

donne carte blanche à **vidéo**chroniques

déSIR

DE

DÉSAStre

Autour de Dominique Angel et de la figure de la destruction

Des films et vidéos de : Dominique Angel, Ant Farm, Steven Cohen, Christoph Draeger, Peter Fischli et David Weiss, Jean-François Guiton, Heidrun Holzfeind, Gordon Matta-Clarck, Samuel Rousseau, Maren Strack

**Une programmation projetée en salle
le mercredi 16 novembre 2011 à 18h00**

Programmation : Édouard Monnet assisté d'Elsa Roussel,
VidéoChroniques

Auditorium du Mamac
Musée d'Art Moderne et Contemporain
Promenade des Arts
06000 Nice

vidéoChroniques
1 place de Lorette
13002 Marseille
www.vidéoChroniques.org
Tél : 09 60 44 25 58

SOUTHART.FR
infosouthart@gmail.com
T. 04 83 50 77 63

L'association vidéoChroniques est soutenue par
la Ville de Marseille, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur,
le Conseil Général 13 et la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur
– Ministère de la Culture et de la Communication

L'association remercie Dominique Angel, le MAMAC de Nice,
Christoph Draeger, Samuel Rousseau, Maren Strack,
les distributeurs, Annie Aguetaz et Imagespassages

Cette projection s'inscrit dans le cadre de la manifestation L'Art contemporain et la Côte d'Azur - Un territoire pour l'expérimentation, 1951 - 2011.

La projection
DÉSIR DE DÉSASTRE
Autour de Dominique Angel
et de la figure de la destruction

Contenu du programme

Jean-François Guiton

Holzstücke, 1982 (vidéo, France, 5 min 30)

Peter Fischli et David Weiss

Der Lauf der Dinge, 1986-87 (film 16 mm / vidéo, Suisse, 28 min)

Maren Strack

Yfong, 1995 (vidéo, Allemagne, 6 min)

Dominique Angel

Pièce supplémentaire n° 24 (fin de partie), 2007 (vidéo, France, 8 min)

Gordon Matta-Clarck

Fresh Kill, 1972 (film 16 mm / vidéo, États-Unis, 12 min 30)

Samuel Rousseau

Super jet, 1996 (vidéo, France, 1 min 24)

Steven Cohen

Chandelier, 2002 (vidéo, Afrique du Sud, 16 min 37)

Heidrun Holzfeind

Demo Derby, 2001 (vidéo, États-Unis, 9 min)

Christoph Draeger

Blow Up, Stroll On, 2007 (vidéo, Royaume-Uni, 3 min)

Ant Farm

Media Burn, 1975 (vidéo, États-Unis, 26 min)

Durée totale : 1 h 55 min

Programmation : Édouard Monnet assisté d'Elsa Roussel, Vidéochroniques

Vidéochroniques bénéficie du soutien financier de la Ville de Marseille, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil Général 13 et la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur – Ministère de la Culture et de la Communication.

L'association remercie Dominique Angel, l'Atelier Soardi, le MAMAC de Nice, Christoph Draeger, Samuel Rousseau, Maren Strack, les distributeurs, Annie Aguetaz et Imagespassages.

Désir de désastre

Autour de la figure de la destruction en général, du cas Angel en particulier

Juan Gris, ayant persuadé Alice Toklas de poser pour une nature morte, entreprit de ramener son visage et son corps à des formes géométriques de base ; mais la police arriva à temps et l'embarqua

Woody Allen

Le triste registre d'appel des vrais suicidés de l'expressionnisme abstrait ? Le voici : Gorki, pendaison, 1948 ; Pollock et, presque tout de suite après Kitchen, conduite en état d'ivresse et pistolet, 1956... et pour finir Rothko, couteau, travail salopé comme c'est pas possible, 1970.

Kurt Vonnegut

La programmation « Désir de désastre » réalisée à l'invitation de South Art et de l'Atelier Soardi, d'abord programmée au début de l'été dernier, devait coïncider avec l'exposition de Dominique Angel : *Reconstruction de la sculpture* (Atelier Soardi, Nice, du 25 juin au 27 août).

À défaut de s'être déroulée dans les circonstances initialement prévues, elle fait pourtant largement écho aux développements récents du travail de cet artiste, en même temps qu'elle revient sur une figure emblématique de l'art moderne et contemporain : celle de la destruction. Il est d'ailleurs paradoxal de constater que cette figure ne revêt pas le caractère définitif, absolu, résolu ou ultime qu'on aurait tendance à lui prêter d'évidence. Sa mise en œuvre et les ruines qu'elle nous lègue appellent au contraire le questionnement d'expressions et d'attributs bien vivants dont des courants comme le Land art, l'Earth art, le Body art ou l'art *in situ* ont témoigné, que des procédés tels que l'installation, la performance, le film et la photographie ont accompagnés.

Qu'elles relèvent de sa pratique ou de la condition de celui qui l'accomplit, moult notions largement galvaudées en art (éphémère, précarité, dispersion, bricolage, inachèvement, déconstruction, accident, fragilité, instabilité, fragmentation, hétérogénéité, etc.) mériteraient d'être abordées dans cette perspective catastrophique. De même qu'elles en seraient, chacune, la manifestation partielle ou incomplète, timide mais voisine, elles en fourniraient peut-être, une fois toutes réunies si d'aventure c'était possible, la représentation pleine et entière.

Si quelques-uns, comme Bas Jan Ader ou Roman Signer, ont en effet le désastre modeste, d'autres parmi leurs confrères sont plus bien plus explicites. Une certaine filiation d'artistes a ainsi fait sienne cette tendance, marquée par un goût immodéré pour la subversion et la transgression d'une part, la réforme et le renouvellement d'autre part, ainsi que par l'usage d'un vocabulaire évocateur éventuellement emprunté au lexique militaire (table rase, avant-garde). Déjà présente chez Dada, elle s'est plus tard manifestée au sein de Fluxus à travers le saccage systématique d'instruments de musique choisis (le piano, le violon), perpétré par Nam June Paik, George Maciunas, Phil Corner et leur bande parce que ces objets-là constituaient les représentations exemplaires d'une culture bourgeoise tant honnie, à force d'injustice et de tyrannie. Cette démarche singulière sera d'ailleurs revisitée une trentaine d'années plus tard par Christian Marclay dans sa vidéo intitulée *Guitar Drag*, débarrassée cette fois de l'allusion à une classe sociale dénigrée par ses aînés, mais augmentée d'une référence aux rituels du rock et d'une évocation de ces faits divers qui ont jalonné l'histoire douloureuse de la discrimination raciale aux États-Unis.

Le travail de Dominique Angel s'inscrit lui aussi dans le sillage de cette – désormais – tradition finalement héritée des avant-gardes.

Si l'on s'en tenait à sa manière de désigner les « choses » qu'il produit, seuls les titres donnés aux livres (*Extension nulle, Des clopinettes, L'Élevage de poussière, Du fric ou alors Boum !, Le Grand Dérangement...*) seraient suffisamment bavards pour traduire explicitement cette accointance. Mais malgré sa sobriété évidente, l'intitulé *Pièce supplémentaire*, dont il affuble systématiquement chacune de ses réalisations à l'exception des récits, nous informe déjà beaucoup concernant ce qu'il nomme une esthétique

du fragment, donc de la désintégration, littéralement. Par opposition, elle nous éclaire aussi sur sa vision de l'Œuvre en tant que chantier ininterrompu, de déménagement permanent, impliquant de faire et défaire sans cesse, de montrer une infaillible constance dans le désordre. L'exposition d'un jour qu'il réalisait en 2007 dans les locaux de Vidéochroniques, alors en cours d'aménagement pour dire les choses joliment, en était à la fois la manifestation concrète et la métaphore.

Si l'évolution de la sculpture au cours du XX^e siècle doit certainement moins à sa lignée légitime qu'aux développements de la peinture moderne, constructivisme en tête, il est désormais évident que la performance d'un côté, la photographie, le film et la vidéo de l'autre, ont plus tard offert d'autres horizons à sa pratique. Outre leur faculté indirecte à désengorger les ateliers, débarrasser les caves, les garages, les greniers de la famille ou des amis, et dégager les réserves des musées, ces moyens ont mis en évidence une autre attention au processus, au « faire » (qui prend parfois des formes inattendues), aux relations de cause à effet, au retraitement et au recyclage, au hasard et au chaos, au mouvement et au temps, en tant qu'ils étaient aussi les éléments dynamiques constitutifs d'une œuvre dont le résultat seul et à priori intègre – disons la sculpture – ne pourrait jamais complètement rendre compte. Certaines pièces de Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark, Peter Fischli et David Weiss, Jean-François Guiton ou Maren Strack apparaissent assez significatives de cette démarche, bien que chacune recèle une complexité singulière qui déborde ce questionnement.

On peut aussi avancer que le film a permis à l'artiste de se prémunir contre son anxiété, si ce n'est son angoisse, face à la disparition et la dispersion ; Paradoxalement c'est vrai. La prédominance de gestes hostiles, voire violents, souvent commis dans ces enregistrements à l'encontre d'objets, de corps et de matériaux en tout genre, ne plaide pas en faveur de cette hypothèse. Il faut bien dire que ces opérations ont généralement une autre vocation que de rassurer leur auteur. Chez Jean-Claude Ruggirello, Volker Schreiner et Eddie d par exemple, ce sont d'abord les sons, résultant de contacts, de chutes et de chocs divers et variés, qui nous renseignent très précisément sur la nature, la qualité, la densité, le poids ou la consistance des éléments employés, sur leurs caractéristiques matérielles et physiques, c'est-à-dire plastiques.

Les gestes et les phénomènes que ces travaux donnent à voir (cassure, déchirure, chute, rebonds, etc.) relèvent effectivement du processus sculptural. Malgré la différence de média mobilisé, cette œuvre n'est pas sans rappeler la *Verb List* de Richard Serra, et l'inventaire des actions qu'il dresse à travers une simple liste de verbes, comme autant de possibles confrontations à la matière, pour un sculpteur. Les gestes ainsi présentés ont en commun le pouvoir de modifier le matériau, de le déformer, d'en altérer l'intégrité, si ce n'est de le détruire. Ces transformations ont inévitablement pour effet d'occasionner une perte, comme un avant-goût du pire, c'est même ce qui les qualifie. Ceux-là feraient donc de la sculpture autrement, d'une manière qui laisse supposer qu'on puisse être sculpteur sans vraiment pratiquer, ou sans qu'elle soit effectivement montrée, comme on pourrait être peintre sans employer de pinceaux, de peinture ou de tout autre moyen qui caractérise d'habitude cette activité.

Le cas Angel est moins ambigu. C'est bien la sculpture qui fonde effectivement sa pratique, pourtant hétérogène. Qu'il réalise une installation, une performance, une vidéo, ou qu'il écrive un récit, il est toujours sculpteur. Ces activités lui permettent simplement d'assurer une permanence du travail, en toutes circonstances et en tous lieux.

Les stratégies qu'il met en œuvre sont issues de sa vision du monde de l'art, de la condition de l'artiste et de son travail, essentiellement précaire et nomade. Ses propositions radicalisent d'une certaine façon un phénomène dont la plupart font l'expérience, celle d'une œuvre éphémère qui n'existe finalement que la durée d'une exposition, avant de disparaître ensuite, dont ne subsiste que le souvenir, et parfois l'image.

Cet inéluctable destin le terrorise, mais l'artiste mû en terroriste assimile désormais cette fin de l'œuvre comme l'un de ses éléments constitutifs et revendiqués, comme on soignerait le mal par le mal. C'est-à-dire qu'il ne laisse plus à d'autres le soin d'accomplir la sale besogne, hormis les éléments (soleil, vent, pluie, marées) éventuellement. Les basses œuvres prennent ainsi de la hauteur. Succédant aux représentations partielles ou plus timides qui figuraient déjà dans ses vidéos anciennes (égorger un poulet mort, travailler une sculpture à coup de lattes, tenir un discours marxiste en le ponctuant de ces jets

d'assiettes qu'il affectionne...), certaines parmi les plus récentes nous montrent l'artiste ruinant littéralement et presque complètement (puisqu'elles demeurent quand même un peu) ses installations dans le contexte même de leur monstration. Ces destructions annoncées y sont accomplies avec autant de légèreté que possible, sur un mode à la fois comique et tragique, par un personnage mélangeant burlesque et *slapstick* tout droit sorti d'Ellis Island. Au passage, Dominique Angel désencombre !

La figure décalée – inadaptée – qu'il incarne n'est pas sans rappeler les attaques froides que portait l'artiste montréalais Patrice Duhamel à l'égard des injonctions d'un système obsédé par « la rénovation des intérieurs (psychiques, psychologiques, domestiques), le refus de la lenteur, la camisole du consensus et l'acharnement à tisser des réseaux », pour reprendre les termes brillants qui lui ont été adressés après sa mort par le théoricien et critique Fabrice Montal. Il organisait dans des espaces tout droit sortis du catalogue IKEA, mais préalablement vidés, une improbable rencontre. L'ordre architectural appelant un régime de postures et d'attitudes cohérentes y était systématiquement contrarié par la réunion de corps muets, doués d'une étrange inhumanité, déviants, en prise à des divagations autistiques, comme sous l'effet d'une drogue (qui ne conduirait pas à se donner en spectacle, celle-là). Le tout était vidéographié.

Certains choisissent une autre méthode pour dénoncer les effets discutables, au plan sociologique notamment, d'une pensée dominante. Ils se l'adressent à eux-mêmes, dans un face à face éprouvant avec le regardeur, comptant sur une forme d'identification. La posture qu'ils adoptent relève parfois de l'auto agression (de l'auto destruction), comme c'est le cas chez Ulrike Rosenbach, entre autres.

On comprend justement que le travail d'un artiste constitue aussi une image du monde dans lequel il se déploie. Comme il n'a pas pour vocation de l'embellir, ce reflet n'est pas toujours flatteur, loin s'en faut. Les formes que l'artiste « produit » peuvent donc aussi être déplaisantes, il n'en est jamais le seul responsable. Dans son dernier récit (*Le Sèche-Bouteilles*, 2010), Dominique Angel revient avec humour sur quelques faillites relatives à son parcours d'enseignant en art, mais plus sérieusement sur son parcours d'artiste : « Aucune situation artistique n'est à mon sens confortable sur la planète. Le monde ne va pas bien, son malaise se répercute dans tous les domaines de l'activité humaine ».

Steven Cohen, Paul McCarthy, Heidrun Holzfeind, Christoph Draeger, Johan Grimont ou les mythiques membres d'Ant Farm ne le démentiraient certainement pas. Qu'ils activent leurs performances dans un contexte psycho-socio-politique conflictuel, qu'ils documentent, parodient, détournent ou reconstituent pour questionner l'esthétisation problématique des rassemblements, qu'ils nous confrontent aux intentions de sous-genres cinématographiques douteux, qu'ils dénoncent l'interprétation malsaine du pire par les médias (tremblement de terre, attentat, accident mortel, meurtre en série, génocide, catastrophe aérienne) bien qu'il ne nous reste généralement plus grand chose à voir à l'heure du « journal », tous témoignent d'une situation du monde embarrassante. En un sens, leurs œuvres opèrent comme des anti-aphrodisiaques qui contrarient les effets artificiels mais stimulants du spectaculaire.

Dans un registre comparable si l'on veut, Dominique Angel voue pour sa part une attention singulière aux monuments. Peut-être parce qu'ils sont des sculptures tout simplement. Peut-être aussi parce que ces sculptures-là ont cette particularité de rendre un hommage hypocrite ou sincère à la disparition, à la mort, à la destruction, au désastre.

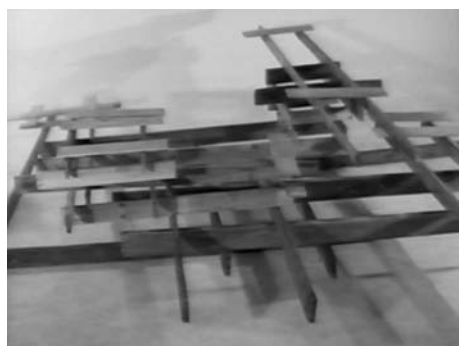
Édouard Monnet

Jean-François Guiton

Souvent tournées dans l'atelier, avec des objets et matériaux simples faisant partie de son environnement, mettant en scène son propre corps effectuant des gestes et des actions répétitives, les vidéos de Jean-François Guiton produisent petit à petit un monde, un univers tout à fait caractéristique, qui retient son souffle, suspendu à un fil tendu entre un élan et sa résolution, traversé de tensions extrêmes, mettant en synergie l'espace de la sculpture, la surface de l'écran et le tempo d'une partition visuelle. En recherche d'équilibre, au risque de tomber.

Suivant la tradition des artistes conceptuels américains des années soixante-dix, de Lawrence Wiener à Richard Serra, en passant par Bruce Nauman, le travail de Jean-François Guiton s'inaugure dans l'atelier, qui est le lieu physique et mental où s'expérimente, s'éprouve et se vérifie le geste artistique et ses résistances. Poser, déplacer, lancer, jeter, soulever, enjamber, balayer, ajouter, pousser, frotter... ces gestes s'effectuent au sol, dans l'espace réel de l'atelier, puis vont être repris par l'outil vidéo et le travail du montage, avec une précision de métronome. La caméra dirigée vers le sol de *Holzstücke*, *Fußnote*, *Handle with Care*, *La Longue Marche*, *Comme pour se balancer*, dans une moindre mesure *Intermezzo* ou *Les Chaises musicales*, permet de rabattre l'horizontalité du plan sur la verticalité de l'écran vidéo et crée ainsi un espace virtuel en trois dimensions : surface et profondeur sont ainsi mises en tension. Par des effets de basculement, de balancement, de déport, les équilibres se cherchent, se perdent et se retrouvent, dans le geste enregistré aussi bien que dans le cadre de l'écran. De la tension, de la concentration et de la précision de l'artiste dépend la possibilité d'une sculpture. Ces préoccupations de sculpteur, un certain rapport au poids, au sol, à l'équilibre ; l'attention portée au matériau, au toucher, à la matière des éléments choisis ; enfin le processus engagé par le geste, l'action, le mouvement..., s'inscrivent donc dans la continuité minimaliste de l'exploration de la relation entre le corps et l'espace. Le temps du défilement vidéographique peut alors se comparer à la durée de la découverte d'une sculpture d'un Carl Andre au sol ou d'un Robert Morris dans toutes les directions. [...]

Françoise Parfait, « Les Syncopes de la surface », in DVD *Jean-François Guiton, Vidéos 1982-1992, Heure Exquise!*, Lille, Lowave, Paris, 2008



Holzstücke, 1982 (vidéo, France, 5 min 30)

Une structure de bois est en attente d'un impossible équilibre. Jean-François Guiton saisira l'instant de l'échec de cette entreprise, le moment foudroyant de la destruction constamment suspendu par des séquences répétitives. Il invente ainsi un statut « respiratoire » ou « frénétique » à la sculpture.

Marc Mercier, notice, in DVD *Jean-François Guiton, Vidéos 1982-1992, Heure Exquise!*, Lille, Lowave, Paris, 2008

Au départ, [...] une improbable construction de planches, posées sur le sol d'un atelier, surveillée par une caméra en légère plongée ; l'artiste au travail hésite et fait plusieurs tentatives pour faire tenir en équilibre une nouvelle planchette de bois sur une autre planche en porte-à-faux, menaçant à chaque tentative de faire vaciller le tout. Ce qui se produit au bout d'une minute vingt-six d'enregistrement : la planchette une fois posée, tout s'effondre. Patatras ! La sculpture est par terre, mais la chute est belle, et fait un joli bruit. Puis silence, où résonnent encore les harmoniques du vacarme. La suite de cette vidéo présente une variation sur le thème de l'effondrement de structures de planches, mise en musique par la répétition plus ou moins rapide de blocs visio-sonores représentant la chute des planches. Cette « scène primitive », faite de jubilation et d'effroi, ne cessera d'être questionnée par les vidéos de Jean-François Guiton, qu'elles prennent la forme de monobandes ou bien d'installations.

Françoise Parfait, *op. cit.*

Peter Fischli et David Weiss

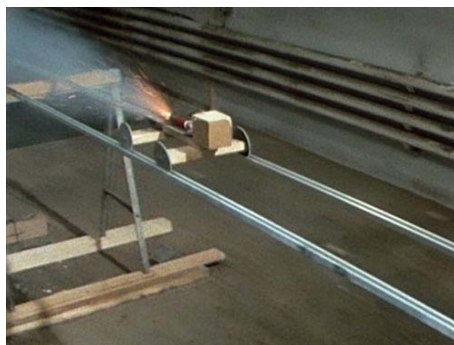
Peter Fischli et David Weiss, tous deux plasticiens, se sont associés pour élaborer une œuvre commune ; peintres, sculpteurs, photographes ou cinéastes, ils assemblent et enchevêtrent des éléments hétéroclites, jouent sur la diversité des distances, des échelles, nous enseignent un autre rapport avec le monde de l'art, le monde en général, un regard encyclopédique.

Stéphanie Moisdon, notice, in catalogue *Vidéo et après*, La collection du Musée national d'art moderne, Éditions Carré, Paris, 1992

David Weiss fréquente l'école d'art de Zurich de 1963 à 1964, puis celle de Bâle de 1964 à 1965. Il mène d'abord une carrière consacrée à la peinture, jalonnée par des expositions personnelles de 1976 à 1979 et des participations à des expositions collectives comme, en 1981, *Bilder* [Les Images] à la Kunsthalle de Winterthur, où il présente sa dernière pièce personnelle, *Planetarium*. Il publie également des livres, en collaboration avec Urs Lüthi, en 1970 et 1979 pour la maison d'édition zurichoise Stähli.

Peter Fischli, fils d'un architecte et sculpteur formé au Bauhaus, étudie en Italie à l'Académie des beaux-arts d'Urbino de 1975 à 1976 puis à celle de Bologne de 1976 à 1977. Son parcours personnel se résume à une exposition en 1978 à l'Académie de Bologne et à une participation en 1981 à l'exposition *Bilder*, où il présente *Tierwelt* [Le Monde des animaux], installation avec animaux vivants, qui représente le cycle de la vie comme un mélange d'activités fébriles et calmes.

Après ces expériences menées individuellement, les deux artistes s'associent et commencent une production commune en adoptant une seule signature, F / W ; leurs œuvres ne peuvent donc pas être attribuées plus à l'un qu'à l'autre. Le point de vue de chacun crée, en même temps qu'un équilibre instable, la dynamique de leur collaboration. Dès le début de cette association, leur production est de nature hétérogène, combinant films, photographies, livres d'artistes et sculptures sur des supports aussi divers que l'argile, la résine ou le polyuréthane.



Der Lauf der Dinge, 1986-87 (film 16 mm / vidéo, Suisse, 28 min)

Être pris dans l'engrenage circulaire, en pensée et dans la réalité, conduit à devenir soi-même partie intégrante de la sculpture et de son champ sémantique. Car il s'agit bien ici d'une sculpture mouvante, constituée d'une infinité d'éléments bruts, d'objets en fuite, d'échafaudages fragiles. Ce film montre avec humour tout un enchaînement de

chocs, d'accidents, pris dans un incroyable mouvement perpétuel. Solides, liquides, gaz et flammes jaillissent dans cette course burlesque des éléments, où chaque objet entraîne un autre dans son mouvement, cherchant toujours à combler un déséquilibre qui pourtant ne se stabilise jamais.

Stéphanie Moisdon, *op. cit.*

Avec *Der Lauf der Dinge*, le cours des choses est envisagé au niveau des phénomènes matériels, de l'histoire de la sculpture, de la médiation par le film ou la vidéo, et des rapports à la culture et aux infrastructures de l'art.

L'installation éphémère est construite en un parcours architecturé, armé de principes physiques (équilibre statique, poids, etc.) et de produits chimiques, en attente respectivement de leur ébranlement et de leur mise à feu par combinaison. Les propriétés de l'air (ballons gonflés à percer), de l'eau (récipients à renverser) et du feu (bougies allumées) sont aussi mises à contribution. La coordination spatiale et temporelle est précise et savante, si bien que le déroulement de la torsion d'un sac-poubelle accroché en hauteur donne la première impulsion à une longue succession de catastrophes ludiques (chutes, projections, etc.). Les causes et conséquences de ce chaos, ses processus et ses matériaux sont montrés et fascinent le spectateur. Cette construction explicite souligne une approche scientifique du monde et crée la métaphore d'un monde exploré.

Par les procédés et les matériaux qu'elle utilise, l'installation fait la synthèse de nombreuses conceptions sculpturales du 20^e siècle : la suspension (le constructivisme), l'assemblage (sculpture des années 1945-50), le mouvement (l'art cinétique), l'accumulation et les matériaux de récupération (Nouveau Réalisme et Pop Art), l'idée d'une énergie propre aux matériaux (Carl Andre), une inclusion de l'objet banal et quotidien (Marcel Duchamp).

La médiation par le film ne restitue pas la réalité de l'installation, elle est distincte de la perception directe du fait. Le cours des choses dans le domaine de la connaissance et dans une société de communication de masse implique des rapports à des artefacts médiateurs. La conception postmoderne de l'œuvre d'art inclut une réflexion sur le déplacement d'un phénomène éphémère dans la culture et d'une œuvre dans les infrastructures de l'art.

Thérèse Beyler, notice, <<http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034371>>, 7 octobre 2011

Maren Strack

Quand j'avais quatre ans, mon père a fixé d'énormes roues noires à mon chariot à pédales. Je me souviens qu'il m'expliquait systématiquement le fonctionnement des éléments mécaniques. L'attention que je portais à la technique m'a permis de me déplacer plus rapidement et avec plus d'élégance dans mon véhicule. Ce goût pour les phénomènes physiques ne m'a plus quitté depuis, qu'il soit question de changement de braquet ou de bang supersonique.

Chaque performance est pour moi l'occasion d'expérimenter un nouvelle technique, qui lui est appropriée. Je suis partie prenante d'une expérience, l'élément mobile de celle-ci, son moteur. J'agis sur la matière, je la brise, je l'étire, je la fais hurler... Les matériaux, l'appareillage, le corps, le mouvement et les sons réagissent les uns avec les autres et sont mutuellement dépendants.

Maren Strack, notice, <http://www.maren-strack.de/Index_e.html>, 20 octobre 2011

Maren Strack, née à Hambourg en 1967, développe un travail relevant tour à tour ou simultanément des champs de la sculpture, de la chorégraphie, de la danse et de la musique. Elle a étudié à l'Académie d'Arts Visuels de Munich. Parallèlement, elle a été formée à la pratique du flamenco par Gonzales Reyes et fut longtemps membre de sa compagnie. Au cours de ses études, Strack débuta un travail impliquant la relation de la sculpture au mouvement et à la danse, et développa des formes d'installations et de performances cinétiques, dont plusieurs furent primées par la suite. Cette démarche continue de caractériser son travail actuel. Depuis 2008, elle enseigne ponctuellement à l'École d'art de Berlin-Weissensee.



Ytong, 1995 (vidéo, Allemagne, 6 min)

Un document sur la destruction systématique d'une pierre par la danse.

La « performeuse » Maren Strack danse sur un bloc d'Ytong, du béton cellulaire utilisé dans le bâtiment. La grâce de ses chaussures à talons hauts contraste avec les pointes agressives dont elles sont munies au niveau de leur semelle. L'attention de la caméra, et du regardeur par la même occasion, ne privilégie pas le visage et l'expression de l'interprète ainsi que le veut paradoxalement la convention, même dans le domaine de la danse. Elle s'intéresse plutôt à cette partie du corps qui la fonde, aux pieds et aux mouvements qu'ils opèrent dans un style rappelant ici le flamenco. La surface de la pierre est ainsi progressivement broyée, ses bords s'effritent et éclatent, elle est finalement concassée de toutes parts sous l'effet d'une accélération spectaculaire des mouvements de danse et de la frappe répétée de ses pas.

Dominique Angel

Dominique Angel est né en 1942, il vit et travaille à Marseille. Après des études aux Arts décoratifs et aux Beaux-Arts de Paris, il s'installe à Nice où il devient professeur à la Villa Arson, puis à Marseille où il prolonge le développement d'une pratique comprenant aussi bien la sculpture, le dessin, la performance, la vidéo et l'écriture.

Dominique Angel travaille à la constitution d'une œuvre totale, composée par la somme de ses différents travaux, expositions, livres et vidéos. Chaque nouvelle création est systématiquement intitulée « Pièce supplémentaire », soulignant ainsi la grande addition proposée/posée par l'artiste. Il nous offre une vision du monde sur un mode absurde et burlesque, mélangeant indifféremment les grandes histoires humaines et les petites anecdotes désuètes et singulières. Son œuvre nous confronte au rapport entre l'artiste et son travail. Dominique Angel se retrouve ainsi fréquemment impliqué au milieu de ses créations : parlant à la première personne dans certains de ses romans, faisant lui-même l'acteur dans ses vidéos, ou bien combattant désespérément avec ses sculptures, disons plutôt « avec son idée de la sculpture », lors de performances aux allures de champ de bataille.

Mon ambition consiste à réaliser une œuvre fondée sur le passage obscur qui permet, dans l'art contemporain, d'aller, par exemple, de la sculpture à la vidéo, de la vidéo à l'installation, de l'installation à la littérature. Cependant, passer de l'espace propre à la sculpture, à celui de l'image ou de l'écriture, renforce le sentiment désagréable (propre à l'écoulement du temps) de laisser chaque fois quelque chose d'important derrière moi. Ce passage prend souvent la forme d'une fiction.

L'aspect protéiforme de mon travail, s'il est légitimé par une pratique traditionnelle issue des avants-gardes, me conduit à réunir les enjeux communs aux divers moyens d'expression que j'utilise. La nature précaire, éphémère de l'art contemporain, sa place dans la société, en font une construction provisoire réglée généralement par la durée d'une exposition.

En interrogeant les idées reçues concernant l'actualité, et les modèles sur lesquels nous travaillons tous depuis un siècle, cette exposition m'a permis d'établir ce projet que je présente aujourd'hui.

Parvenu à un tournant de mon travail, il me reste à lui donner toute sa cohérence et à en établir la théorie.

Dominique Angel, note d'intention de l'exposition *Le Grand dérangement*, Captures – Espace d'art contemporain, Royan (17), avril 2008

Ma production vidéo avec laquelle je me suis évertué à prouver jusqu'à présent que : a) Le vent de l'Histoire est composé surtout de courants d'air, b) que tout sera art le jour où les poules auront des dents, c) et qu'enfin la tâche de l'artiste contemporain, consistant à devoir réussir quelque chose dans un monde raté, a pour objectif d'affirmer le contraire de ce qu'elle a montré jusqu'à présent, en utilisant l'esthétique de l'autofilmage et celle du documentaire.

Dominique Angel, *op. cit.*



Pièce supplémentaire n° 24 (fin de partie), 2007 (vidéo, France, 8 min)

Érigé en terre crue, le monument connut le sort de tout organisme vivant, de la naissance à l'épanouissement, de la dégradation à la disparition ; dégradation naturelle liée aux intempéries et destruction totale, activée par l'artiste lui-même, dans une crise iconoclaste et révolutionnaire, aujourd'hui objet d'une vidéo. [...]

Sculpteur, écrivain, vidéaste et performeur, Dominique Angel interroge régulièrement les codes de l'art classique, spécifiquement de la sculpture dans sa dimension commémorative, au regard d'une conception contemporaine du monument public et de son rôle dans la cité. Ainsi, les questions de la représentation, du rapport à l'espace public, du socle, sont-elles au cœur de sa réflexion.

Son intervention permet d'illustrer ces thèmes avec humour, elle mit aussi en évidence certaines pratiques de l'art contemporain, en tout point fort éloignées du monde des musées et de leur conception de l'œuvre d'art. La performance comme démarche artistique, le caractère éphémère de l'œuvre voire sa destruction programmée sont en effet autant de mœurs étrangères aux institutions muséales. [...]

Christine Germain-Donnat, « Destruction programmée » in *Scènes de la vie ordinaire*, coédition École Régionale des Beaux-Arts de Rouen / Musée de la Céramique, Rouen, 2008

Si je raconte cette histoire personnelle qui révèle l'origine de mon engagement artistique, c'est pour montrer le lien étroit qui unit l'histoire intime de chacun à la société par l'intermédiaire de la terre. La céramique en est l'illustration : nous mangeons tous dans des assiettes, buvons dans des bols et des tasses et utilisons assez couramment divers récipients façonnés en terre glaise. Nous avons tous une histoire à leur sujet à raconter. Surtout en ce qui concerne les assiettes. Pour en revenir aux miennes, je me souviens que mon père éprouvait un malin plaisir à casser les nôtres au cours des scènes de ménage, à l'occasion desquelles il reprochait à ma mère son scepticisme. Elle préférait aider à mettre des enfants au monde, ça rapportait plus au ménage.

Ces drames de la vie quotidienne donnèrent l'idée à mon père de fabriquer de la céramique utilitaire à bas prix. Il croyait pouvoir sauver de la misère les foyers en péril en mettant à un prix abordable les scènes de ménage. Il n'était pas persuadé que la beauté adoucisse les mœurs, mais il tenta d'améliorer la qualité artistique de la vaisselle en espérant détourner l'humeur belliqueuse des hommes vers des objets moins utiles à leur existence. Mais c'était compter sans le plaisir qu'on éprouve en lâchant sur le sol une pile d'assiettes.

Ce geste gratuit réclamait des sacrifices, c'était un luxe qui comportait sa part de beauté, et je ne peux tout à fait écarter qu'il soit à l'origine de ma conception du geste artistique.

Dominique Angel, « Histoire racontée au cours de la performance », in *Scènes de la vie ordinaire*, coédition École Régionale des Beaux-Arts de Rouen / Musée de la Céramique, Rouen, 2008

Gordon Matta-Clark

Gordon Matta-Clark, né à New York en 1948, est décédé en 1978. Fils du peintre chilien Roberto Matta et frère aîné du musicien et compositeur Ramuncho Matta, il a étudié la littérature française à la Sorbonne (Paris) et l'architecture à l'Université Cornell (Ithaca, NY, États-Unis) avant de se consacrer à l'art. Son projet artistique consistait en une investigation de l'architecture, de la déconstruction, de l'espace et de l'environnement urbain. Datant des années 1971 à 1977, une période pendant laquelle son travail fut particulièrement prolifique, ses films et vidéos comprennent une documentation d'œuvres majeures réalisées à New York, Paris et Anvers, et pourraient se répartir en trois grandes catégories selon leur distributeur (Electronic Art Intermix) : les performances et le recyclage ; l'espace et la texture ; les découpes de bâtiments. Membre fondateur du restaurant d'artistes *Food* situé dans le quartier de SoHo, il participa à un certain nombre d'expositions de groupe à partir du début des années soixante-dix. Son travail a ainsi été présenté à Cassel (Allemagne), São Paulo, Berlin, Zurich et Paris. Après sa mort, de grandes expositions dédiées à l'artiste ont été organisées par le musée d'art contemporain de Chicago, le Badischer Kunstverein de Karlsruhe (Allemagne), l'IVAM centre Julio Gonzalez de Valencia (Espagne), parmi d'autres. En 2007 le Whitney Museum de New York lui a consacré une rétrospective intitulée : *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure*.

EM

Privilégiant des expériences éphémères ou encore la forme du happening, l'artiste américain Gordon Matta-Clark n'a essentiellement laissé que des traces de ses actions sous la forme de films, de dessins, de photographies, de blocs architecturés issus de découpes faites dans des bâtiments ou encore résultats d'expériences dignes du « Petit chimiste ». À la confluence de plusieurs courants de l'art de la fin des années 1960 et 1970 comme l'art minimal, l'art conceptuel, le process art ou le land art, auxquels il n'a jamais réellement adhéré, Matta-Clark, comme de nombreux artistes qui lui sont contemporains, est particulièrement attaché au processus de création de l'œuvre. Pour lui, ce n'est pas tant le résultat obtenu que le chemin parcouru qui compte, et ce chemin ressemble à une sédimentation par couches successives. [...]

Voyant dans la cuisine une forme d'alchimie Matta-Clark ouvre en 1971 à Soho avec quelques amis un restaurant, *Food*. À la fois lieu d'exposition et de rencontre pour la scène artistique new-yorkaise, *Food* est aussi une structure permettant aux artistes de gagner leur vie en y travaillant de façon intermittente tout en poursuivant leur activité artistique. Pour restructurer l'aménagement des espaces intérieurs du restaurant, Matta-Clark procède à des découpes et certains des éléments architecturaux ainsi prélevés ont été exposés en 1972.

Gordon Matta-Clark veut pénétrer les différentes strates d'un système en s'immisçant dans ses moindres anfractuosités, pour découvrir l'envers du décor comme on retourne un gant. Ses œuvres les plus spectaculaires sont visibles grâce à des photographies d'édifices qui vont être démolis, et sur lesquels il a exercé des découpes (*cuttings*) dans les cloisons, les planchers et les façades. Les bâtiments, alors démembrés et fendus de part en part, tiennent debout mais leur équilibre est précaire. En 1974, il réalise *Splitting*, l'une de ses œuvres les plus célèbres : une maison en bois, construite après la Première Guerre mondiale dans le New Jersey, et qu'il a coupée en deux. Matta-Clark, pour éviter tout lyrisme importun, avait préalablement enlevé les souvenirs trop tangibles des occupants brutalement expulsés, mettant à nu la structure du bâtiment, la fonction et l'articulation du microcosme social que peut représenter ce type de logement standard. Avec *Conical Intersect* (1975), réalisé dans un immeuble de la rue Beaubourg à Paris,

dans un quartier promis à une démolition et à une réhabilitation prochaines à cause de la construction du Centre Georges-Pompidou, c'est la percée dans le tissu urbain qui l'intéresse. [...]

Matta-Clark joue avec l'architecture comme il jouerait avec le langage, tous deux expressions du pouvoir : la maison qu'il découpe est comme une phrase dont il supprimerait le verbe ou changerait la syntaxe laissant entrevoir ainsi d'autres lectures possibles. [...]

Au cours de sa brève existence, Gordon Matta-Clark a ainsi élaboré une véritable archéologie du réel et de ses indices. Il prêtait une attention particulière aux espaces entre les choses, aux vides métaphoriques, pour faire craquer le vernis de l'espace social, développant en cela des points de vue et des procédés assez proches des actions menées par les situationnistes à Paris en 1968.

Sandra Cattini, notice biographique, <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/gordon-matta-clark>>, 7 octobre 2011



Fresh Kill, 1972 (film 16 mm / vidéo, Etats-Unis, 12 min 30)

Gordon Matta-Clark retrace dans ce film le processus complet de destruction de sa camionnette (« truck » en anglais), prénommé Herman Meydag, qui vient s'encaster contre un bulldozer dans la décharge de Staten Island, à New York. Le film a été présenté à la Documenta V de Cassel en 1972.

Ce film met en scène la destruction d'une camionnette rouge par des bulldozers aux abords d'une déchetterie en pleine nature. À la différence de beaucoup des films de Matta-Clark, qui documentent simplement une performance, celle-ci est véritablement mise en scène pour la caméra, avec des effets de montage et d'image, qui rythment la destruction tout en jouant sur le contraste avec la nature environnante. Dès le départ, le camion fonce droit sur le bulldozer. La séquence est répétée sous différents angles. Filmé telle une corrida, le bulldozer va continuer la destruction en fonçant sur le camion rouge, après avoir exécuté quelques mouvements avant l'attaque. Le jeu continue avec un deuxième bulldozer qui entre en scène. Ils mettent le véhicule en morceaux, qui partent alors dans une benne à ordures. Les plans sont entrecoupés d'images de mouettes en vol sur la déchetterie, jusqu'au plan final où un vol d'oiseaux passe au-dessus de la déchetterie à la lueur d'un magnifique coucher de soleil. Gordon Matta-Clark travaille la matière dans des processus de déconstruction. En mettant en scène de façon romantique le sacrifice de ce camion, l'artiste crée un lien entre des pratiques primitives et ritualisées de sacrifice et le monde moderne dans lequel il vit.

Patricia Maincent, notice, <<http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000025885>>, 7 octobre 2011

Samuel Rousseau

Depuis l'époque déjà lointaine de ses premières vidéos bricolées, des « monobandes » regroupées sous l'intitulé drolatique *Un florilège de bonheur vidéographique* alors qu'il se faisait encore appeler Sam, la démarche et les formes produites par l'artiste ont connu une évolution considérable en direction de la mise en espace et de l'installation, et d'une remarquable maîtrise des moyens mis en œuvre (parfois sophistiqués au plan technologique) à des échelles se déployant du minuscule au monumental. Malgré cette virtuosité nouvelle, les dernières n'ont pourtant rien perdu du caractère tout à la fois insolent, joyeux, généreux, décontracté, profane, poétique, modeste et fabuleux des premières. De ces « œuvres de jeunesse », généralement des plans-séquences mettant en scène des actions relevant de la performance, conduites et filmées par l'artiste, il reste aujourd'hui encore un goût prononcé pour le banal et le vulgaire (au sens étymologique : « le commun des hommes »), les formes ordinaires, pauvres de préférence, les objets anodins, populaires, empruntés au quotidien et à l'univers domestique. En cela, elles font toujours figure de manifeste.

Né en 1971 à Marseille, Samuel Rousseau vit à Grenoble. Son travail, qui a déjà fait l'objet de nombreuses expositions, est désormais nominé au prix Marcel Duchamp 2011, qui est traditionnellement décerné au moment de la FIAC. L'artiste est représenté par les galeries Aeroplastics à Bruxelles, Guy Bärtschi à Genève, 1000 Eventi à Milan, Polaris à Paris et Parker's Box à New York.

EM



Super jet, 1996 (vidéo, France, 1 min 24)

Tragique plongeon d'un magnétophone depuis un toit. Un cri éphémère subsiste le temps de la chute, celui que l'artiste a enregistré quelques secondes auparavant.

Steven Cohen

Accompagnant le curriculum vitæ de Steven Cohen, tel qu'il est disponible sur son site personnel, la photographie intitulée *The Artist as Miss Margate*, qui le montre travesti en fillette à l'âge de six ans, situe bien les fondements autobiographiques de son projet. Le geste que l'image documente en constitue le point de départ et fait figure de manifeste.

Né en 1962 à Johannesburg, Steven Cohen, est un artiste blanc, gay, juif et sud-africain. Son œuvre essentiellement « performancielle », qu'il déploie dans des espaces dédiés (galeries d'art, musées...) comme dans l'espace public (centre commerciaux, terrasses de cafés...), renvoie autant à la sculpture qu'à la danse contemporaine. Les figures dont il s'inspire (travesti, *queer*, *drag queen*...) et qu'il subvertit au passage sont les moyens d'aborder des questions esthétiques mais également identitaires, politiques ou écologiques. Il interroge en effet, sans la moindre complaisance mais non sans humour, les notions de différence et de contradiction, et ce qu'elles supposent de domination, d'exploitation, de violence ou de discrimination (raciale, sociale, sexuelle...). Il vit et travaille actuellement à Lille.

EM, « Steven Cohen : L'Animal le plus dangereux du monde », extrait du texte de présentation de l'exposition éponyme, cinéma Les Variétés, Marseille, mai 2008



Chandelier, 2002 (vidéo, Afrique du Sud, 16 min 37)

La vidéo de *Chandelier* a été réalisée en 2001 en Afrique du Sud parmi des « sans domicile fixe » noirs de Johannesburg, pendant la destruction de leur bidonville par les employés municipaux de la ville ; un ballet où la violence est omniprésente.

Notice, in catalogue du festival Bandits-Mages, Bourges, mai 2007

Seul de son espèce parmi les Noirs, au milieu des réprouvés, presque nu, se risquant sur ses plates-formes dans les décombres, son étoile de David sur le front, il connaît le danger, se précipite à ses devants, se laisse toucher, chahuter, contempler, détester, tandis que tombe le jour. Quelqu'un pourrait s'attaquer à lui, le tuer ? Sans doute, mais cela n'arrive pas. Ce jour-là, Steven Cohen sera resté cinq heures sur place. Sans autre projet que d'être là, le temps que durerait la destruction du bidonville.

Daniel Conrod, in *Télérama* n° 3147, le 9 mai 2010

Les artistes ont toujours dépeint la vie sociale de leur époque. Par mes déplacements en chandelier-tutu à travers le bidonville en état de destruction, et par le fait de filmer, c'est ce que je fais aussi : une peinture digitale de la vie sociale, à moitié imaginaire et à moitié horriblement vraie. Le travail de *Chandelier* révèle à travers l'art de la performance, de la danse et du film, les contradictions entre l'Europe et l'Afrique, les blancs et les noirs, les riches et les pauvres, l'ombre et la lumière, le privé et le public, les forts et les opprimés, la sécurité et le danger.

Steven Cohen, in programme du Ballet Atlantique, présentation du spectacle *Not So Good*

Heidrun Holzfeind

Mon travail fait le portrait de gens ordinaires, observés à un moment décisif de leurs parcours, souvent révélateur de leurs buts, de leurs aspirations, de leurs espoirs, et de leurs places dans la société. Ces rencontres avec des personnes ordinaires, issues de l'immigration ou de minorités, avec leurs vies et leurs rêves, font apparaître les structures et conventions d'une société guidée par le succès, l'efficacité et l'individualisme. Elles nous conduisent à repenser les valeurs et les désirs caractéristiques de nos cultures, les définitions que donne le système de la réussite et de l'échec, et ce qui demeure du « rêve américain ».

Alors que la narration se concentre sur le parcours et l'histoire d'une personne, la caméra enregistre son environnement quotidien, son « chez lui », le langage de son corps, le choix des vêtements qu'il porte, ses goûts musicaux, etc. Ces observations révèlent, entre autres choses, que le concept d'identité est une construction sociale dépendante de circonstances culturelles et socio-économiques. Bien que les protagonistes des vidéos vivent généralement dans des situations précaires, ils sont représentés avec dignité et respect, non comme les simples victimes d'un contexte. La musique qui accompagne ces pièces est souvent choisie par les sujets de mes portraits pour questionner autrement le rôle des modèles et stéréotypes qui alimentent la musique populaire.

Confrontant les définitions des genres « art vidéo » et « documentaire », tout en maniant les codes de la télévision, du clip et du film de famille, mes travaux interrogent les possibilités et les limites de la vidéo en tant que médium. Par une exploration des diverses stratégies de représentation et de médiatisation du monde, ils reflètent en définitive un hiatus, qui oppose ce que nous supposons réel et une fiction à l'œuvre.

Heidrun Holzfeind, note d'intention, <<http://www.heidrunholzfeind.com/artiststatement.html>>, 7 octobre 2011

Heidrun Holzfeind est née en 1972 à Lienz, Autriche. Elle vit et travaille à New York.



Demo Derby, 2001 (vidéo, Etats-Unis, 9 min)

Le Demo Derby, championnat de démolition de véhicules de Cobleskill aux Etats-Unis (état de New York), mélange d'agressivité et de beauté, est un sport que la société américaine a enfanté. Version moderne des jeux du cirque antiques, les participants s'affrontent dans le seul but d'arrêter le mouvement du véhicule concurrent. Dans ces

tournois, à l'inverse des courses automobiles où les spectateurs redoutent le moindre froissement de tôle, le gagnant est le dernier qui peut encore rouler. Toutes les voitures sont peintes et customisées pour ce rituel en forme de célébration de l'accident. Il s'agit d'une progression vers le chaos, penchant humain pour la destruction. Les tôles se déchirent, les pneus explosent, les moteurs prennent feu... À la fois menaçant et flamboyant, cet événement spectaculaire est filmé comme une sculpture en mouvement.

EM

Christoph Draeger

Selon Christoph Draeger : « l'humanité est divisée en deux genres, les victimes et ceux qui les regardent ». Cette phrase pourrait sembler cynique pour quiconque n'a pas pris la mesure de l'effet des médias sur nos penchants les plus grégaires. Avec une ambivalence affirmée, l'artiste avoue être fasciné par ce qu'il définit comme une esthétique de la catastrophe, tout en développant une approche critique du système médiatique qui exploite ces images sous les formes les plus « théâtralisées ».

Sébastien Pluot, notice, in catalogue *Prêt à prêter, acquisitions et rapport d'activités 2000-2004*, coédition Isthme éditions, Paris, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2005

Artiste zurichois né en 1965 et désormais installé à New York, Christophe Draeger développe en effet un travail interrogeant le rôle, l'impact et l'authenticité des images. Ses vidéos, qui mêlent réalité et fiction, et confrontent le regardeur aux clichés colportés par les médias, font souvent appel au procédé du *remake*, jouant ainsi des scènes de cinéma mythiques, des événements historiques ou des faits de société.



Blow Up, Stroll On, 2007 (vidéo, Royaume-Uni, 3 min)

Blow Up, Stroll On est un *remake* de la scène tournée dans un club londonien (le Ricky-Tick) par Michelangelo Antonioni dans son film *Blow Up*, alors que s'y produisaient les Yardbirds interprétant le titre « Train Kept A-Rollin' », aussi connu sous le nom « Stroll On ». La vidéo de Draeger a été produite au cours d'une résidence de deux semaines qui s'est déroulée au Springhill Institute de Birmingham en septembre 2006. Le tournage dura une longue demi-journée et impliqua la participation de plus de soixante-dix volontaires.

Ant Farm

Le groupe Ant Farm a été fondé pour travailler sur les rapports de l'art et de l'architecture, dénoncer les systèmes figés de représentation aux États-Unis. Lord, Michels et Schreier ont participé à un véritable mouvement de « guérilla » contre les monopoles médiatiques et les valeurs capitalistes américaines, se définissant eux-mêmes comme une sorte « d'agence artistique qui ferait la promotion de quelques idées non commerciales, les véhicules d'une introspection culturelle ».

Stéphanie Moïsdon, notice, in catalogue *Vidéo et après*, La collection du Musée national d'art moderne, Éditions Carré, Paris, 1992

Créé en 1968 sur la côte ouest des États-Unis, Ant Farm était à l'origine un groupe d'architectes composé de Doug Michels, Chip Lord et Curtis Schreier, qui a produit des œuvres expérimentales jusqu'à sa séparation en 1978 et fait figure de pionnier dans le champ des arts médiatiques et de la vidéo d'artistes.



Media Burn, 1975 (video, États-Unis, 26 min)

Mise en scène dérisoire des grandes parades nationalistes où une Cadillac des années soixante, « le fantôme d'une voiture de rêve », guidée par l'intermédiaire d'une caméra vidéo, se propulse contre un mur pyramidal composé de cinquante écrans de télévisions qui s'enflamment alors dans le choc. Cette collision explosive entre deux symboles majeurs de la société américaine, l'automobile et la télévision, est l'un des plus provocateurs manifestes de la vidéo alternative contre l'ordre politique et culturel imposé par le régime des médias, l'une des propositions artistiques les plus emblématiques de la contre-culture.

Dominique Angel

Citations

Or un jour, toujours dans ma période romantique, j'ai réalisé un grand bas-relief qui a failli m'ensevelir. J'avais formé, à bonne hauteur, près d'une tonne de terre sur la claie verticale, prévue à cet effet, de l'atelier. Une fois le moule à creux perdu confectionné sur la terre fraîche, j'ai voulu entreprendre seul le démoulage. Soudain, tout s'est détaché, terre et moule. Les « papillons » – croisillons de bois tenus par du fil de fer que l'on place dans la terre pour la retenir –, avaient cédé. J'ai sauté de l'échafaudage avant qu'il ne soit écrasé par la charge. L'ensemble formait une sorte de catastrophe naturelle ; un glissement de terrain. J'en ai fait une photographie que j'ai exposée.

DA, in *Des Clopinettes*, Images En Manœuvres éditions, Marseille, 2007, p 186

Un jour, bien avant Tony Cragg, j'ai percé des trous dans une sculpture avec cet instrument. Une main fortement appuyée sur la poignée, l'autre actionnant l'archet pour enrouler d'avant en arrière la corde sur l'axe entraînant l'ognette qui perçait en produisant un grincement inconnu. Je chantonnais pour coordonner mes efforts. Après plusieurs jour de cet exercice musical, ma voix avait pris des intonations plus rondes, ma sculpture était transformée en passoire et j'avais une grosse ampoule au creux de la main.

C'est alors que j'achetais ma première perceuse électrique.

DA, in *Des Clopinettes*, Images En Manœuvres éditions, Marseille, 2007, p 181

– C'est quoi la dialectique ? demanda Évariste qui n'y comprenait rien.

Arlette émietta son pain sur la table, puis elle poussa une miette vers Évariste, puis deux, puis trois. À la fin, il y avait un tas de miettes devant lui. Elle procédait lentement afin qu'il comprenne la portée de l'exemple. Croyant qu'elle s'amusait pour le séduire il en retira délicatement une du tas et la posa un peu plus loin. Elle en prit une à son tour et la poussa à côté de celle qu'il venait d'écarter.

– Tu as un tas de miettes d'un côté et deux miettes de l'autre, dit-elle, tandis qu'il en ajoutait une troisième, à quel moment, poursuivit-elle en en prenant une à son tour, des miettes vont se transformer en tas de miettes ?

DA, in *Des Clopinettes*, Images En Manœuvres éditions, Marseille, 2007, p 120

Du reste, les états-majors des divers corps d'armée en étaient déjà persuadés, même si le gros des troupes, très attaché à la baïonnette et au colt 45, traînait encore des pieds. Les progrès techniques réduisaient considérablement la main d'œuvre et le matériel d'appoint. Il suffisait d'une poignée d'hommes pianotant sur des ordinateurs pour détruire la planète là où des millions d'individus armés de gourdin n'y parvenaient pas.

DA, in *Des Clopinettes*, Images En Manœuvres éditions, Marseille, 2007, p 116

Au début, je n'avais plus de place dans l'atelier, alors je l'ai photographié. J'étais angoissé de ne plus pouvoir travailler et en même temps angoissé de devoir produire encore sans savoir où ranger les œuvres. Je travaillais plus vite qu'elles ne trouvaient de place dans les musées ou chez les collectionneurs. [...]

Je songeais alors qu'on me détournait de cette ultime posture : la conception d'un événement artistique, l'exposition en tant qu'œuvre, en tant que moment privilégié, délicat, de la création avant qu'elle ne disparaisse à jamais.

DA, « Du torticolis de Michel-Ange au fantôme de Sitting Bull », in plaquette de l'exposition *Pièces supplémentaires*, Centre Vu, Québec, 2002

On ne saurait, me semble-t-il, envisager l'art actuel indépendamment de son déplacement dans le temps et l'espace et de sa situation précaire. Une exposition, une installation, impliquent avant tout une sorte de déménagement et de chantier. Ainsi, dans les conséquences de cette remarque, le monde est déjà à priori représenté. [...]

Lorsque je regarde les informations à la télévision, j'imagine souvent des œuvres, des expositions, des installations qui expriment mon anxiété de devoir partir un jour en catastrophe.

C'est pourquoi l'ensemble de mon travail (sculpture, installation, photographie, vidéo, écriture, etc.) peut-être, pour l'essentiel, fait, refait et recomposé sur place comme un épisode nouveau de mon existence et de mon œuvre.

DA, in *Chers étudiants*, École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence, 2005, pp 38-39

Soudain jaillit une fontaine au milieu du macadam comme un fracas de rouille dans un désert de tôle.

DA, in *Extension nulle*, édition Galerie Manu Timoneda, Aix-en-Provence, 1997, p 5

Pour le troisième exercice, j'exécutai un tour de Magie pour expliquer aux étudiants comment en un tour de main on pouvait passer de la représentation d'un espace à deux dimensions à un volume. Je leur montrai une feuille de papier blanc.

– Voici un espace à deux dimensions, leur annonçai-je.

Aussitôt je froissai la feuille pour en faire une boule de papier, puis je présentai le volume ainsi formé sur ma main.

DA, in *Le Sèche-Bouteilles*, Actes Sud, Arles, 2010, pp 46-47

Cela dit, l'activité artistique, du moins dans le domaine des arts plastiques, nécessite de devoir déplacer, emballer, transporter, porter, poser, peser, accrocher, décrocher, installer, ranger, nettoyer, restaurer, jeter, balayer. Bref, il s'agit d'un chantier permanent, d'un déménagement en catastrophe, d'une situation précaire. Il s'agit de mettre de l'ordre dans le chaos. On ne peut envisager autrement une activité qui nécessite de gérer au mieux les conditions de son existence. C'est une bonne manière de rendre compte artistiquement de l'état du monde. Cependant, aucune situation artistique n'est à mon sens confortable sur la planète. Le monde ne va pas bien, son malaise se répercute dans tous les domaines de l'activité humaine.

DA, in *Le Sèche-Bouteilles*, Actes Sud, Arles, 2010, pp195-196

L'installation en terre crue demeura quelque temps au soleil et à la pluie. Les sculptures séchèrent, se fendirent, se ramollirent, formèrent des amas de boue. Je vins alors tourner une vidéo en détruisant ce qui tenait encore debout. On entendait, venant de la rue, les cris d'une manifestation pour la défense du service public.

Tout fut définitivement terminé lorsqu'il ne resta plus qu'un champ de ruines.

L'existence éphémère de l'art contemporain me terrorisait.

DA, in *Le Sèche-Bouteilles*, Actes Sud, Arles, 2010, pp 206-207

Préparer du plâtre s'appelle « gâcher » du plâtre, ce qui est très exactement le cas la plupart du temps.

DA, in *Le Sèche-Bouteilles*, Actes Sud, Arles, 2010, p 208

L'esthétique du fragment détermine la totalité de l'art contemporain. Elle exprime la conscience du chantier permanent fait de l'accumulation d'images et d'événements hétéroclites que représente l'actualité.

L'idée du « Grand dérangement » évoque à mes yeux une sorte de déménagement et d'exil plutôt qu'un état de démence sociale. Mais je vois bien que ces deux formes d'agitation procèdent du même mouvement des choses, au point où nous en sommes de l'exploitation anarchique et barbare des ressources de l'humanité.

DA, in *Le Grand Dérangement*, éditions D'une certaine manière, La Rochelle, 2008, p 9

Des voitures brûlaient chaque nuit dans les banlieues des villes. C'est dans ce climat de guerre civile que Rose m'apprit la mort du sculpteur Arman.

– Il n'aura pas supporté la banalisation du concept artistique de ses « colères » qui justifiaient la destruction de n'importe quoi en public, ajouta-t-elle, une fois l'art mis à la portée de tous, il convient de repousser les limites de la création si l'on ne veut pas être dépassé par les événements.

– Sans doute, mais il serait injuste de rendre Arman responsable de la révolte des banlieues, c'est comme si tu disais qu'Einstein est responsable de la bombe atomique sous prétexte que ses découvertes théoriques ont été employées à des fins militaires. Il ne faut pas confondre la recherche théorique et la politique.

DA, in *Le Grand Dérangement*, éditions D'une certaine manière, La Rochelle, 2008, p 79

Suivant le mouvement des marées, le promeneur se déplacerait au-dessus de l'eau, de la végétation ou de la vase dans laquelle disparaîtraient progressivement les oeuvres lourdement lestées. C'était un gros chantier qui s'étendrait sur plus de mille mètres carrés. Son projet était une métaphore de l'enlèvement de la société [...].

DA, in *L'Élevage de poussière*, coédition CAC de Basse-Normandie, Caen, Vidéochroniques, Marseille, 2003, pp 26-27

L'horreur était totale mais elle était somptueuse. Elle était peinte avec une légèreté qui rendait la tragédie plus véritable encore. Aucun faux espoir ne subsistait au loin, tout était à feu et à sang. Les postures magnifiques des figures servaient la beauté irréelle du drame.

DA, in *L'Élevage de poussière*, coédition CAC de Basse-Normandie, Caen, Vidéochroniques, Marseille, 2003, p 44

C'est alors que les fantômes blancs sur le toit firent savoir à la direction de l'usine et au gouvernement que si l'ensemble du personnel licencié de chez Moulinex n'obtenait pas leurs indemnités, ils feraient tout sauter. Ils n'avaient plus rien à perdre. Partir en beauté était un art. Pour appuyer leurs revendications et en signifier clairement le contenu, ils confectionnèrent une banderole. [...]

L'unique mot d'ordre du moment s'étalait en lettres noires sur le calicot blanc. DU FRIC OU ALORS BOUM !

DA, in *Du fric ou alors Boum !*, coédition Artothèque de Cean, Galerie Duchamp, Yvetot, 2004, pp 178-179

Articulant son projet autour du calembour de Marcel Duchamp, « Cure d'Azote sur la Côte d'Azur », South Art souhaite créer à Nice un carrefour de la création émergente européenne, où l'on viendrait « changer d'air », à rebours du tropisme des capitales et du cloisonnement de l'art contemporain. Revendiquant l'héritage de la Côte d'Azur comme lieu de la modernité et dans la continuité de son action antérieure, South Art se propose comme terrain de croisements et d'expérimentations, de surprises et d'échanges, de résistance et d'humour.

À travers les actions de South Art, on pourra découvrir des artistes d'ailleurs, rencontrer des démarches artistiques singulières et se confronter à d'autres regards sur la création. South Art souhaite inscrire son action dans un réseau d'échanges avec des acteurs européens de la création contemporaine comprise au sens large.

Afin de favoriser des échanges de qualité avec des artistes et des créateurs venant de tous horizons, South Art privilégiera les expositions croisées, autour de problématiques choisies conjointement. Contre le cloisonnement des champs de la création contemporaine, South Art développera des projets hybrides s'inscrivant aux confluents des arts plastiques, des arts visuels et des arts vivants, de l'architecture et de l'urbanisme. Cette volonté d'ouverture et de dialogue se retrouvera dans la programmation de South Art. Ainsi les expositions et événements organisés à l'Atelier Soardi se développeront également hors les murs, à travers des projets visant à rapprocher l'art contemporain des publics et à l'inscrire dans la vie quotidienne de Nice et sa région.

Dans cette logique d'ouverture aux publics, South Art mettra ses compétences et sa connaissance de la jeune création européenne au service de collectivités territoriales ou d'entreprises souhaitant développer des projets spécifiques tels que la constitution de collections privées.

SOUTHART.FR
infosouthart@gmail.com
T. 04 83 50 77 63