# DOMINIQUE BERNARD FAIVRE

# Marcel DUCHAMP : Instigateur involontaire de l'art contemporain ?

SEANCE N° 4 DU 15 FEVRIER 2024

### MARCEL DUCHAMP: INSTIGATEUR INVOLONTAIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

#### I - AUX FONDEMENTS DE L'ART CONTEMPORAIN?

- 1.1 Qu'appelle-t-on art contemporain?
- 1.2. Une paternité dadaïste ?
- 1.3 Le personnage de Marcel Duchamp

#### II. READY-MADE ET REVOLUTION ARTISTIQUE?

- 2.1 Du Nu « moderne » au ready-made duchampien
- 2.2 Le « nominalisme pictural » et/ou « l'art du Witz »
- 2.3 L'Obsolescence des rôles traditionnels comme berceau de l'art contemporain

### III. DE DUCHAMP À LA FILIATION CONTEMPORAINE : DES VOIES PARADOXALES ?

- 3.1 Des ready-mades post-duchampiens à un « art de l'objet » et/ou « sans objet »
- 3.2 Du rejet de l'institution des Beaux-Arts à sa renaissance sous forme de « mondes de l'art »
- 3.3 De Fountain à la « transfiguration du banal » & à la « perte de l'aura »

Dominique Bernard Faivre

# L'ART CONTEMPORAIN ET LA BEAUTÉ

Un pari pour l'histoire de l'Art?

Préface de Gilles Ferréol







### BIBLIOGRAPHIE ABREGEE

Daniel SOUTIF, Où va l' histoire de l'Art Contemporain ? 1997

Catherine MILLET, L'Art Contemporain en France, 1987

Hélène PARMELIN, L'Art et les anartistes, 1969

G.W.F. HEGEL, Esthétique, trad. 1979

A. BRETON, P. ELUARD, Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938

George DICKIE, The Art Circle: The Theory of Art, 1984

H.S. BECKER, Les Mondes de l'Art, 1988

Marc JIMENEZ, La Querelle de l' Art Contemporain, 2005

Carole TALON-HUGON, Goût et Dégoût : l'Art peut-il tout montrer, 2003

Jean-François LYOTARD, La Condition Post-moderne, 1979

Jean CLAIR, Sur Marcel Duchamp et la fin de l'Art, 2010

Marcel DUCHAMP, Duchamp Du Signe, 1975

Anne CAUQUELIN, L'Art Contemporain, 2005

Thierry De Duve, Résonances du Ready-Made, 1989

François DAGOGNET, Pour l'Art d'aujourd'hui, 1992

Walter BENJAMIN, L'œuvre d'Art à l'ère de sa reproductibilité technique, 1936

Arthur DANTO, La transfiguration du Banal, 1989

### I – AUX FONDEMENTS DE L'ART CONTEMPORAIN

- → Ce ne peut être que de manière rétrospective qu'il semble possible, aujourd'hui, de considérer Marcel Duchamp comme « fondateur » ou « instigateur » de l'art contemporain.
- → « Fondation » comme métaphore tirée de l'architecture : ce qui donne à quelque chose sa raison d'être, sa base, son point de départ.
- → « Point de départ » car le peintre Duchamp, réformé et fuyant la 1ère Guerre Mondiale, commence une carrière de « concepteur » et de « montreur d'art » aux USA, dont il prend la nationalité en 1915.
- → Mais quel est donc ce Marcel Duchamp ? En quoi consiste sa révolution artistique ? De quelle nature est la filiation duchampienne contemporaine ? Et qu'entend-on d'abord par « art contemporain » ?

## 1.1 Qu'appelle-t-on « art contemporain »?

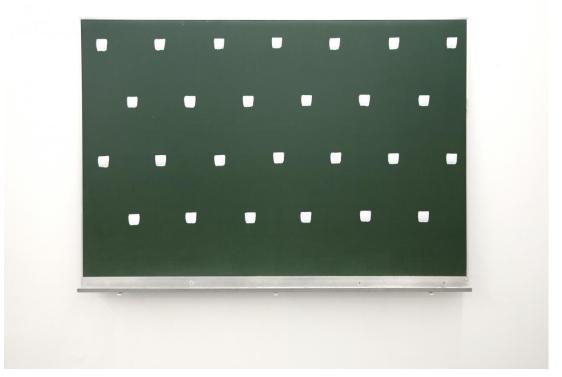
- → Etymologiquement, le terme renvoie au latin cum, avec, et tempus, le temps.
- → Il désigne ce qui existe ou a existé simultanément ET ce qui a son origine ou ce qui est florissant à la même époque.
- → « Contemporain » désigne donc **toujours une relation**, que l'on peut concevoir de **deux manières** :
- → D'une part, il renvoie à la relation de simultanéité entre 2 êtres, comme on dira par ex. de Daniel Buren qu'il est contemporain de Niele Toroni (cf BMPT)
- → D'autre part, il peut n'en rendre compte que de manière implicite dans une expression telle « l'histoire contemporaine », pour qualifier des faits ou des êtres qui sont de la même époque que celui qui en parle.

# Simultanéité?

Daniel BUREN, Affiche, 1969



Niele TORONI, 1970

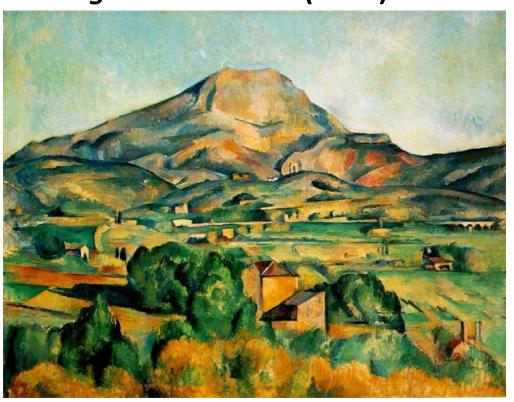


- → Mais pour Daniel Soutif (crit.) « art contemporain » est un oxymoron : si l'on parle de « contemporain », il ne peut y avoir histoire, laquelle suppose une certaine durée à prendre en compte.
- → Or « Le terme a la capacité de … s'étirer dans des limites imprécises ou floues … [faisant du "contemporain "] le "relativement récent" qui peut avoir jusqu'à une trentaine d'années »,
- → D'où C. Millet (crit.) qui prend 1965 comme année de départ pour sa publication de 87 intitulée L'art contemporain en France.
- → « Contemporain » est donc d'abord une notion historique et référentielle, conventionnellement datée : si c'est la Renaissance qui marque le passage de l'époque médiévale à l'époque moderne (du latin modernus = récent, actuel), c'est la Révolution qui permet de glisser de l'époque moderne vers l'époque contemporaine.
- → Cézanne et Cattelan seraient donc tous 2 des artistes contemporains du seul fait qu'ils sont nés après la Révolution!

# **Historiquement = après la Révolution ?**

Paul CEZANNE

Montagne Ste Victoire (1895)

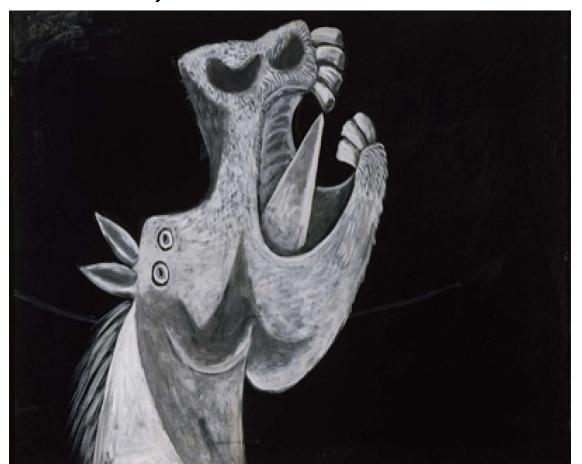


# Maurizio CATTELAN *Untitled* (2001)

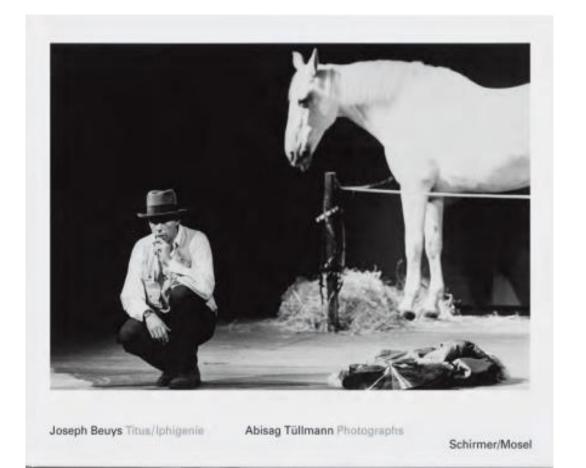


« Mais ce repérage varie dès lors que l'histoire de l'art du 20<sup>è</sup> fait du début de ce siècle une ère de production d'art moderne, distincte de la production d'art contemporain propre à sa seconde moitié. De même que l'on a opposé les classiques aux modernes, on pourrait donc légitimement confronter l'art moderne à l'art contemporain, faisant de Picasso un « moderne » et de Beuys un « contemporain ».

Pablo PICASSO (1881-1973) Etude pour Guernica, 1937



Joseph BEUYS (1921-1986) Titus/Iphigenie, 1969



- → L'axe « historique » ne suffit donc pas à définir « l'esthétique contemporaine ». Du grec aisthètikos signifiant « qui peut être perçu par les sens », on doit le substantif à Baumgarten, s'appliquant aux œuvres plastiques d'aujourd'hui, qui agissent sur nos sens et sur nos émotions.
- → Mais, précisée par Kant puis par Hegel, l'esthétique désignerait ensuite l'art du beau puis la philosophie des Beaux-Arts. Or, prise en ce 2è sens toujours actuel d'artistique, il s'avère que certaines réalisations ne font pas partie des œuvres belles mais plutôt du trivial, voire de l'abject...
- → Ajoutons avec Soutif que : « De même que "art contemporain" ne désigne pas toutes les œuvres contemporaines, "art moderne" ne désignait que certaines œuvres modernes». Sont donc proprement « contemporaines » celles « qui possèdent certaines propriétés stylistiques ou esthétiques, dont malheureusement... personne n'a dressé la liste ».

- → Pour M. Jimenez (phe), s'amorce une toute nouvelle ère. : ... Le ready-made (« le prêt, le fabriqué » en anglais) « devenu pratique courante, estompe la frontière entre l'art et le non-art... la transgression et la provocation ... deviennent des modes destinées à séduire momentanément le marché... [il y aurait] inadéquation des concepts traditionnels art, œuvre, artiste à des réalités qui, apparemment, ne leur correspondent plus ».
- → D'ailleurs pour J.-F. Lyotard (phe), c'est précisément cette valeur marchande qui conduit à parler plus justement d'époque « post-moderne » que d'époque contemporaine.
- → Artiste ou « anartiste » si l'on en croit Duchamp puis Parmelin (crit.), telle est donc l'une des voies nouvelles des beaux-arts, comme s'imposeront celles de« l'art conceptuel » et la « performance », mais aussi « le minimalisme » et « l'installation ».
- → Or c'est parce que cette appellation esthético-historique semble s'inscrire dans le dadaïsme et de son refus de la picturalité qu'il est nécessaire d'interroger celui-ci comme étant son plus lointain précurseur.

## 1.2. Une paternité dadaïste?

- → Le dadaïsme réunit des artistes et poètes européens, dont l'esprit est axé sur le refus des contraintes idéologiques, esthétiques ou politiques de leur époque. Dada est ainsi né d'un hasard ludique au Cabaret Voltaire à Zürich, en février 1916!
- → Pour T. Tzara, il était nécessaire de « faire table rase des valeurs en cours, mais au profit des valeurs humaines les plus hautes », sous la forme de l'ironie et de l'humour, voire de l'extravagance et de la provocation avant de pouvoir proposer autre chose, de manière féconde et positive.
- → Telle est en tout cas la leçon de la *Phénoménologie de l'Esprit* hégélienne pour laquelle c'est l'Esprit qui se révèle à lui-même progressivement, selon une logique de négation. Et puisque : « *l'admiration que nous éprouvons à la vue des statues* [antiques] est désormais impuissante à nous faire plier les genoux », seule la philosophie peut rendre compte du sens de l'art, dont la mort annoncée correspond au début de sa théorisation et à la naissance de la critique esthétique.

- → Il est alors possible de comprendre la remise en question dadaïste des canons et modes artistiques traditionnels et d'entrevoir la mutation future que constituera l'art dit « conceptuel ».
- → S. Taeuber-Arp suggèrera ainsi « d'effacer la main », alors que Duchamp incitera à délaisser la térébenthine au profit de la matière grise et que Tzara et Picabia préconiseront respectivement une « expression primitive » et une « poésie phonétique », au détriment d'un usage codifié au service du pouvoir, voire de la guerre, à travers des performances et happenings avant la lettre.
- → Pour K. Schwitters, dès 1925, l'idée commence à germer que « tout ce qu'un artiste crache, c'est de l'art ». Mais en dépit de ce message libertaire, M. Sanouillet (hist. et compilateur des écrits de Duchamp) ne pourra soutenir sa thèse sur le dadaïsme qu'en 67, soit 15 ans après avoir débuté sa recherche, tant il constituait une menace pour l'Institution!
- → C'est pourtant cet esprit qui a nourri Duchamp, prédestiné à devenir déterminant pour l'art du 20è.

## 1.3. Le personnage de Marcel Duchamp

- → Il semble que ce soit d'abord sur 3 échecs personnels que la personne et l'œuvre de Duchamp se construisent, à en croire J. Clair (hist. & auteur de Sur Duchamp et la fin de l'art, 2010) : « échec social », celui d'un « fils de notaire, rejeton d'une petite bourgeoisie de province qui se trouvait déjà déclassée à la veille de la 1 G. M. ».
- → « Echec professionnel » puisqu'après avoir échoué au concours d'entrée à l'Ecole des beaux-arts en 1905, Duchamp est « reconduit à ses foyers ».
- → « Echec familial », en tant que 3<sup>è</sup> enfant d'une famille de 7 qui a eu fort à faire pour s'imposer après ses aînés : Raymond Duchamp-Villon, sculpteur, Jacques Villon, peintre, mais aussi après sa cadette, Suzanne Duchamp, peintre également, qui ont tous rejeté son œuvre alors qu'il n'avait que 25 ans.

- → Duchamp mettra la peinture « au service de l'esprit », tout comme Léonard qui exprima sa « nausée du pinceau », travaillant tous 2 à la mise en cause du statut traditionnel de l'artiste-artisan.
- → Car si Léonard vantait l'art comme *cosa mentale*, Duchamp inventa l'expression de « *bête comme un peintre* », pour penser le monde de manière universelle, tel l'uomo universale incarné par Léonard.
- → Pour Duchamp, il est urgent de redonner à l'artiste « l'éducation de l'intellect... à l'encontre du romantisme selon lequel « + un tableau faisait appel aux sens, + il devenait animal, + il était prisé » et contre Matisse qui, malgré la beauté de son travail, « a créé une nouvelle vague de peinture physique ».
- → La peinture est donc « un moyen d'expression et non un but... de même que la couleur », car, « non exclusivement visuelle ou rétinienne, elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension ».

« Selon J. Clair encore, ces 2 artistes sont comparables pas seulement parce qu'ils sont tous 2 fils de notaires. Parmi leurs thématiques communes se dégage une forme d'intérêt pour l'HERMAPHRODISME, comme tendent à le montrer la <mark>Joconde</mark> originale et le tableau revisité par Duchamp, mais aussi Rrose Sélavy, portrait travesti de lui-même réalisé par Man Ray.

**LEONARD (1503)** 



DUCHAMP en RROSE SELAVY (1921)

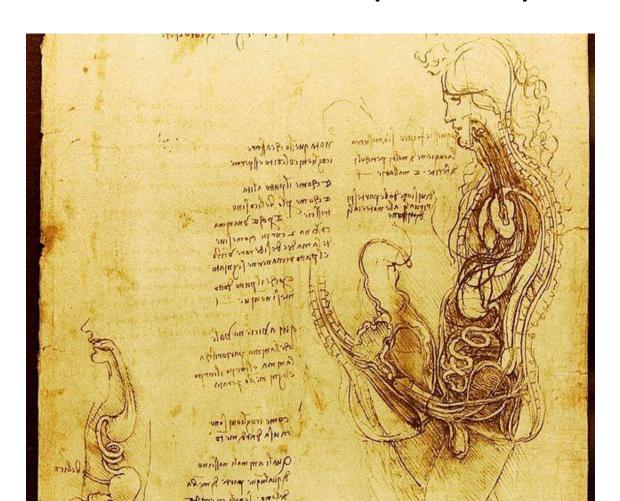


# « Chez les deux artistes apparaît en outre l'intérêt pour le CORPS SEXUE, ainsi qu'en attestent les

dessins anatomiques de Léonard ou Coin de chasteté & Objet Dard de Duchamp »

LES CARNETS (1487-1508)

COIN DE CHASTETE (1954) & OBJET DARD (1950)





« ou encore leur goût commun pour le MOUVEMENT, manifeste dans les dessins issus des Carnets de Léonard » ou dans le Nu descendant un escalier, s'inspirant notamment de la chronophotographie d'Edweard Muybridge (1878), ou du Dynamisme d'un train (1918) du futuriste Luigi Russolo.

### Les Carnets de Léonard

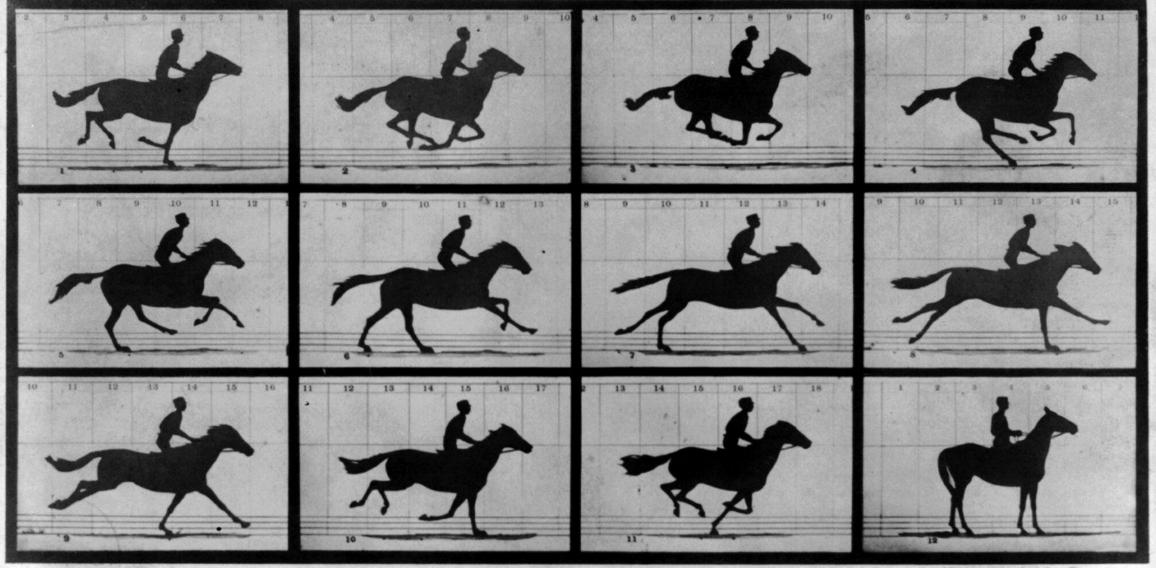


### Le Nu descendant un escalier

(N°1:1911 - N°2:1912)







Copyright, 1878, by MUYBRIDGE.

MORSE'S Gallery, 417 Montgomery St., San Francisco.

THE MORSE IN MOTION.

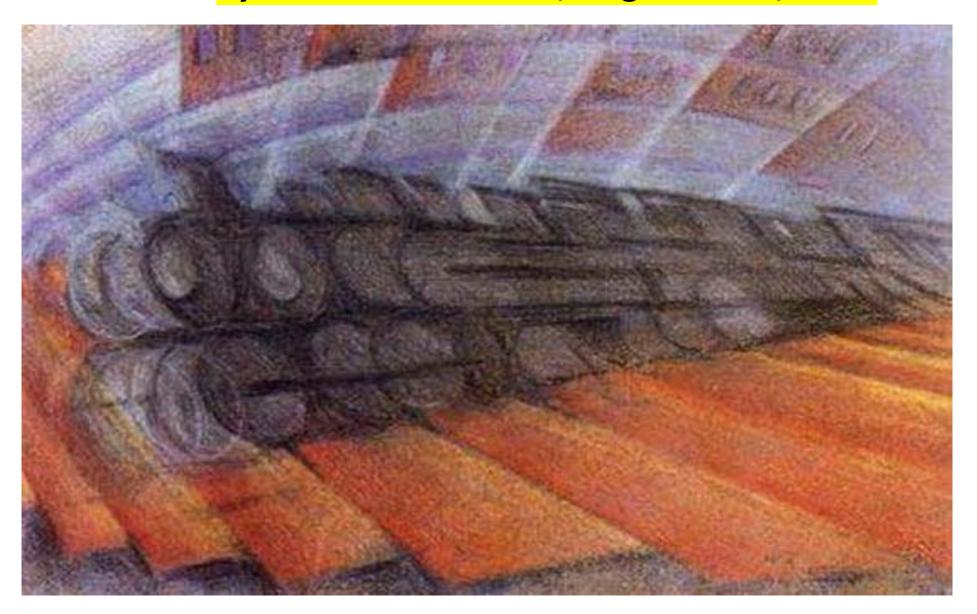
Illustrated by
MUYBRIDGE.

AUTOMATIC ELECTRO-PHOTOGRAPH.

"SALLIE GARDNER," owned by LELAND STANFORD; running at a 1.40 gait over the Palo Alto track, 19th June, 1878.

The negatives of these photographs were made at intervals of twenty-seven inches of distance, and about the twenty-fifth part of a second of time; they illustrate consecutive positions assumed in each twenty-seven inches of progress during a single stride of the mare. The vertical lines were twenty-seven inches apart; the horizontal lines represent elevations of four inches each. The exposure of each negative was less than the two-thousandth part of a second.

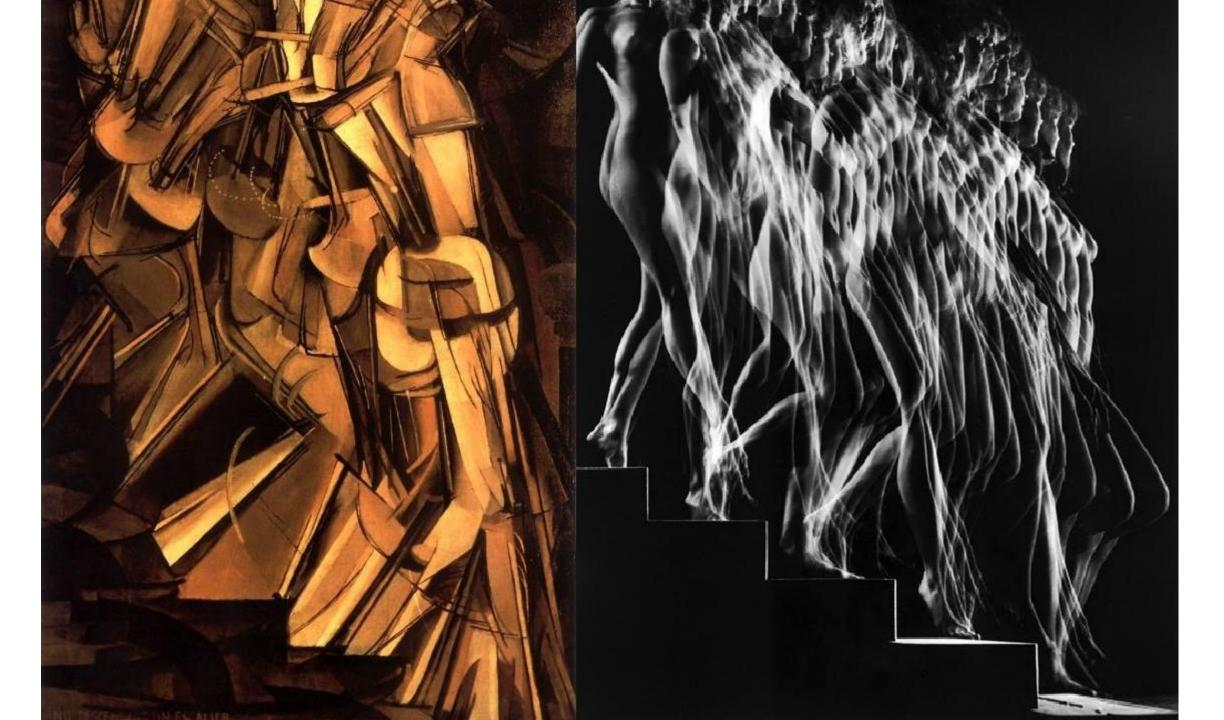
# Dynamisme d'un train, Luigi Russolo, 1912



- → Et bien que les 2 artistes aient affiché une certaine lenteur dans la réalisation de leur œuvre, elle est néanmoins gigantesque, en raison de l'infinité des champs auxquels Léonard d'abord, puis Duchamp ensuite, se sont intéressés.
- → Car ils ont parfois délaissé la peinture au profit de croquis interrogeant la perspective et l'optique, mais aussi l'anatomie et la réalisation de machines, s'appuyant tous 2 sur les mathématiques en raison de leurs relations respectives avec Lucas Pacioli et Henri Poincaré. Aussi pourra-t-on affirmer que « la théorie de la 4è dimension chez Duchamp jouera le même rôle que la théorie de la pyramide des rayons visuels chez Léonard ».
- → Duchamp se pose donc comme « embrayeur » (A. Cauquelin, phe) si l'on considère la profusion d'ouvrages consacrés à son œuvre et attestant d'un processus perpétuel de références quant au message relevant du ready-made et à son créateur lui-même. Ce sont précisément ces aspects combinés qui font aujourd'hui de l'auteur du ready-made un « fondateur de l'art contemporain ».

## II. READY-MADE ET REVOLUTION ARTISTIQUE?

- 2.1. Du Nu « moderne » au ready-made duchampien
- → Le *Nu descendant un escalier N° 2* atteste du **lien** de **Duchamp** avec **l'art moderne, mettant** pourtant un **terme** à la **picturalité** pour son auteur, et provoquant un **début** de **cataclysme artistique**, puisque le **motif**, **hautement codifié** (= une « académie »), ne supporte pas ce type d'interprétation.
- → Or le peintre refusera le compromis et n'acceptera de l'exposer qu'en l'état, à Barcelone, Paris, puis New-York. L'oeuvre semble relever à la fois du dadaïsme, du cubisme ou du futurisme, bien que Duchamp ait visé « la représentation statique du mouvement » puisque le geste futuriste restait trop lié à « l'acte physique de la peinture », sorte de « suite directe du mouvement impressionniste ».
- → C'est en outre davantage la contestation du cubisme que son éloge qui fait l'objet du tableau, tout en relevant du dadaïsme. Aux dires de Sanouillet : « Nul peut-être n'aura été moins dadaïste membre d'un mouvement et plus dada incarnation d'un état d'esprit que Duchamp ».



« Duchamp s'intéresse alors à des objets quotidiens et décide de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine, concurrençant les oeuvres futuristes dans leur recherche de dynamisme. Il affirme en 1913 : « La Roue de Bicyclette est mon premier ready-made, à tel point que ça ne s'appelait même pas un ready-made... c'était très apaisant, très réconfortant... J'ai probablement accepté avec joie le mouvement de la roue comme un antidote au mouvement habituel de l'individu autour de l'objet contemplé ».

- → Pour R. Motherwell, le ready-made est « une solution subtile à un dilemme essentiellement dada : comment s'exprimer sans art quand tous les moyens d'expression sont potentiellement artistiques » ? A quoi Duchamp répond : « Je voulais simplement réagir contre tout ce que les autres faisaient, Matisse et tout le reste, tout ce travail de la main... je voulais m'en aller loin de la patte et de toute cette peinture rétinienne ».
- → Pour la 1è fois, ce mode de « création plastique » fait d'un objet tout fait un objet artistique à part entière. Simplement « conçu », le ready-made devient, selon A. Breton, « un objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste ».

« Non programmé au départ, le « ready-made » a désigné une simple acquisition, au Bazar, d'un Porte-bouteilles en 1914 »



« A noter qu'un ready-made peut devenir « réciproque » ou « inversé » si « l'anartiste » vient à choisir de « se servir d'un Rembrandt comme d'une planche à repasser » (Duchamp) CF Daniel SPOERRI et reproduction Joconde en 1930 »



### 2.2 Le nominalisme pictural

« Pour Thierry de Duve (crit.), Duchamp cherche à s'abstraire de la peinture en substituant au tableau et à « l'art rétinien » le « nominalisme pictural ». Car la langue préexiste - telle un ready-made - appartenant intrinsèquement à l'œuvre et permettant de comprendre l'art conceptuel qui suivra son invention, doublée de « l'art du Witz » (plaisanterie en allemand). Duchamp a en effet usé de quantité de figures de style, dans l'un de ses buts consistant à « inscrire un ready-made ». Aussi jouera-t-il de la métaphore avec Fountain (1917) »



- → Or Fountain marque véritablement l'opinion, à tel point qu'une copie se trouve, aujourd'hui encore, au Centre Pompidou! L'original pourtant n'a jamais été exposé en public et son scandale ne fut ni public ni instantané car né de la seule photographie réalisée par son ami, A. Stieglitz.
- → Duchamp était alors membre du Jury de la Société des Indépendants de New York et n'a pas jugé opportun de signer son urinoir de son nom, comme il le précise : « Les officiels ne savaient pas que c'était moi qui l'avais envoyé, j'avais inscrit le nom de Mutt pour éviter les rapports avec des choses personnelles... C'était tout de même assez provocant ».
- → Bien qu'il soit impossible de savoir s'il s'inspire de l'anglais mutt, signifiant « andouille », ou de l'allemand armut, signifiant « dénué d'intelligence », les 2 origines semblent parfaitement correspondre au désir duchampien d'interroger la « bêtise », ou son envers, soit l'intelligence du peintre.

« Parmi les autres figures de style duchampiennes, notons encore cette nouvelle métaphore que constitue Trébuchet, 1917 »



DUCHAMP, Marcel
Trébuchet (Trap)
1917-64
Bois, métal, 19 x 100 x 13 cm
Centre Georges Pompidou, Paris, FR
(L'original, perdu, a été réalisé en 1917 à
New York. La réplique a été réalisée sous la
direction de Marcel Duchamp par la
Galerie Schwarz en juin 1964 et constitue
la 2e version - Porte-mante au en bois et
métal)

« Avec la (presque) contrepèterie les « boîtes en valises », 1935-1941, (la bêtise en voilà) renfermant quantité de textes, journaux, notes et publications, l'artiste est non seulement « montreur d'art » mais aussi « conservateur ». Leur fonction de « contenant » est primordiale en regard de celui de « contenu », de la même façon que les galeries, salons et musées s'avèrent les indispensables contenants artistiques »



« ajoutons encore LHOOQ (1919) : à la fois homophone GB (look) et allographe (les lettres se proncent dans l'ordre) »



## « ou encore <mark>l'anagramme avec Pelle à neige, 1915 (elle a peigné) »</mark>



Marcel Duchamp, In Advance of the Broken Arm (1964, fourth version, after a 1915 lost original). Wood and galvanized-iron snow shovel, 52" (132 cm) high. Currently housed at the Museum of Modern Art in New York City.

« + le calembour Rrose Sélavy, 1921 (Eros c'est la vie), comme signature apposée sur la sculpture d'un modèle réduit de fenêtre à la française intitulée Fresh Widow, 1921 (jeune veuve, mis pour French Window) » mais aussi l'allitération, avec l'expression même de « ready-made aidé », ou encore ces autres calembours avec La raie alitée d'effets, L'Objet Dard, ainsi que L'impossibilité du fer...



- → Pour le crit. **T. de Duve** : « Fini le tour de main... reste le génie, le Witz ».
- → Faut-il, avec **L'impossibilité du fer, voir un autre calembour répondant** à la question : « qu'est-ce que le génie ? »
- → Ou pointer que cette **impuissance à peindre relève du génie** de Duchamp, car « Il n'aurait rien montré s'il n'avait enregistré **l'impossibilité du « fer »** ...
- → et si « l'ironisme » (de iron, le fer en anglais) n'avait déposé dans cette chose un Witz dont le double sens déclenche, chez celui qui trébuche dessus, le signal ... auquel se reconnaît le génie, même si celui de l'impuissance ... ah si je pouvais peindre au lieu de peigner!».

- → D'ailleurs « *la plupart des ready-mades sont en fer, et tous passablement witzig* ».
- → C'est pourquoi **Duchamp** préconisera, pour **Trébuchet** : « **fer ordinaire**, clair, pas cuivre ».
- → Et ce jeu de mot sur le fer prend encore plus d'ampleur lorsqu'on s'intéresse au peigne en acier utilisé par les cubistes : « Parfaitement conscients d'introduire dans leur noble métier un tour de main d'une autre origine sociale ...[il est donc] à la brosse de Kandinsky ce que le peintre en bâtiment est à l'artiste-peintre ».
- → De quoi consacrer l'obsolescence de l'art traditionnel!

### 2.3. L'obsolescence des rôles traditionnels comme berceau de l'art contemporain

- → Duchamp s'explique en 1961 : « Pour conclure ce discours d'égo-maniaque, comme les tubes de peinture ... toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage ». D'ailleurs, vous aussi, ce tube « vous l'avez acheté, vous ne l'avez pas fait. Vous l'avez acheté comme un ready-made ».
- → Et c'est dans le seul choix artistique que se situe : « la marque d'une intuition créatrice ... c'est là que se réfugie le savoir-faire, c'est-à-dire le savoir-choisir de l'artiste, considéré comme an-artiste. Comme non-peintre ».
- → La traditionnelle distinction entre artiste et non artiste s'avère obsolète, car le travail artistique n'est qu'une étape de la production industrielle. Son rôle n'apparaît que sous la forme de la signature consistant à mettre en avant un objet, à le montrer, tel le galeriste-marchand qui produit les artistes.
- → D'où l'analogie entre le producteur et le regardeur, illustrée par la fameuse proposition « C'est le regardeur qui fait le tableau », ainsi qu'en atteste la vitre extramince du Grand Verre (1915-1923), qui laisse l'observateur à son propre reflet, mêlé aux inscriptions gravées sur le verre, en l'intégrant à l'œuvre même.



- → Ces jalons étant posés, tout nous autorise à présent à parler d'une filiation contemporaine de l'art duchampien :
- → De l'objet trivial promu au rang d'objet artistique grâce au pouvoir de l'institution, jusqu'à l'abandon de la matière noble voire de toute peinture et à la prégnance de la dérision et de la conceptualisation comme cause finale de la création artistique, nous avons là tous les ingrédients dont s'est emparé l'art contemporain.
- → Ce dernier semble néanmoins avoir puisé de manière totalement libre, voire paradoxale, la voie tracée par le duchampisme.

### III. DE DUCHAMP A LA FILIATION CONTEMPORAINE : DES VOIES PARADOXALES ?

- → Paradoxales » d'abord puisque les voies artistiques tracées par Duchamp sont extrêmement foisonnantes, allant de la naissance d'un art « objectologique » (Dagognet, phe & méd.) à celle d'un art sans objet. Après le ready-made, elles peuvent prendre la forme de l'art minimal et conceptuel tels le Land Art, l'art performance, le Body Art, les installations et happenings, les mouvements du Pop Art, du Nouveau réalisme...
- → « Paradoxales » ensuite parce que le fondateur a souhaité rompre définitivement avec le beau mais que l'institution des beaux-arts n'a cessé de prospérer, comme en attestent la prépondérance du monde de l'art et la nouvelle académisation des productions contemporaines servant de garant au label artistique.
- → « Paradoxales » enfin, puisque l'institution peut consacrer des œuvres « anartistiques » relevant davantage de l'abjection que des « beaux-arts » à proprement parler. CF l'autoportrait photographique de David Nebreda (1994), Cloaca de Wim Delvoye (2000) ou L'orgue à Pets de Gilles Barbier (1996).
- → C'est donc sous ce triple aspect qu'il nous faut envisager cette filiation contemporaine, à commencer par la naissance d'un art « objectologique » juxtaposé à un art sans objet, donc proprement conceptuel.

3.1 Des ready-mades post-duchampiens à un « art de l'objet » et/ou « sans objet »

« Le ready-made fera des adeptes puisqu' <mark>Achille Castiglioni transformera en 1957</mark> un <mark>siège de tracteur en tabouret design intitulé Mezzadro »</mark>

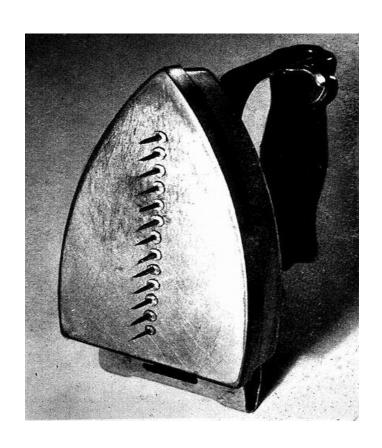


« ou que Frank Schreiner réalisera, <mark>en 1983</mark>, un <mark>fauteuil de salon à partir d'un chariot</mark> de supermarché, intitulé <mark>Consumer's rest</mark>, comparable au motif de <mark>Supermarket Lady</mark>, par Duane Hanson, <mark>1969</mark> »





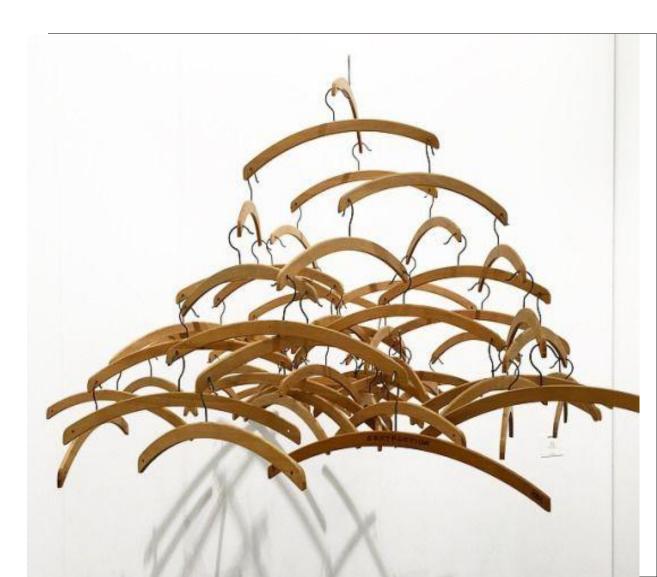
« Concernant l'immédiat "après-Duchamp", Man Ray, dès 1921, est également concepteur de ready-mades lorsqu'il présente la sole d'un fer à repasser recouverte de clous qu'il intitule Gift. Et donne encore de multiples exemples « d'objets d'objets » (Dagognet) désignant des objets obtenus par modification de leur être initial, telles 2 baguettes de pain badigeonnées de bleu intitulées Le Pain peint (1958) »





« Ou encore It's springtime (1961) qui désigne 2 ressorts de sommier, attachés et croisés en leur centre (Spring signifiant à la fois le printemps et le ressort en anglais). Obstruction (1920) est le nom d'un portemanteau sur lequel on en accroche d'autres, de façon à ce que l'ensemble évoque un encombrement CF accumulations d'Arman... »





## Accumulations d' Arman en 1959



« Et si un simple propos sur Picasso semble futile au regard de son œuvre, évoquons ses sculptures-ready-mades ou ses collages qui constituent une illustration de ce que nous énoncerons comme la substitution de la représentation à la présentation. CF la Chèvre de 1950 désignant 2 pots à lait asymétriques et une vieille corbeille d'osier, alors que son Taureau de 1943 est fait d'une selle et d'un simple guidon de vélo. Pour lui de toute façon : « L'art est un mensonge qui nous fait entrevoir la vérité ».

Chèvre (1950)



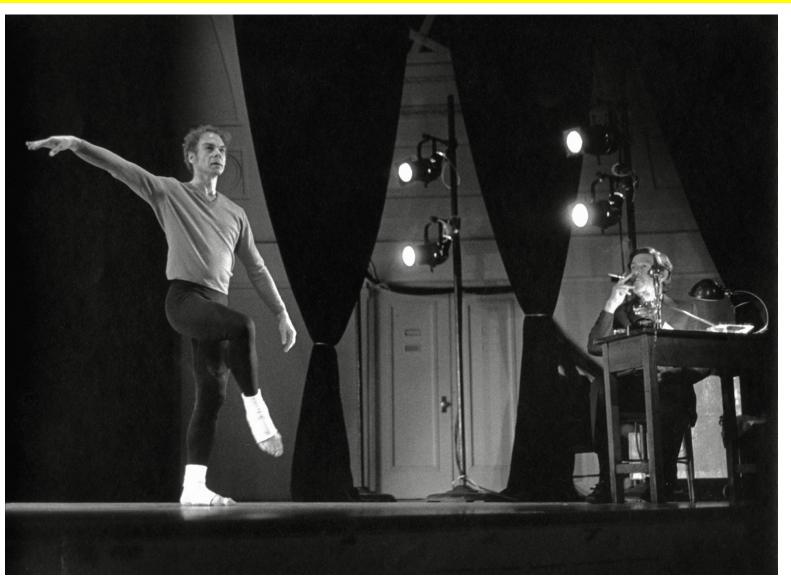
*Tête de Taureau* (1943)



### 3.2 Du rejet des Beaux-Arts aux Mondes de l'art

- → Si l'on en croit encore **F. Dagognet, l'art contemporain de l'objet,** qui ne prend la forme **ni** d'une **toile ni** d'une **sculpture,** constitue une **innovation majeure** qui date de **plus d'un siècle** et permet à la *« présentation »* de se substituer à la *« représentation »*.
- → Aussi les *happenings* CF 1952, performances CF Abramovic, *Rythm 0,* 1974 et installations désignent-ils tous ce type d'événements, de même que les *readymades* renvoient à ces objets qui n'ont pas besoin de s'appuyer sur la représentation d'un modèle pour être qualifiés d'artistiques.
- → Dès lors en effet que le « peintre cesse de peindre ... la surface peinte est invalidée, sinon démystifiée »

# « Merce Cunningham & John Cage plus Robert Rauschenberg (photographe), Black Mountain College, Caroline du Nord (été 1952) »



Sur la table il y a 72 objets avec lesquels vous pouvez me faire ce que vous voulez.

Performance.

Je suis un objet.

Je prends la responsabilité de tout ce qui se passera dans ce laps de temps.

Durée : 6h (20h -2h)



« ou, selon Dagognet toujours : « Qu'il s'agisse du groupe <mark>BMPT, 1966-67</mark> « où il n'y a pratiquement rien à voir ... ou de <mark>Ceci n'est pas une pipe, 1928</mark> ... qui consacre la fin ou la mort de la peinture traditionnelle, d'un bout à l'autre nous assistons à la présentation de l'absence ».





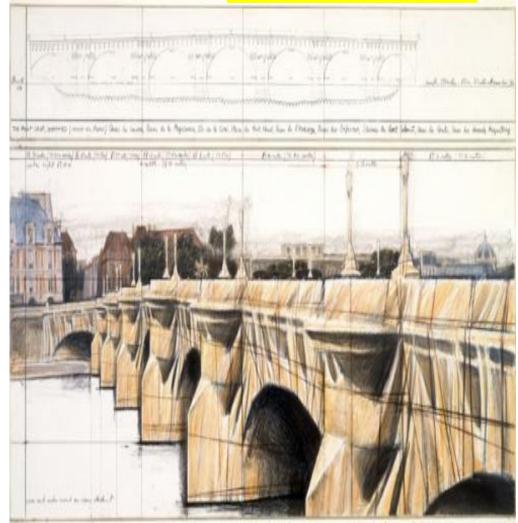
- → Mais cette « perte d'aura » chère à W. Benjamin et programmée dans l'œuvre, ajoutée à la polyvalence extrême dédiée à l'artiste, nécessite les réseaux de communication qui formeront les mondes de l'art, si déterminants dans l'évaluation des œuvres et si caractéristiques de l'art contemporain.
- → A. Danto (phe) use le 1<sup>er</sup> de l'expression de « monde de l'art », avant que G. Dickie (phe) ne fasse de Fountain une œuvre d'art « à laquelle une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale ont conféré le statut de candidate à l'appréciation ».
- → Cela suppose, selon H. Becker (socio), que les conventions de référence aient été « fixées par un consensus préalable concernant les critères à appliquer et les personnes qui les appliqueront... faute de quoi les œuvres seront toujours considérées comme « hétérodoxes », ne préjugeant en rien de leur infériorité esthétique! »
- → Il ne semble donc pas abusif d'affirmer que « c'est le monde de l'art plutôt que l'artiste lui-même qui réalise les œuvres » (C. Talon-Hugon)

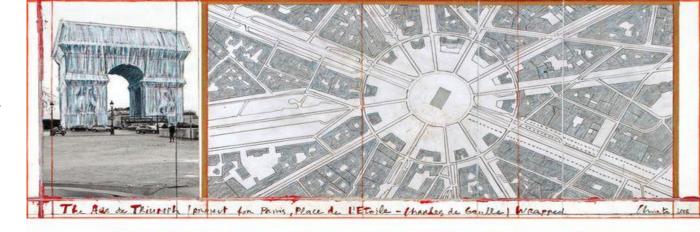
« C'est ainsi que le ministère de la culture assuré par Jack Lang a connu tour à tour la promotion et la contestation d'œuvres telles que Les deux plateaux par Daniel BUREN (1985). A noter que Buren, ou encore Christo, jeunes artistes des années 80, ont bénéficié d'un fort soutien politico-financier et trouvent par exemple, quelques 35 ans plus tard, l'opportunité de « pavoiser » aux couleurs nationales la verrière du jardin d'hiver de l'Elysée (2021) »

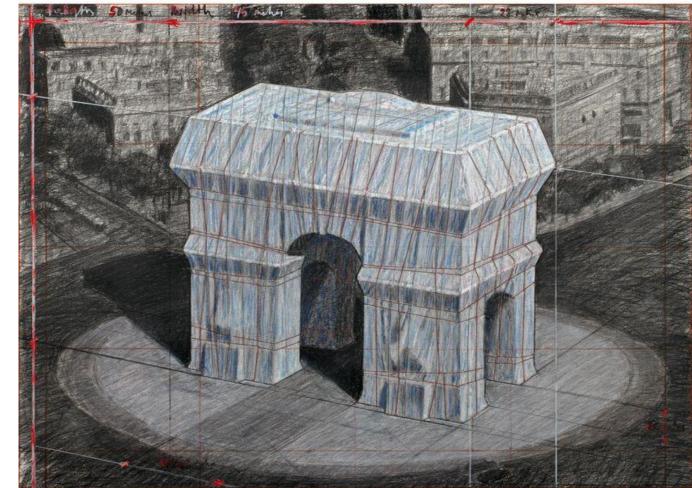




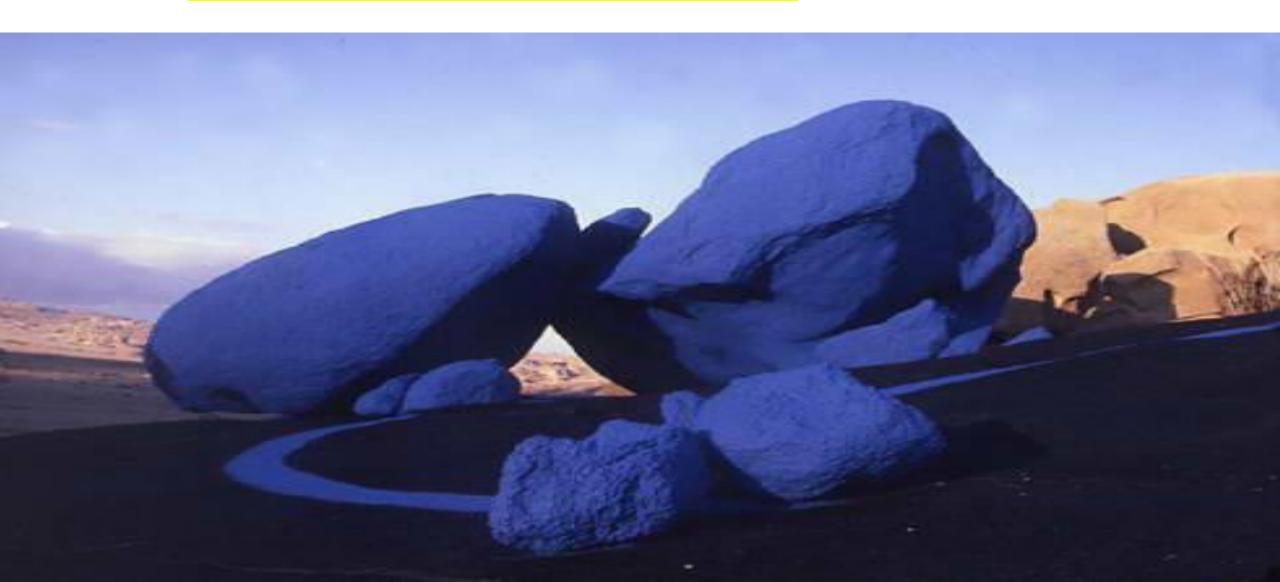
« ou encore «d'emballer » , comme Christo et Jeanne-Claude, et certes de manière posthume, l'Arc-de-Triomphe (2021), après avoir empaqueté le Pont-Neuf (1985) »







« En outre les installations du Land Art qui, dès la fin des années 60 sont à l'origine de réalisations parfois éphémères et généralement à grande échelle (50 km² ici !), nécessitent une multitude d'appuis artistiques, politiques, et économiques, tel le projet des années 80-81 entrepris par Jean Vérame et intitulé Sinaï Peace Junction »



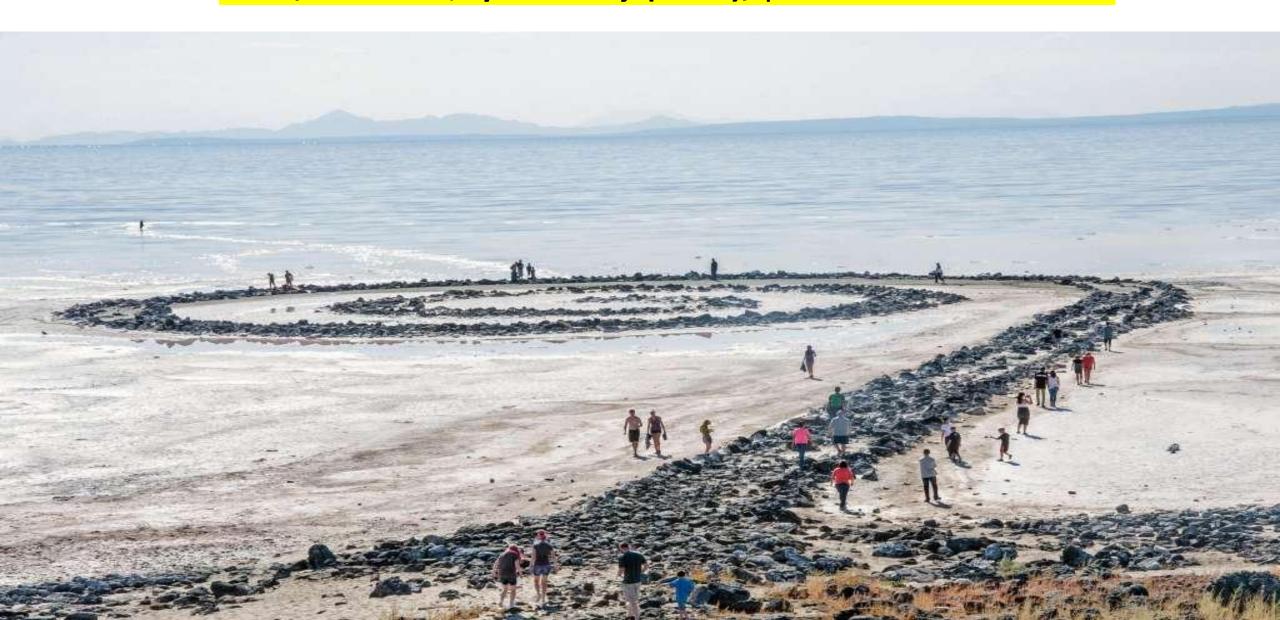
« Elles ne peuvent pas non plus, évidemment, intégrer facilement le lieu traditionnel d'exposition, c'est-à-dire le musée, sans l'accord de certains conservateurs ou galeristes. Aussi Walter de Maria parvient-il, en 68, à remplir de terre la Heiner Friedrich Galerie à Munich sur une hauteur de 75 centimètres »



« Ou des mécènes, telle Virginia Dawn, organisent dès le début des <mark>années 70</mark>, des petits voyages de presse dans le Nevada, avec Double Negative, mais aussi dans l'Utah avec Spiral Jetty. De même James Turrell encadre-t-il quelques nuits à Roden Crater Project, en 74 et 77 et la Dia Art Fondation se charge-t-elle de la visite payante de Lightening Field, organisée en 24 heures, pour 6 personnes! »



## Utah, Salt Lake, Spiral Jetty (1970), par Robert SMITHSON







#### 3.3 De Fountain à la « transfiguration du banal » selon Danto et à la « perte de l'aura » selon Benjamin ?

- → Une histoire de l'art contemporain discutable et discutée pourtant, lorsqu'elle s'appuie sur le pouvoir de décision des promoteurs d'une part, qui défendent des objets relevant du « banal » bien que « transfigurés » mais si éloignés de la fameuse « aura » liée à l'art « traditionnel » d'autre part.
- → Pour Danto, la « boîte-Brillo-comme-œuvre-d'art » entre dans le monde de l'art avec une « incongruité tonique », dans la mesure où elle s'impose comme une « métaphore effrontée » qui rend conscientes les structures de l'art ». D'ailleurs pour lui, les moments les plus importants de l'histoire de l'art, sont la Renaissance, l'impressionnisme et... Warhol !!!
- → Il peut alors sembler surprenant d'évoquer la vision esthétique de Walter Benjamin qui, s'il s'est notamment prononcé sur le dadaïsme, n'a pu, en 1935, ni juger de l'effet Warhol ni de celui du Pop Art!
- → Sorte de visionnaire dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, il fait savoir qu'il « manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art, l'unicité de son existence... son aura... Car passer ... de la valeur cultuelle de l'œuvre d'art à sa valeur d'exposition ... c'est risquer une vulgarisation de l'image, même si l'on peut en attendre une possible et salvatrice politisation de l'esthétique...
- → Osons néanmoins, et pour terminer, fêter le retour à la figuration grâce à d'autres artistes du pop art tels Lichtenstein, Kusama, Haring, Oldenburg, Hockney....

### Andy WARHOL, Brillo Boxes, 1964



Quand on y songe, les grands magasins sont un peu comme des musées. Andy Warhol







24 GIANT SIZE



« Autres artistes du pop art : LICHTENSTEIN (1963), HARING (1989), KUSAMA (2023), OLDENBOURG (1985), HOCKNEY (2021)... »

