

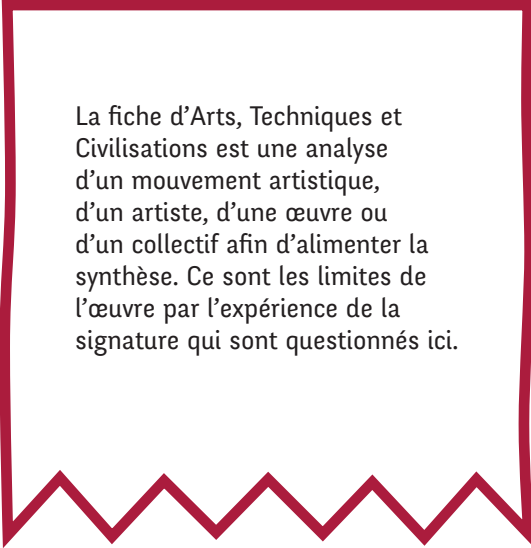
*Signe, signé, signons*

*livret 2/6*



*fiche d'arts, techniques et civilisations*



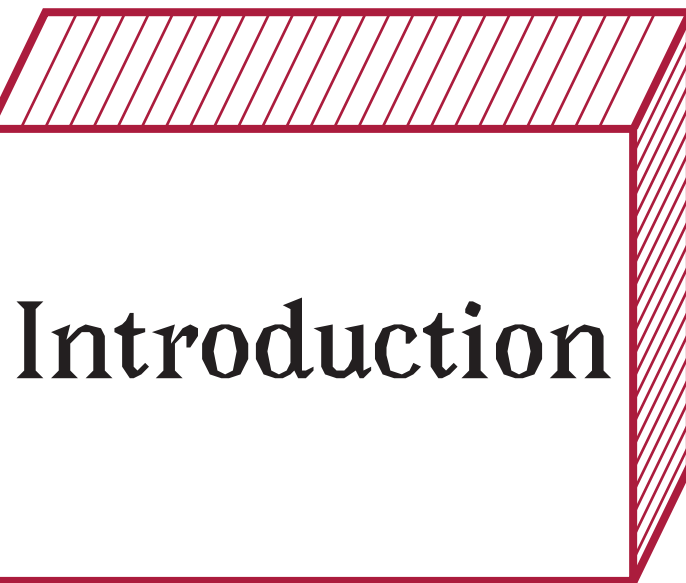


La fiche d'Arts, Techniques et Civilisations est une analyse d'un mouvement artistique, d'un artiste, d'une œuvre ou d'un collectif afin d'alimenter la synthèse. Ce sont les limites de l'œuvre par l'expérience de la signature qui sont questionnés ici.



# Sommaire

<i>Introduction</i>	<b>06</b>
<i>Les limites de l'œuvre dans l'espace</i>	<b>8</b>
<i>Les limites de l'œuvre dans l'achèvement</i>	<b>10</b>
<i>Les limites de l'œuvre dans la matérialité</i>	<b>14</b>
<i>Les limites de l'œuvre dans l'originalité</i>	<b>16</b>
<i>Conclusion</i>	<b>21</b>



Depuis le début de l'ère moderne, majoritairement propulsé par le travail de Marcel Duchamp, les artistes ne cessent de produire afin que leurs œuvres elles-mêmes interrogent l'art et plus généralement, la société. Nous allons nous intéresser ici à des productions qui ont questionné les limites de l'œuvre pour comprendre en quoi elles permettent d'interroger le statut d'auteur ? Pour cela, plusieurs types de limites vont être analysés afin d'en comprendre les enjeux et la place de l'auteur et sa signature. Dans l'ordre : les limites de l'œuvre dans l'espace, dans l'achèvement, dans la matérialité et enfin dans l'originalité.

# Les limites de l'œuvre dans l'espace

La peinture telle qu'elle a pu exister dans une grande partie de l'histoire, était toujours limitée au bord de la toile ou, plus tard, du cadre. Cette limite dans l'espace permettait à l'artiste et au client de se mettre d'accord sur une dimension et ainsi sur l'espace à remplir pour que l'œuvre soit entière. Cependant, cette délimitation peut parfaitement être remise en question. Le groupe d'artistes BMPT, composé des quatre artistes Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, en est un parfait exemple. En effet, chaque artiste a adopté un motif, qu'il réalise à répétition sur toute sorte de support et dans toute sorte d'espace, sans signer aux délimitations. De cette manière, la peinture est absente d'un sujet raconté pour donner une lecture uniforme à l'ensemble de l'œuvre. De plus, la limite entre œuvre et scénographie se dilue pour donner à leur travail une vision plus large d'une œuvre habitant l'espace, dans laquelle les spectateurs peuvent pénétrer et se balader. La limite floue de l'espace pour l'œuvre remet ainsi en question de statut d'auteur dans sa dimension du " créateur suprême " et propose une lecture différente de l'existence même de l'œuvre, une existence par sa seule présence et non plus par le rapport avec sa présentation, sa mise en évidence ; de la considération de l'espace même comme œuvre, ou au contraire d'une non-existence de l'œuvre par sa dilution dans l'espace.





Musée régional d'art contemporain Occitanie, 23 septembre 2006, Daniel Buren.



Colonne de Buren, MRAC Languedoc Roussillon, à Sérignan 2006.

# Les limites de l'œuvre dans l'achèvement

## Le point final

La signature, dans la peinture traditionnelle, agit comme le point final du processus créatif, l'indication que l'œuvre est terminée et n'est plus à être retouchée. Cependant, cette décision de l'achèvement de l'œuvre par l'artiste peut être difficile à prendre, ou être prise par défaut, manque de temps, de moyen. L'achèvement d'une œuvre est un élément qui peut être perturbé et ainsi remet en question le statut de l'auteur en lien à ses productions. L'exposition de Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free/Still)* en 1992 au 303 Gallery de New York<sup>1</sup>, en est un exemple. Il a converti une partie de la galerie en cuisine, au milieu de tables sur lesquels les visiteurs viennent se restaurer et manger le riz et le curry Thaïlandais qu'il servait. La limite entre prestation de l'artiste et celle des visiteurs, devenus acteurs, est floue. Cette exposition questionne la finalité de l'œuvre : est-ce la cuisine elle-même ? La cuisine et l'artiste ? L'œuvre doit-elle être accompagnée des visiteurs l'utilisant pour qu'elle soit complète ? Cette œuvre interroge ainsi la finalité de l'œuvre, le statut de l'artiste et la place de sa signature dans l'œuvre, qui est relié au rang d'acteur au même plan que les visiteurs.

1 • *Untitled (Free/Still)*, Rirkrit Tiravanija, 1992, 303 Gallery, New York,

[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/) et <https://www.moma.org/collection/works/147206>

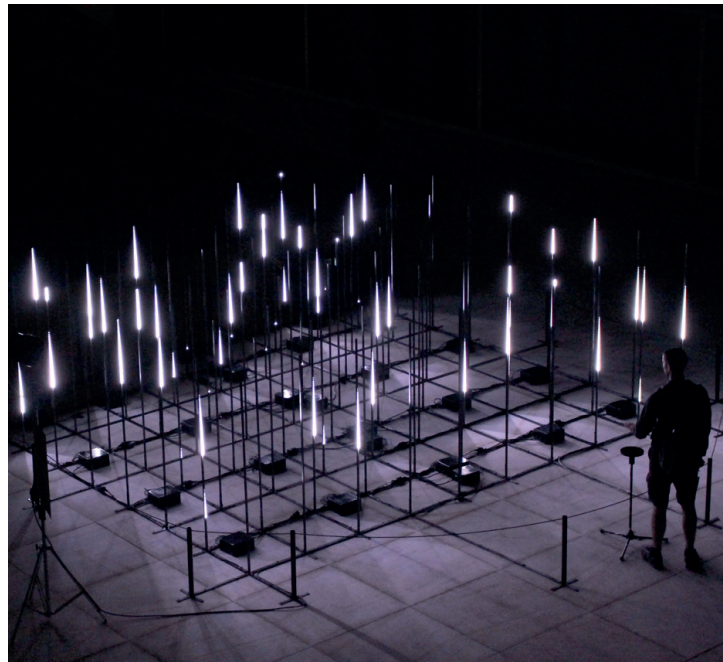


*Untitled (Free/Still)*, Rirkrit Tiravanija, 1992, 303 Gallery, New York.

# Le rôle du spectateur

Certains considèrent qu'une œuvre n'existe pas si elle n'est pas utilisée, regardée par des spectateurs. Marcel Duchamp disait « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Nicolas Bourriaud appelle le « communisme formel »<sup>2</sup> le fait que le sens d'une œuvre provient autant de l'usage qu'on en fait que du sens que lui donne l'artiste. Suivant cette vision, une œuvre n'est alors complète qu'en présence de spectateurs la rendant réelle, elle ne sera jamais achevée en elle-même. Cette idée s'illustre dans le travail du studio Cheval Vert et de leurs installations interactives. Leur installation *Starnum*, par exemple, présente une série de bâtons à LED qui prennent vie lorsqu'un spectateur devient acteur et met sa main devant le capteur de mouvement.

2 • Nicolas Bourriaud,  
*Postproduction*,  
éditions Les Presses du  
Réel, 2009, page 13.



Installation interactive *Stratum* présentée dans le cadre de La Fête des Lumières 2017 à Lyon, par le studio Cheval Vert.

# Les limites de l'œuvre dans la matérialité

## La matérialité physique

Une œuvre, telle qu'on la conçoit généralement, peut prendre n'importe quelle forme, mais aura toujours une forme, visuelle, textuelle, sonore ou autre, à consommer par le spectateur. Cependant, le fondement même de cette matérialité peut être réinterrogé. Par exemple, la première exposition d'Heger & Dejanov à Vienne consistait à fermer la galerie qui les a accueillis pendant la durée de leur exposition. Cette œuvre dématérialisée s'est produite en réaction aux conditions de travail dans l'art et avait pour but de permettre à l'équipe de la galerie de prendre des vacances. Le statut d'auteur est ici remis en question dans son processus de création et dans ce qu'il donne à consommer au spectateur. L'auteur n'est pas uniquement celui qui fait mais qui pense avant tout, et dont les formes matérialisant l'idée peuvent être de toutes sortes.

# La pensée immatérielle

Une œuvre n'est pas uniquement ce qu'elle est physiquement. Une œuvre observée par un spectateur est également ce qu'elle lui renvoie, ce à quoi elle fait penser, ce qu'elle rappelle. Ainsi, une œuvre n'existe pas qu'en elle-même mais également en ce que le spectateur pense lorsqu'il la rencontre. Dans son essai *Arts de faire, l'invention du quotidien* à Folio essais 1980, Michel de Certeau parle de l'interprétation du spectateur ou utilisateur, qui est une démarche donnant une dimension supérieure à l'œuvre. C'est ce que le groupe Supports / Surfaces a essayé de faire disparaître, sur le catalogue d'une exposition au musée des Beaux-Arts du Havre en 1969 : « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques des spectateurs. » Ainsi, il est possible de s'interroger sur la limite de la matérialité de l'œuvre dans les pensées qu'elle engendre. Cela permet de questionner le statut de l'artiste par rapport à la projection de ces pensées sur l'œuvre et l'intention ou la non-intention qu'il avait lors de la production d'emmener ces dimensions historiques, philosophiques ou encre sociales.

# Les limites de l'œuvre dans l'originalité

L'originalité de l'œuvre fait aujourd'hui parti des conditions du marché de l'art, ou au moins de l'imaginaire du grand public, pour considérer une production comme œuvre artistique. Une œuvre doit-elle être une production originale ? On a ici trois différentes lectures possibles. D'abord, l'originalité dans le nombre. Ensuite, l'originalité dans le processus de création. Enfin, l'originalité dans la différence de l'œuvre par rapport à celles déjà existantes.

## L'originalité dans le nombre

Alors qu'avant la Renaissance la copie des œuvres était fréquente et acceptée, l'idée d'une œuvre unique, n'existant qu'en un seul exemplaire, est apparu au même moment de la valorisation du métier d'auteur et de sa capacité intérieure à produire une œuvre. Cependant, même depuis l'ère moderne, cette idée généraliste du processus de création ne correspond pas à la réalité. Prenons pour exemple une œuvre bien connue, la Fontaine de Marcel Duchamp. L'urinoir en porcelaine, qui est déjà



un objet produit en grand nombre en soi, est signé R. Mutt. Celui présenté aujourd'hui au Tate Modern de Londres n'est pas le premier à avoir été signé de cette manière, mais uniquement une des répliques, non faites mais certifiées par Marcel Duchamp et dont la première a disparu. De cette première production, seuls des photos existent aujourd'hui, qui ont constitué la base pour reproduire ces répliques. Ces répliques sont cependant toujours considérées comme des œuvres d'art. Cet exemple montre bien qu'une œuvre copiée d'une autre peut également être considérée comme une œuvre et avoir autant de valeur que la première. De plus, il est possible de se questionner sur l'originalité de l'œuvre, est-ce la première à avoir été créée, toutes les œuvres certifiées par l'artiste... ? Mais encore, y a-t-il un original ? En quoi serait-ce l'original ?



Photographie la première œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp, prise par Alfred Stieglitz en avril 1917 dans sa galerie de New York.

# L'originalité dans le processus de création

La démocratisation du métier d'artiste à la Renaissance a permis vers la période Romantique de voir des toiles et des tubes de peinture être commercialisés. Cette aide technique au processus de création est la première à être entrée dans le commerce. De la même manière, à chaque grande période d'avancée technique, les artistes vont s'emparer de ces idées pour leur processus de création, jusqu'à Duchamp, où ces objets ne vont plus seulement être aide au processus mais faire partie de la création en tant que matière. Ces évolutions des outils et moyens dans le processus de création permettent d'interroger les limites de l'œuvre. À partir de quel degré de transformation une production devient une œuvre d'art ? Ashley Bickerton, par exemple, forme son autoportrait non en fonction de son physique, mais des marques qu'il consomme quotidiennement. Ainsi, il utilise les logos de ces marques pour construire son identité de consommateur. Cette démarche interroge le statut d'artiste par la mesure du mérite de cette œuvre et donc par la mesure du mérite du travail d'artiste. Il développe ici la pensée de Nicolas Bourriaud qui admet que l'art peut être fait à partir du quotidien et que l'idée de la production du nouveau est dépassé : « La question artistique n'est plus : " que faire de nouveau ? " mais plutôt : " que faire avec ? " » mais également celle de Marcel Duchamp qui était un des premiers à « donner une autre idée à un objet ».



Ashley Bickerton, *Le Art (Composition with Logos) #2*, 1987

# L'originalité dans la différence de l'œuvre par rapport à celles déjà existantes

L'idée qu'une œuvre doit être nouvelle et originale en tout point, reflétant le caractère unique de l'artiste géniale, apparaît après la Renaissance en même temps que les termes de droit d'auteur, lorsqu'on commence à ne plus dissocier œuvre d'art, auteur et originalité, nouveauté. C'est ce que questionne l'artiste Sherrie Levine dans ses travaux et plus particulièrement dans la conception de *Fountain* en 1991, un urinoir en bronze conçu sur l'exemple de l'œuvre de Marcel Duchamp. L'artiste questionne alors les besoins absolus de l'originalité de l'œuvre, mais aussi la validité de la démarche artistique et donc le statut de l'artiste et sa signature.



Sherrie Levine, *Fountain*, 1991.

**Toutes ces œuvres ayant remis en questions leurs différentes limites possibles vont à l'encontre des normes diffusées par le marché de l'art et permettent de rencontrer des points historiques de l'art, montrant que ces normes n'ont pas toujours été en place. Interroger la limite de l'œuvre, permet de s'interroger également sur la validité de l'œuvre, et donc par extension sur la validité du statut d'auteur et ainsi sur la validité de la signature par l'auteur sur l'œuvre. C'est les questionnements autour de la validité de la signature posés par les limites de l'œuvre qui sont intéressants ici et permettent d'alimenter la synthèse.**



