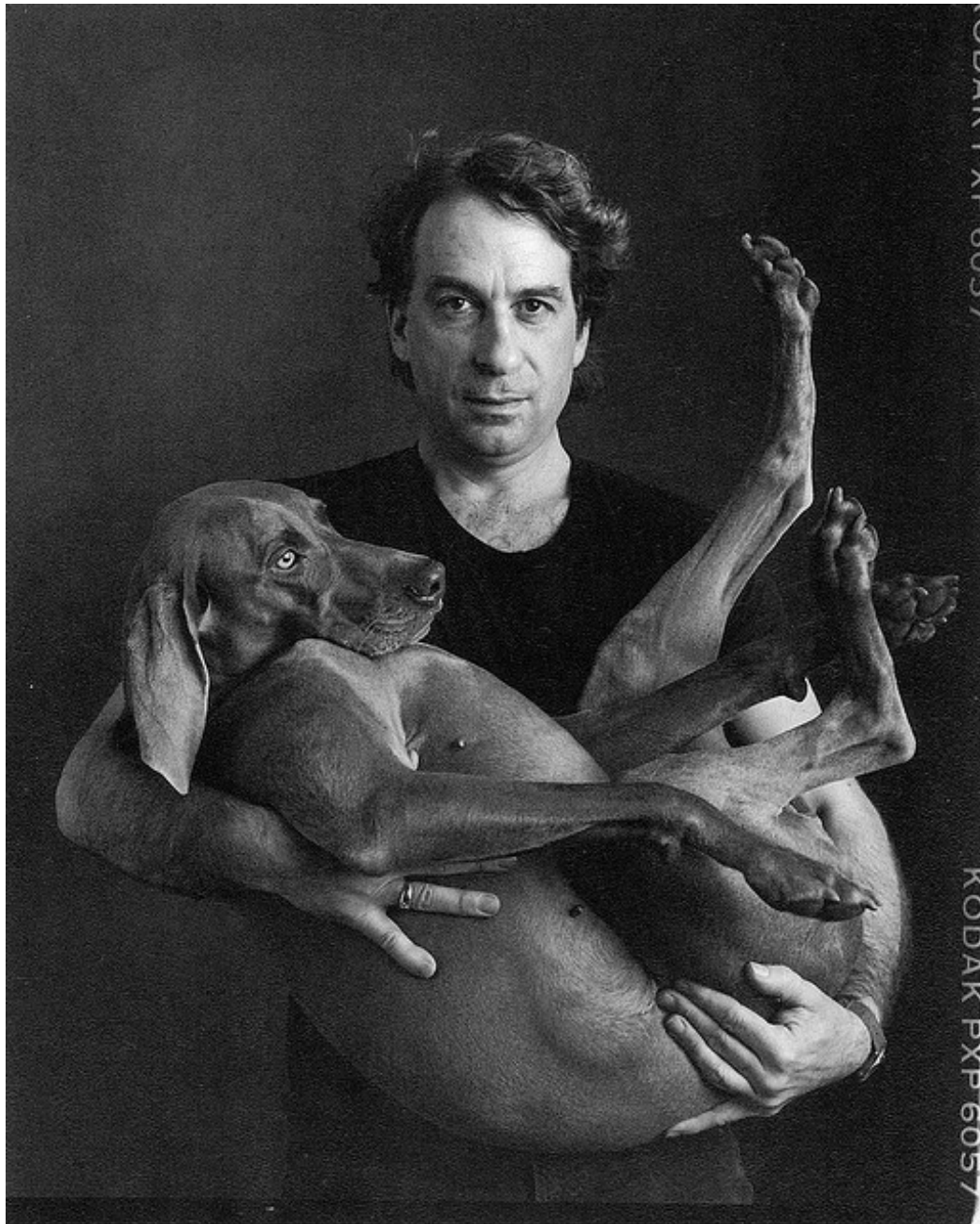


– Claes OLDENBURG
et Coosje Van
BRUGGEN



– Jackson POLLOCK et Lee KRASNER

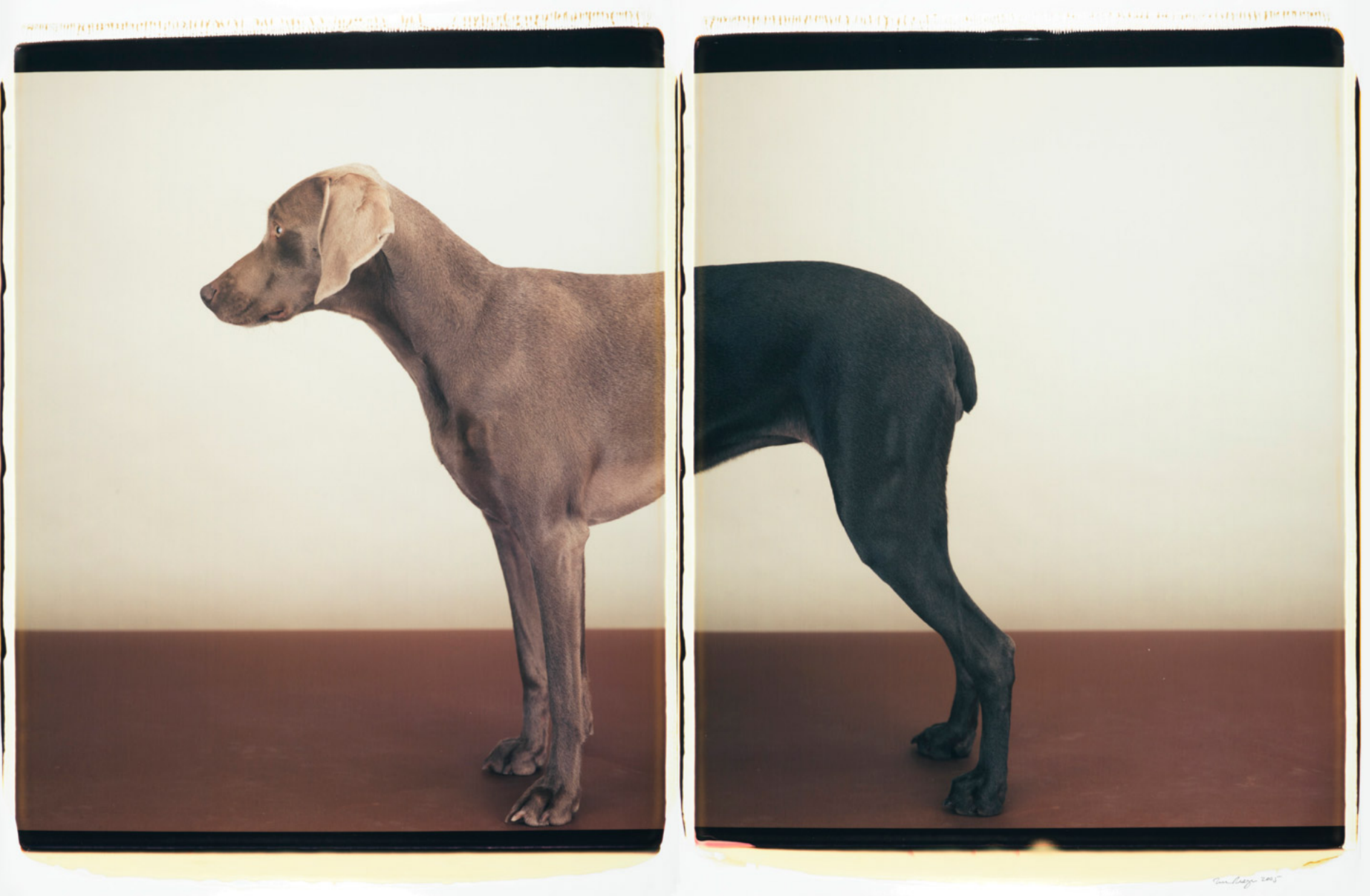
e – Le couple autrement



- William WEGMAN et Man Ray



- William WEGMAN, ***Dusted***, 68.6 x 56.2cm / 1982



- William WEGMAN, *Two Tones*, diptyque polaroid 20 / 24, 2005



- Wegman et Tim Owens, 1971



- William WEGMAN et Man Ray, 1973



- William WEGMAN, *Twisted Hope*, polaroid 20 / 24, 2005



- William WEGMAN, *Holding Max Mara*, polaroid 20 / 24, 2015



- William WEGMAN, ***Dog walker***, polaroid 20 / 24, 1990

William Wegman pose la question de l'autre dans le même, et de l'identité dans le différent. Avec son étudiant d'abord (Tim Owens), avec **Man Ray** et Fay ensuite, « l'autre » est là. Non pas en tant qu'il est autre, distant, opaque, mais en tant qu'il me redouble jusqu'au trouble. Wegman à propos des chiens précise qu'il ne s'agit pas d'anthropomorphisme (le chien ressemble à l'homme) mais au contraire de reconnaissance et de « projection » (c'est donc le mouvement inverse). Où l'on voit que la question posée (qui est le chien, que peut le chien ?) s'adresse autant à Wegman en tant qu'il construit son œuvre sur et avec son « alter ego », qu'au spectateur.

1974 **Joseph Beuys** refuse de fouler le sol américain tant que durera la guerre du Vietnam.

Pris en charge en ambulance à Dusseldörf, allongé sur une civière et enroulé dans du feutre il traverse l'atlantique en avion et se voit récupéré à l'arrivée, conduit pareillement en ambulance avec escorte jusqu'à la galerie René Block pour y vivre une cohabitation de trois jours et trois nuits avec un **coyote** fraîchement capturé au Texas.

L'animal est l'incarnation de « l'autre », son instance et peut-être son *insistance*



- Joseph BEUYS, *I like America and America Likes me*, Galerie René Block, NYC, 1974



- Joseph BEUYS, *I like America and America Likes me*, Galerie René Block, NYC, 1974



- Joseph BEUYS, *I like America and America Likes me*, Galerie René Block, NYC, 1974



- Joseph BEUYS, *I like America and America Likes me*, Galerie René Block, NYC, 1974



- Joseph BEUYS, *I like America and America Likes me*, Galerie René Block, NYC, 1974



- Joseph BEUYS, *I like America and America Likes me*, galerie René Block, NYC, 1974