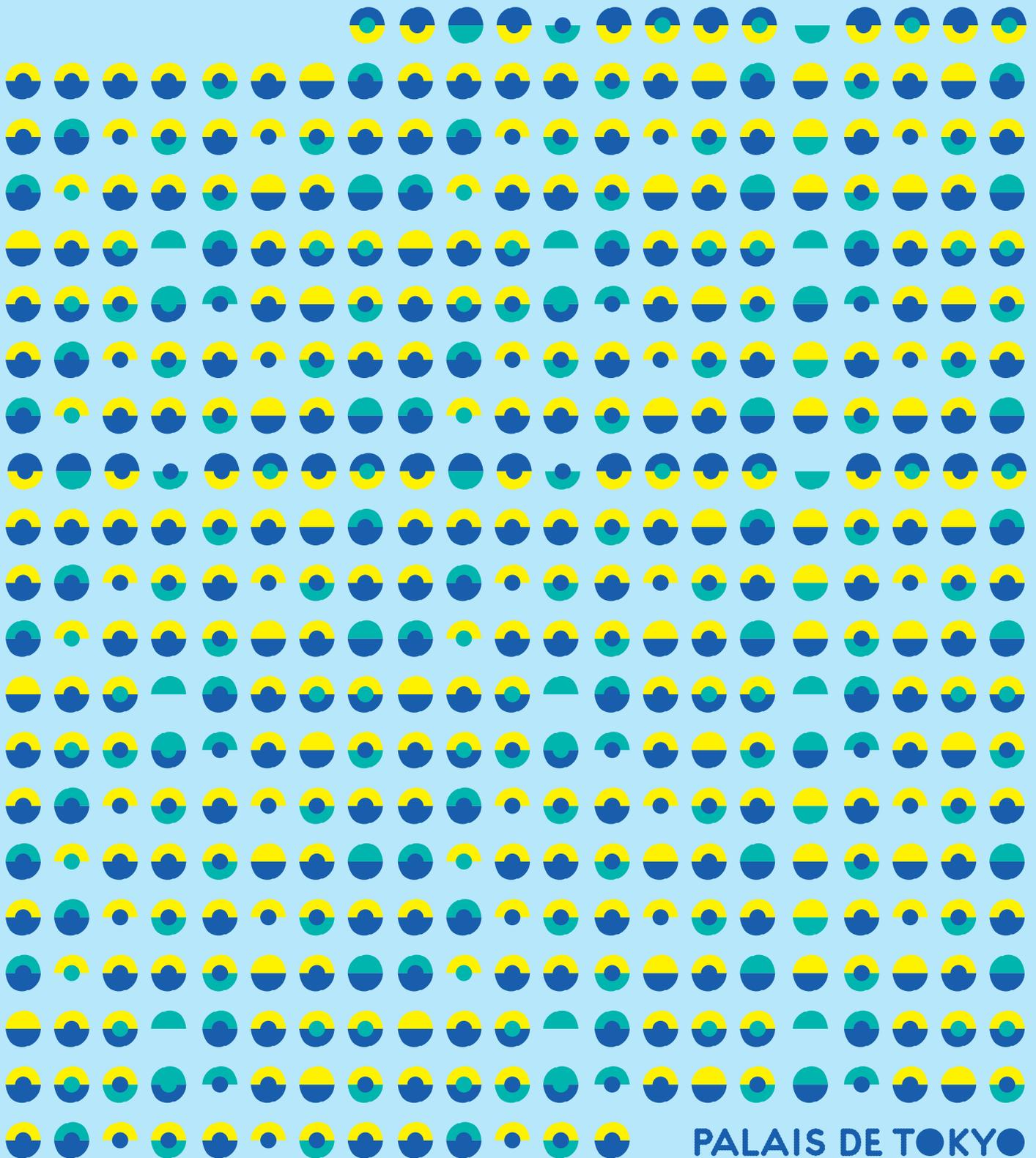


# SCOLAB

CAHIER PÉDAGOGIQUE  
CARTE BLANCHE À TINO SEHGAL  
12 OCT-18 DEC 2016



PALAIS DE TOKYO



# ÉDITO

## **Carte blanche**

Du 12 octobre au 18 décembre 2016, le Palais de Tokyo donne carte blanche à Tino Sehgal. C'est la seconde fois que l'intégralité des espaces d'exposition est investie par un seul artiste. Déjà en 2013, Philippe Parreno avait transformé le bâtiment en un organisme en perpétuelle évolution. L'ensemble de l'exposition était alors devenu un objet à part entière, un médium, une expérience.

## **Une exposition sans œuvres matérielles**

L'exposition de Tino Sehgal promet d'être aussi radicale et intense. Ainsi, l'artiste né à Londres en 1976 a l'audace de ne produire aucune œuvre d'art matérielle pour remplir les 13 000 m<sup>2</sup> d'espaces d'exposition. Ni peinture, ni sculpture, ni vidéo. Il se concentre sur les interactions sociales plutôt que sur les objets inanimés. L'œuvre « plastique » constitue en un événement, une action physique ou verbale. Elle prend vie à travers les échanges humains, la danse, la parole ou le chant, se construisant de façon continue et spontanée pendant toute la durée de l'exposition grâce à une centaine de participants présents en permanence dans les espaces, âgés de 8 à 82 ans.

## **Un sélectionneur et ses joueurs**

Pour décrire la relation qui le lie à ces personnes, Tino Sehgal emploie la métaphore du sport d'équipe. « Ils ne jouent pas un rôle. Ils sont là en tant qu'eux-mêmes. C'est pour ça que j'aime l'idée du jeu. Quand un joueur de foot est sur le terrain, il ne joue pas un rôle, celui du footballeur, mais c'est lui-même qui prend ses propres décisions dans un cadre réglé. Dans ce sens, l'analogie est presque parfaite avec les sports d'équipe. »

Il ne s'agit donc pas de performeurs ni même d'interprètes : ils n'exécutent pas un protocole précis, ils n'interprètent pas une partition. Ce sont des êtres humains recrutés pour leur sensibilité, leur histoire personnelle, leur approche du monde, leur capacité à interagir avec d'autres. S'ils sont dirigés et entraînés par l'artiste, leur action dans l'exposition tient de leur propre subjectivité et du contact – a fortiori imprévisible - avec les visiteurs.

« C'est un monde dansant où se réinvente le rituel de la rencontre avec l'œuvre. Tout se joue de cette matière hautement radioactive qu'est l'être humain. Plutôt qu'un objet qu'on regarde, c'est une situation qu'on éprouve, et qui réduit à l'impuissance tout discours. »

**Rebecca Lamarche-Vadel,  
commissaire de l'exposition**





### **Jouer avec les codes de l'exposition**

S'il n'y a pas d'œuvres matérielles dans l'exposition, il n'y a plus d'objet. Ni billet d'entrée, ni livret de salle, ni cartel d'œuvres. Tino Sehgal défie tous les préceptes conventionnels de l'exposition et réintègre tous les codes des institutions culturelles dans ses œuvres. Ce sont par exemple les participants qui remplacent les cartels d'œuvres, énonçant eux même le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre et sa date de création. Les gardiens sont souvent des participants de l'œuvre. Une manière pour Tino Sehgal de créer les possibilités d'une rencontre directe avec l'œuvre d'art, l'œuvre étant une matière vivante.

### **Une œuvre sans trace ni archive**

Suivant cette même idée de ne créer aucun objet, Tino Sehgal refuse toute reproduction photographique ou vidéo de son travail, qu'il soit réifié et archivé. Par ailleurs, une telle captation ne permettrait pas de rendre compte de l'œuvre, celle-ci étant un échange humain. Il n'existe donc aucune trace de son travail hors de ce que voudraient bien en ramener les voix des participants et de ceux qui ont vécu l'expérience.

### **Un portrait de l'artiste par ses influences**

La spécificité du travail de Tino Sehgal impose de repenser le Scolab, le cahier pédagogique du Palais de Tokyo. Qu'est-il possible d'écrire sur son œuvre sans la dénaturer, sans aller à l'encontre de la volonté de l'artiste ? Décrire les œuvres reviendrait à trop en dire et à diminuer l'effet de surprise, la possibilité d'une expérience spontanée.

Le cahier pédagogique de cette saison ne se présente donc pas selon le plan thématique et linéaire habituel. Son ambition est plutôt de dresser le portrait de l'artiste en dévoilant ses influences, en liant entre elles ses références artistiques, culturelles et politiques ; de décoder ses productions apparemment insaisissables en reconstituant le jeu des problèmes qui se dressent à notre époque.

Si ce portrait virtuel permet de ne pas dévoiler la surprise de ses œuvres, il s'inscrit aussi dans la manière dont Tino Sehgal a conçu sa carte blanche. Ses influences y sont en effet présentes. Sur le parcours de l'exposition, le visiteur découvrira les œuvres de James Coleman, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Isabel Lewis et Daniel Buren, choisies par Tino Sehgal. Des invitations qu'il justifie ainsi : « je n'existe pas en dehors de mes liens. »

### **Deux manières de parcourir le Scolab**

Une première option de lecture est une lecture dynamique. Une carte mentale établit en un premier temps les concepts, les notions, les ouvrages et les artistes qui entrent en résonance avec le travail de Tino Sehgal. Ils sont placés dans une nébuleuse de liens subjectifs tout en étant rangés dans une ligne du temps.

Une seconde option consiste à lire ces entrées les unes après les autres. Leur ordre a été choisi de sorte que des relations apparaissent entre elles, bien que les sujets puissent sembler distants.

Dans les deux cas, cet outil est pensé pour être le point de départ d'une réflexion personnelle.

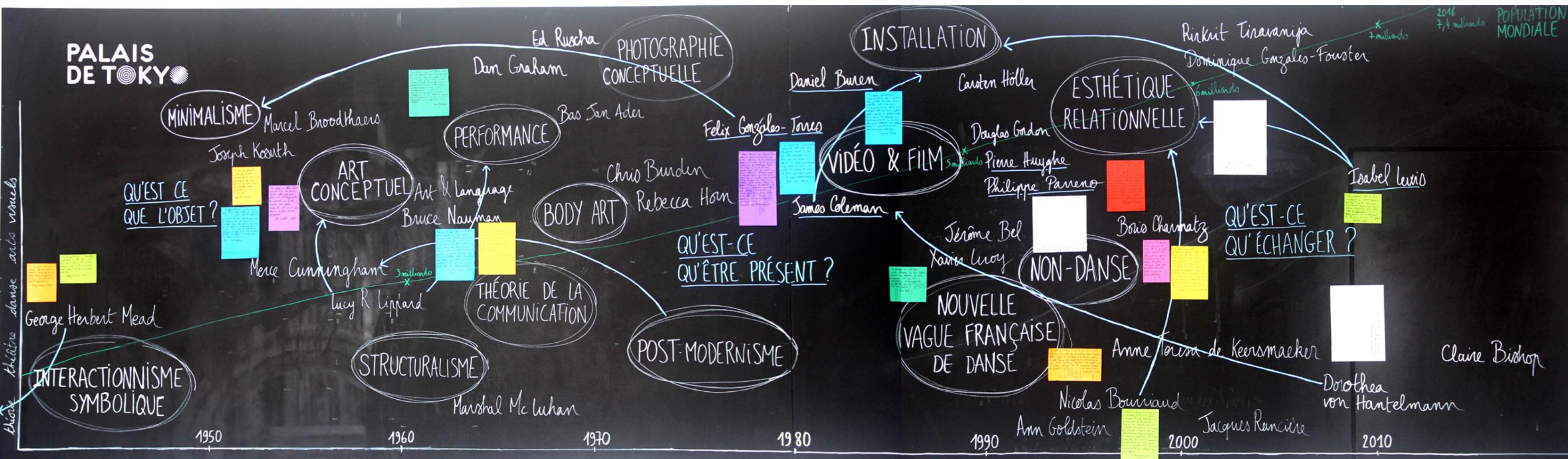


### **Biographie de l'artiste**

Tino Sehgal est né à Londres en 1976. Allemand-Britannique d'origine indienne, il vit aujourd'hui à Berlin. Après des études de danse à la Folkwang Hochschule de Essen, il collabore avec les chorégraphes Xavier Leroy et Jérôme Bel. C'est par la danse qu'il entre dans les musées. En 2000, il réalise une pièce chorégraphiée intitulée « Instead of Allowing Some Thin to Rise Up to Your Face Dancing Bruce and Dan and Other Things ». Une personne se contorsionne et roule sur le sol, exécutant des mouvements iconiques de la danse et de la performance du XXème siècle à l'instar de Bruce Nauman et de Dan Graham dont il fait référence dans le titre de l'œuvre.

Il expose dans des lieux prestigieux tels que le Solomon R. Guggenheim Museum à New York (2010) et le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres (2012) mais aussi sur la place publique Jemaa el-Fna à Marrakech (2016). Il remporte le Lion d'Or du meilleur artiste de la Biennale de Venise en 2013.

Sa carte blanche au Palais de Tokyo est le plus vaste projet jamais réalisé par Tino Sehgal. Il réunit pour l'occasion un ensemble d'œuvres, dont une sélection de ses pièces majeures, qui se déploient dans l'architecture labyrinthique du Palais de Tokyo.



Cliquez sur les noms des concepts, des artistes et des mouvements pour accéder à leurs définitions ou biographies. En cliquant sur les ronds colorés qui séparent chaque entrée, vous revenez à cette carte.



Le 27 septembre 1968, **Marcel Broodthaers** inaugure dans son propre appartement de Bruxelles le « Musée d'Art Moderne – Département des Aigles ». Le long des murs se trouvent des boîtes de transport d'œuvre. Leur contenu (réel ? fictif ?) est notifié par une étiquette sur chaque caisse ; il s'agit de peintures du XIXe siècle. Dans la rue, un camion de livraison d'œuvre attend patiemment, vide. Aucune œuvre, tel que le sens commun l'entend, n'est présentée. L'exposition existe seulement par son identification institutionnelle. Des diapositives des peintures absentes sont projetées sur les caisses. Des cartes postales sont accrochées aux murs et, aux visiteurs du Musée, des tickets sont distribués. Un carton d'invitation est édité. On sert aux invités un buffet froid.



Le jeune homme se perche sur la pente du toit de sa maison, assis sur une chaise, en équilibre précaire jusqu'à la chute inévitable. Chute physique qui conclue la vidéo de l'artiste, comme la chute d'une blague. Dans l'œuvre vidéographique de **Bas Jan Ader**, l'accident est inexorable, puisque paradoxalement recherché. Toutes ses vidéos tendent d'ailleurs à ce seul moment où la tension (l'instabilité) se relâchera. Comme si l'œuvre n'existait que pour cet instant, ou à travers lui. Représentation de l'échec, métaphore de la dépression, abandon face à une force supérieure. Il décrivait le contenu de son œuvre par la phrase : « Le corps de l'artiste alors que la gravité en devient le maître ».



The Estate of Bas Jan Ader, Fall 2, Amsterdam, 1970, 16mm film

« Les artistes qui essaient de faire des œuvres non-objet proposent une solution drastique aux problèmes des artistes qui, si facilement, se font acheter en même temps que leurs œuvres. Ceux qui achètent une œuvre d'art qu'ils ne peuvent accrocher au mur ou installer dans leur jardin sont moins intéressés par la possession. Ils sont des mécènes plutôt que des collectionneurs. » - **Lucy R. Lippard**, 1969

« L'œuvre insignifiante est évidemment la forme d'art la plus importante et la plus significative qui existe aujourd'hui. (...) L'œuvre insignifiante ne peut être vendue dans les galeries d'art ou gagner des prix dans des musées (...) Par œuvre insignifiante je veux simplement dire une œuvre qui ne crée pas d'argent ou qui n'accomplit pas un but conventionnel. » - **Walter de Maria**, *L'œuvre insignifiante*, 1960

Le 19 novembre 1971, au sein de la galerie F-Space, à Santa Ana, l'artiste californien **Chris Burden** se fait tirer une balle de 22 long rifle dans le bras par un ami. La performance, intitulée *Shoot*, est probablement une des plus connues de l'artiste et elle participe à un corpus de performances violentes, réalisées au début des années 1970, dans lesquelles Burden mit son corps à l'épreuve de façon répétée (électrocuté dans *Doorway to Heaven*, brûlé dans *Dreamy Nights*, tailladé dans *Through the Night Softly*). Dans ces œuvres brutales, se lit, en filigrane, un questionnement sur le rapport de l'artiste au spectateur et, plus généralement, sur sa place potentielle dans la société moderne. Burden se mua en une sorte d'artiste terroriste, dont les actions venaient rompre violemment l'ordre social. Dans *737*, il tira à l'aide d'un pistolet sur un Boeing qui décollait. Dans *TV Hijack*, il prit en otage une journaliste qui l'interviewait en la menaçant d'un couteau. Dans *Deadman*, il fit le mort, caché sous une couverture, dans une rue de Los Angeles. La performance prit fin avec son arrestation par la police mais, à son procès, le jury ne put arriver à un verdict concluant sur la nature de son acte.

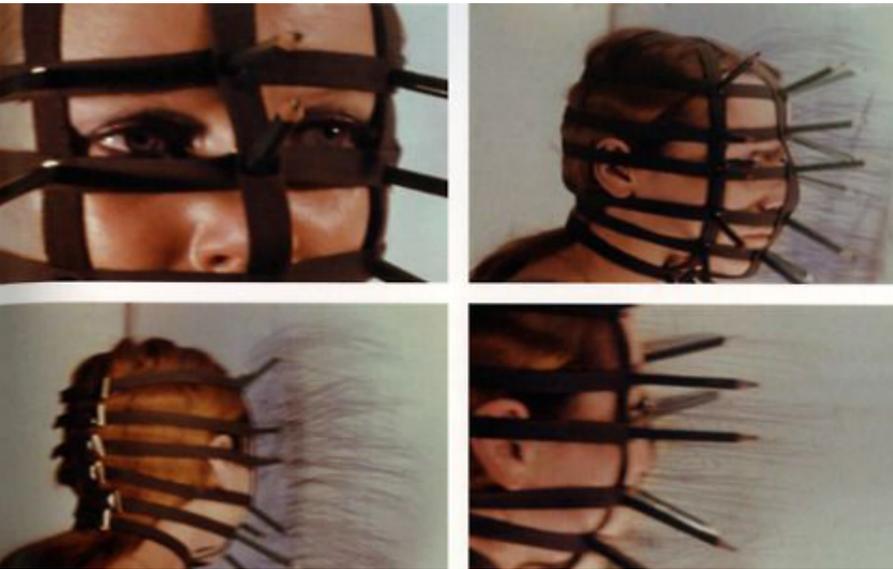


**La performance** n'est pas un mouvement artistique, mais bien un moyen de créer. Il s'agit d'une forme où la production de l'œuvre est un processus actif visible, où l'artiste agit directement dans le monde. On en trouve les prémices dès le début du XXe siècle, dans les avant-gardes artistiques modernes, mais c'est surtout à partir des années 1960 que la performance trouve son essor, en particulier en Europe et aux Etats-Unis, au travers de mouvements qui font régulièrement appel à elle : *Action Painting*, *Body Art*, le groupe *Fluxus*, etc. C'est à cette période, et au travers de ces courants artistiques que certains des aspects majeurs de la performance ont été définis, mais toujours de façon informelle : la performance est généralement réalisée en public -ce public pouvant parfois prendre part à la création - et, comme un spectacle, elle connaît un début et une fin. Ce qui arrive entre ces deux moments constitue l'œuvre mais il arrive également parfois que la performance donne lieu à la création d'un objet –une peinture ou une vidéo, par exemple - qui peut lui aussi avoir le statut d'œuvre. La performance peut inclure différents médiums au sein même de sa durée –peinture, dessin, vidéo, sons.

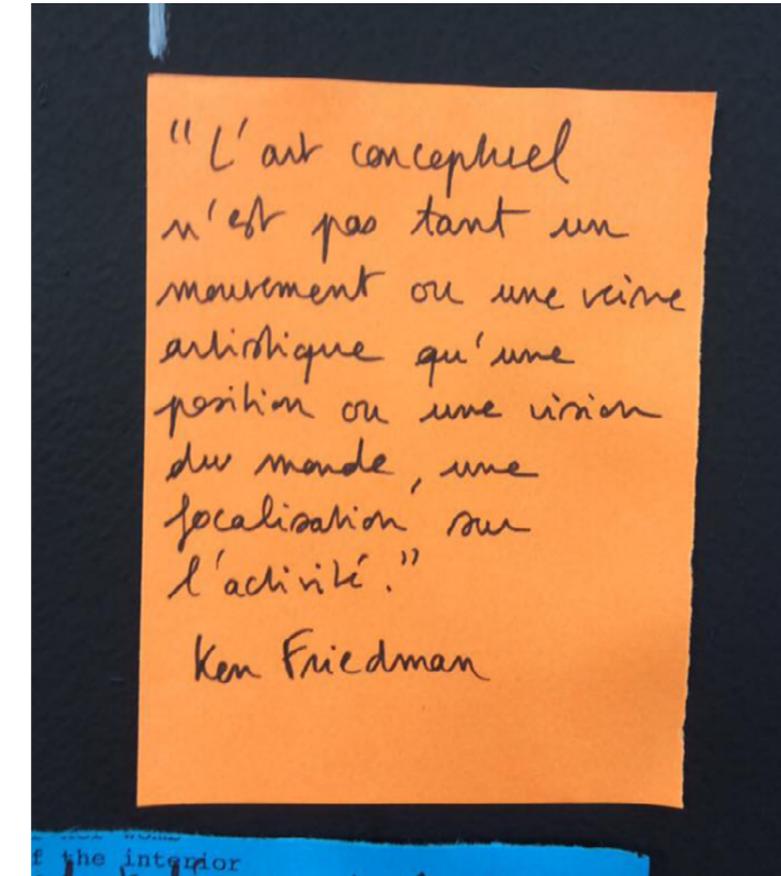
Certaines notions ont particulièrement été explorées au travers de la période contemporaine, comme le rituel, la durée, l'endurance du public ou du performeur, la présence du corps de l'artiste, la souffrance de ce corps. Au contraire de formes plus anciennes de spectacle – le théâtre par exemple - la performance ne suit pas nécessairement un scénario préétabli et n'inclut que rarement des éléments narratifs clairs. Au contraire, elle incite le spectateur à remettre en cause ses perceptions ou ses raisonnements, à se défaire de ses schémas narratifs habituels, et à faire l'expérience d'un événement extraordinaire.

"C'était plus une sorte d'expérience mentale pour moi – voir comment j'allais gérer l'aspect mental – savoir qu'à 7h30 vous allez vous tenir dans une pièce et qu'un type va vous tirer dessus... C'était un peu comme décider du destin, d'une façon très contrôlée. La violence n'était pas si importante, c'était juste un rouage qui permettait à l'aspect mental d'arriver. » -  
**Chris Burden, 1979**

Les œuvres de **Rebecca Horn** fonctionnent sur l'ambivalence de la contrainte et de la libération. Conçues sous la forme de harnais ou de prothèses s'accrochant à différentes parties du corps de l'artiste, ses « body-sculptures » viennent prolonger celui-ci, lui ajoutant des possibilités nouvelles mais lui ôtant également une partie de ses capacités de mouvement. Ainsi, Pencil Mask, un masque fait de lanières de cuir auxquelles sont accrochés des crayons à papier, dardant depuis le visage comme autant d'aiguilles de porc-épic. Dans la vidéo du même nom, on voit l'artiste dessiner sur un mur à l'aide de ce masque ; les mouvements de sa tête manquant de la précision de la main, elle ne peut que se tenir face au mur et racler les crayons contre la paroi, ce mouvement lancinant la faisant paraître comme un aliéné se frottant laborieusement contre les limites de son confinement et inventant un rapport individuel à l'espace.



« Si j'étais un artiste et j'étais dans mon atelier, alors quoique je fasse dans l'atelier devait être de l'art. A ce moment là, l'art devint plus une activité qu'un produit. » - **Bruce Nauman**



**Lucy R. Lippard** (née en 1937), critique d'art et curator américaine, fut l'une des premières à témoigner de la dématérialisation de l'œuvre d'art au tournant des années 1960 et 1970. Dans son texte « Six Years », elle relate les six années de définition et de développement des principes de l'art conceptuel, de 1966 à 1972. Elle lie également cet essor artistique avec le Mouvement pour les Droits Civils, la guerre du Vietnam et le Mouvement de Libération des Femmes. Les artistes dits « conceptuels », largement influencés par l'art minimal, font souvent l'économie de la production de l'œuvre, se contentant d'en livrer au public un descriptif, un mode d'emploi, une intention. En cela, l'art conceptuel est essentiellement un art du langage, du document. N'y a-t-il pas suffisamment d'objets dans notre société globale de consommation ? Si l'art est devenu matière à penser, ne peut-on pas se limiter au concept, à l'essence de l'œuvre ? Telles semblent être les questions que se posent les artistes comme Joseph Kosuth (né en 1945), Robert Barry (né en 1936), Lawrence Weiner (né en 1942), Dan Graham (né en 1942) ou le collectif Art & Language (fondé en 1968)..

Lucy R. Lippard joue habilement des termes et définitions de l'art conceptuel dans ses écrits, en usant de nombreux guillemets et de vagues synonymes (idea-art, conceptual art, antiform) pour rendre compte d'une ébullition de ce qu'elle nomme les « idées dans l'air » plutôt que d'un véritable mouvement organisé.



*Please Pay Attention Please* est un collage réalisé par l'artiste américain Bruce Nauman. C'est également une demande pressante, inscrite à même l'œuvre. Elle requiert votre attention, et regarder le collage (c'est-à-dire lire ces mots) c'est déjà répondre à cette demande. Pour décrire le travail de Nauman, le curator Paul Schimmer dit : « le sens de l'œuvre, c'est ce qu'elle nous fait. » Mais cette phrase fonctionne également comme une combinatoire absurde : deux phrases similaires (« please pay attention » et « pay attention please ») se soudent pour former une maxime étrangement répétitive, qui ouvre la possibilité d'une boucle sans fin, d'une requête qui ne finit jamais.

**L'art conceptuel** n'est pas à proprement parler un mouvement artistique mais plutôt une façon de concevoir l'art, de penser sa fonction intellectuelle. Si l'art conceptuel a bien été défini par de nombreux artistes et théoriciens à partir du milieu des années 1960, cette définition a plutôt permis d'isoler une pensée déjà à l'œuvre dans certaines créations artistiques – et de la pousser à son terme - plutôt que d'en créer une ex nihilo. Il est donc difficile de donner une définition parfaitement circonscrite de l'art conceptuel, d'autant plus que différents artistes ont apporté des contributions sensiblement différentes à ce qui est depuis devenu un paradigme de l'art contemporain.

On peut avancer de façon générale que l'art conceptuel fait primer l'idée, le dessein de l'artiste, sur la réalisation technique. Il ne faudrait pas pour autant conclure que la réalisation de l'œuvre est peu importante. Au contraire, elle est un élément crucial en cela qu'elle doit transmettre le concept qui a conduit à la réalisation de l'œuvre, de la façon la plus directe, simple et précise.

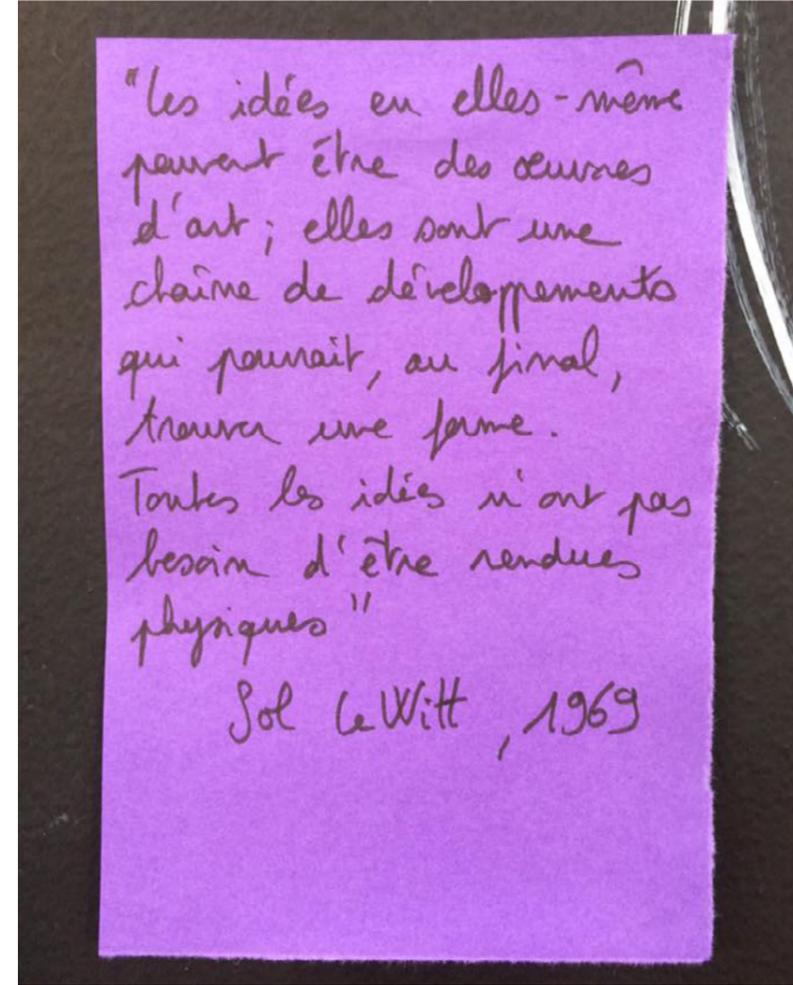


« Un sceptique pourrait se demander ici, si vraiment tout est donc si simple qu'on puisse l'exprimer en quelques mots. Sans doute tout un chacun est-il également sceptique, car tous nous sommes habitués à apprendre de mauvais gré les vérités simples. Très souvent, quand une chose apparaît simple, on soupçonne aussitôt qu'il doit y avoir là quelque chose de faux (...) »  
Fritz Zorn, Mars



Dans *One Hundred Live and Die*, réalisé en 1984, **Bruce Nauman** joue à nouveau sur les combinatoires du langage. Quatre séries d'inscription en néon s'allument alternativement et nous présentent un choix de verbes simples décrivant des actions communes à tous les êtres humains (eat, speak, touch, feel, think, pay, fail...), chacun de ces verbes étant associé à un autre, offrant un choix plus définitif et binaire : « live » ou « die » (eat and live, eat and die, speak and live, speak and die, etc.).

Le langage comme champ d'associations révélant, au-delà des actions les plus banales, une condition humaine d'une simplicité confondante : on est soit vivant, soit mort.



**L'Art minimal** est un mouvement artistique qui prit son essor aux Etats-Unis durant les années 1960. Il se définit par une approche alors radicale de la forme de l'œuvre, marquée par une sobriété et une précision extrême. Toutefois, cette forme sobre ne constitue pas le but en soi de l'art minimal, mais plutôt sa seule approche technique possible pour développer une réflexion sur la perception des objets et sur leur rapport à l'espace, en particulier à l'espace d'exposition.

Ainsi, si certains artistes du *Color Field Painting* (groupe assez artificiel de peintres, nommé par le critique et théoricien Irvine Sandler en 1970) emploient une forme très épurée, ils ne participent pas du mouvement minimaliste, en cela que leurs œuvres se focalisent sur l'exploration des matériaux et de leurs spécificités techniques. Pour les minimalistes, comme Carl Andre, Donald Judd ou Sol LeWitt, la primauté est donnée à une idée abstraite (qui prend souvent la forme d'une combinaison de formes orthogonales, et emprunte au langage objectif et froid de la géométrie) et à son exécution précise dans l'espace, la forme devant agir comme le vecteur le plus direct entre l'idée édictée par l'artiste et la perception du spectateur. La réalisation technique de l'œuvre est le plus souvent confiée à des ouvriers et emprunte au régime de production industriel, niant la possibilité d'une subjectivité du créateur ou à l'idée d'une unicité de l'œuvre découlant du geste créatif.

**Le médium photographique** s'est très tôt trouvé associé aux œuvres des artistes d'art conceptuel, et fut particulièrement apprécié de certains d'entre eux pour sa potentielle objectivité. Ainsi, **Joseph Kosuth**, dans ses *Proto-investigations* (1965), utilise une photographie de l'objet qu'il présente au spectateur accompagné de sa définition écrite (concrètement, dans la célèbre œuvres *One and Three Chairs*, la chaise, la définition du mot chaise et la photographie de cette même chaise). **Ed Ruscha**, dont les travaux se rattachent en partie au mouvement conceptuel, fit un usage pseudo-documentaire de la photographie dans son édition *Every Building on the Sunset Strip*, regroupant un ensemble de photo de chaque bâtiment le long du Sunset Boulevard à Los Angeles. Le livre, malgré son apparente objectivité exhaustive, quand on le consulte page après page, nous offre l'étrange reconstitution dépassionnée d'une balade le long de cette voie mythique.

Certains artistes usèrent de la photographie de façon tautologique, pour décortiquer ses paramètres intrinsèques et son rapport au réel. Ainsi, l'artiste néerlandais Jan Dibbets, dès la fin des années 1960, crée des séries photographiques qui explorent les caractéristiques de la photo en tant que médium, comme dans ses *Corrections de perspectives* (1967) où une forme peinte dans l'espace devient, dans l'œil photographique et par anamorphose, un carré, évoquant potentiellement un viseur d'appareil photographique, qui vient souligner l'artifice de l'enregistrement et la planéité du support photo en opposition à la tridimensionnalité du réel.



Joseph Kosuth, *One And Three Chairs*, 1965

A partir de 1968, l'artiste new-yorkaise **Joan Jonas** va initier une série de performances intitulée *Mirror Pieces*, dans laquelle elle manipule des miroirs face à un public. Le miroir, comme accessoire mais aussi point de focalisation pour le regard du spectateur, reflète parfois l'artiste, des parties de son corps, ou le public lui-même dans un effet de confrontation. Le miroir sert alors à l'artiste d'élément symbolique permettant de souligner le rapport entre le réel et le représenté, l'intime et le social, et plus particulièrement la perception du corps féminin dans la société de consommation. L'usage d'un miroir est une façon pour elle d'engager le spectateur dans une réflexion et de signifier sa participation (passive mais symbolique) dans la performance et, plus généralement, dans les systèmes sociaux et politiques.



**Le Body Art ou Art corporel** est un ensemble de pratiques associées avec le domaine de la performance artistique. On pourrait le définir comme une veine dans laquelle le corps de l'artiste est considéré comme un matériau artistique dont le performeur peut user (et parfois abuser), en explorant l'espace et la matière, les possibilités et les limites.

Les artistes de Body Art jouent souvent sur l'image du corps d'une manière symbolique (parfois teinté de mysticisme, comme dans les travaux de Gina Pane ou Michel Journiac), politique et psychologique (en traitant le spectateur comme un sujet empathique) comme c'est le cas chez Marina Abramović ou Chris Burden.



En 1951, le chorégraphe **Merce Cunningham** présente *16 danses pour soliste et compagnie de trois*. Cette pièce est composée de façon aléatoire. Un dé est lancé et détermine l'ordre des sections de la danse. Cette utilisation du hasard lui permet de prendre des décisions esthétiques de façon impersonnelle. « C'est une manière de se surprendre soi-même. »

Merce Cunningham est né en 1919 aux Etats-Unis et mort en 2009. Il est souvent considéré comme le chorégraphe ayant opéré le passage de la danse moderne à la danse contemporaine. Il se débarrasse du rapport binaire entre la danse et la musique et du concept du soliste. Chez Merce Cunningham, chaque danseur est un soliste, il n'y a plus de chœur. Il s'approprie également l'usage de la caméra pour filmer la danse, non comme un témoin de travail, mais comme un objet visuel en soi.

Face au rideau de perle de **Felix Gonzales Torres** *Untitled (Chemo)* le spectateur se trouve à la fois dans un état de contemplation, d'invitation et de confrontation. On y retrouve l'idée de rencontre, centrale au concept d'esthétique relationnelle, mais la rencontre n'y est qu'un moyen d'aborder l'œuvre et non pas la finalité du travail. Le rideau est à la fois un objet, une limite, une zone infra mince, une métonymie de l'humain (les titres des différents rideaux qu'il a créés font toujours référence au corps et à la médecine). De l'autre côté du rideau, on observe simplement encore le rideau.



Dans *Le Spectateur Emancipé*, **Jacques Rancière** critique la passivité supposée du spectateur face au spectacle, l'idée que le « voir » nie nécessairement le « penser ». Il postule en particulier que l'art, de par ses appareils modernes d'exposition (le musée, la galerie), existe dans une absence de destination claire. Ainsi ce n'est plus l'art qui construit son public réceptif, mais le public qui se retrouve face à des images que Rancière qualifie de « pensives », c'est-à-dire des images qui invitent une réception individuelle émancipée du spectateur. L'art contemporain, considéré dans son régime politique, est donc fondamentalement démocratique.

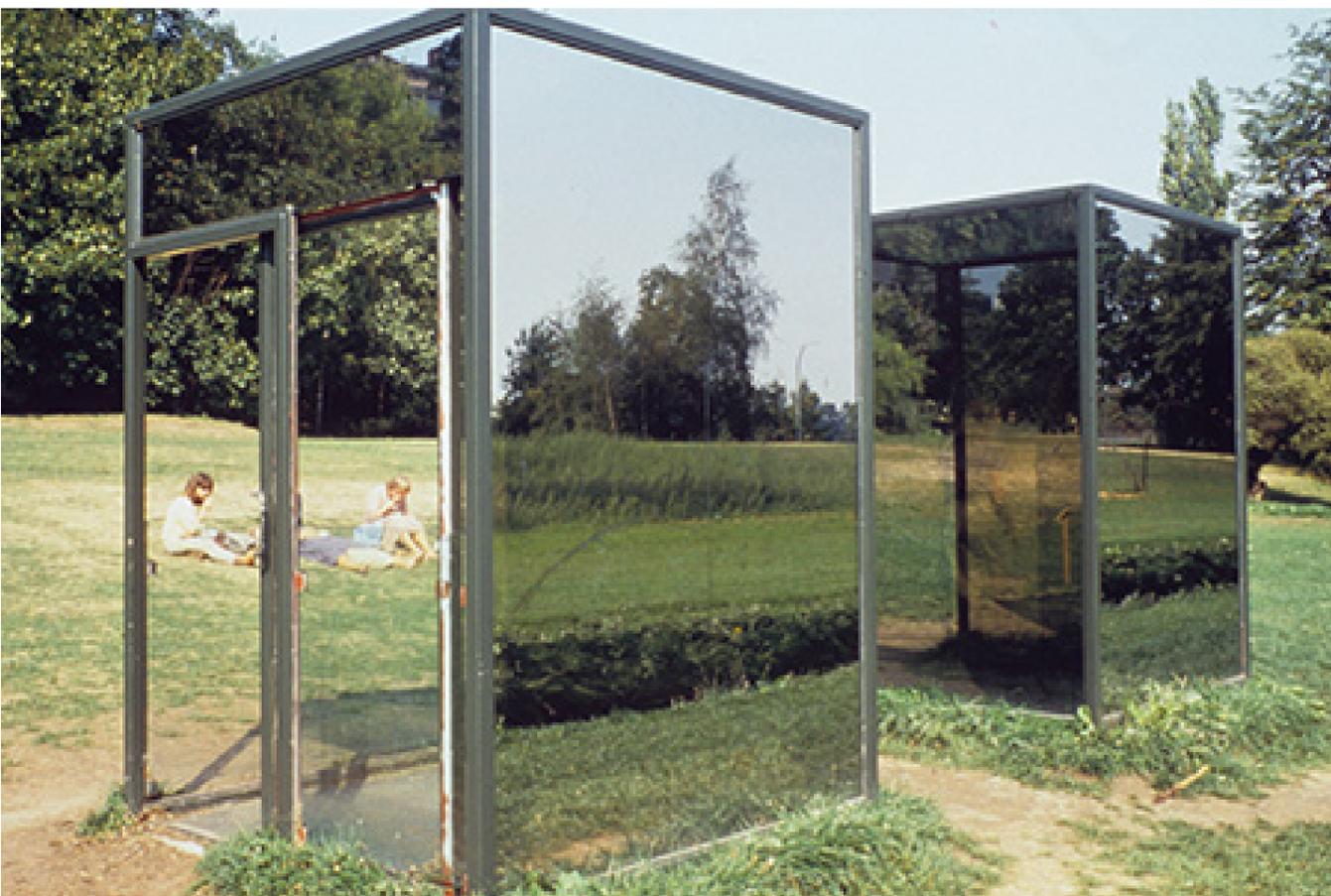
« Tout se joue derrière un long rideau de perles d'or, que le visiteur soulève en le faisant bruisser et scintiller. Une concession à la société du spectacle ? Un fleuve de vie plutôt, métaphore du sang de l'artiste détérioré par le sida. Toute l'oeuvre de Gonzalez-Torres oscille ainsi entre vie et mort, résilience et entropie. De cubes froids ou surfaces planes, il s'empare pour les incarner : au sens propre, il les fait chair. L'artiste insuffle un peu de métaphysique dans ces formes minimalistes censées ne parler que d'elles-mêmes. »  
Emmanuelle Lequeux

À partir de 1969, deux artistes de Coventry, Michael Baldwin et Mel Ramsden, vont publier le magazine *Art - Language* qui donnera également son nom à leur collectif artistique. Entre 1968 et 1976, ce collectif verra graviter en son sein de nombreux artistes associés à l'art conceptuel, en particulier Joseph Kosuth ou Ian Burn. Une des caractéristiques primordiales de **Art & Language** est de proposer des œuvres politiques et analytiques, en résonance avec les débats et textes critiques publiés dans la revue. Les œuvres du collectif font usage du texte et sont en cela seulement partiellement discernables des publications, qui à leur tour se confondent avec les œuvres pour finir par former un grand corpus critique qui en appelle à la capacité de réflexion du spectateur.

En cela, Art & Language est un mouvement crucial pour la définition de l'art conceptuel, puisqu'il entend l'art comme libéré de l'objet et rattaché à l'idée et à l'information.



Les pavillons de verre de l'artiste américain **Dan Graham** fonctionnent comme des installations se jouant à la fois des codes de la sculpture minimale et de l'architecture moderne. Il les décrit comme des «formes géométriques habitées et activées par la présence du spectateur» dont l'effet sur ce dernier naît de «sentiments d'inclusion et d'exclusion» ambivalents. Disposées aussi bien dans l'espace public, la salle d'exposition ou les paysages naturels, ces constructions répondent à la fois à la présence du spectateur (et à sa perception) et à leur environnement. Leur transparence place le regardeur dans un système de transparences et de limites, faisant de lui à la fois le voyeur et le regardé, incluant sa présence potentielle comme un paramètre d'existence de l'œuvre.

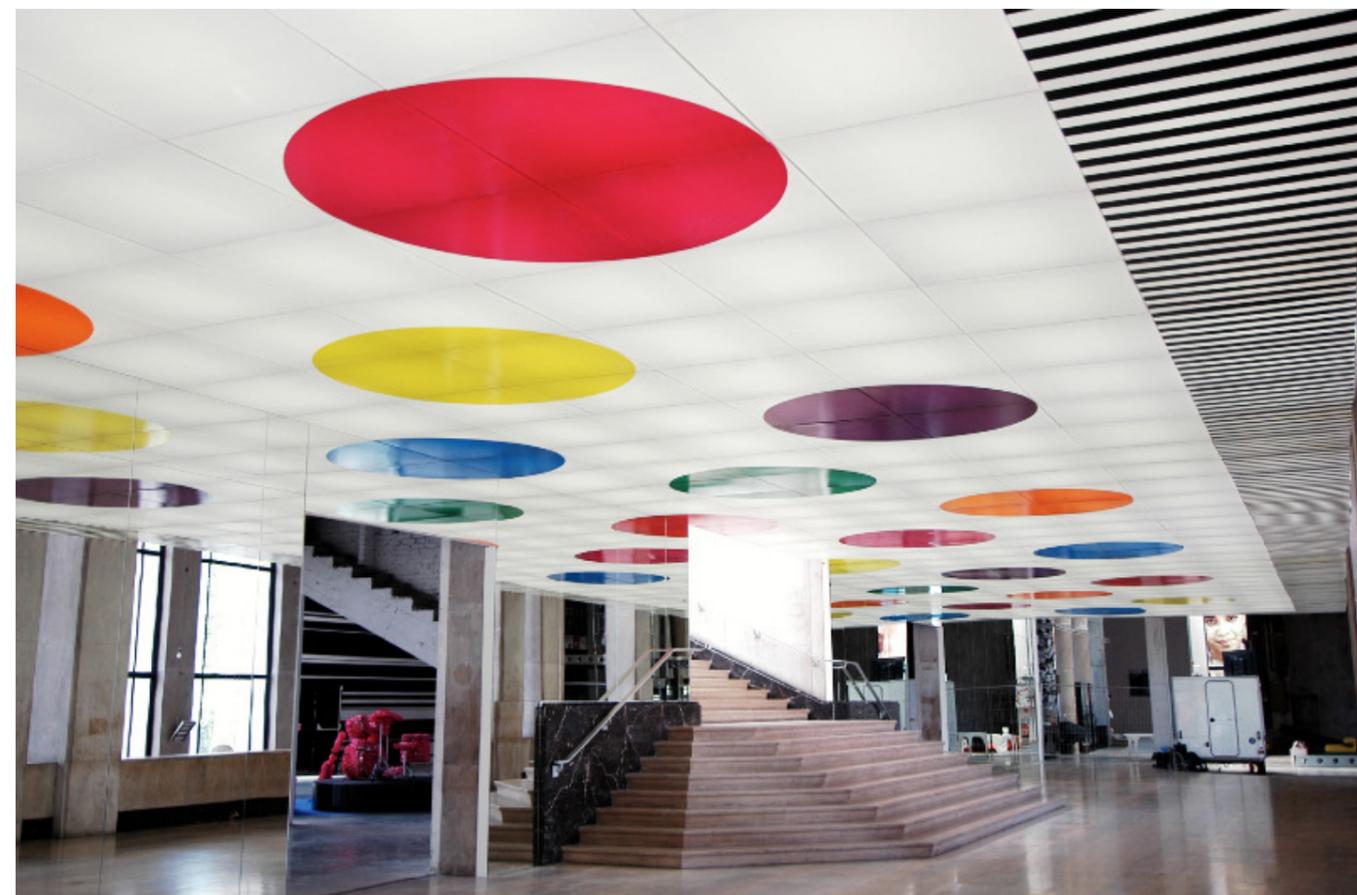


Une **installation** est une œuvre d'art qui se caractérise par l'occupation d'un espace donné. Monumentale ou minuscule, elle modifie la posture du visiteur dans l'espace en question. Il est inclus dans l'œuvre, brisant ainsi le cadre traditionnel de l'espace spécifiquement dédié à l'œuvre.

La notion a été forgée au XXème siècle pour définir des pratiques artistiques ne correspondant pas aux catégories classiques attribuées aux œuvres d'art (peintures, sculptures...). Elle recouvre des formes extrêmement variées (dispositif, environnement, multimédia, interactivité) et permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constitutifs de la représentation.

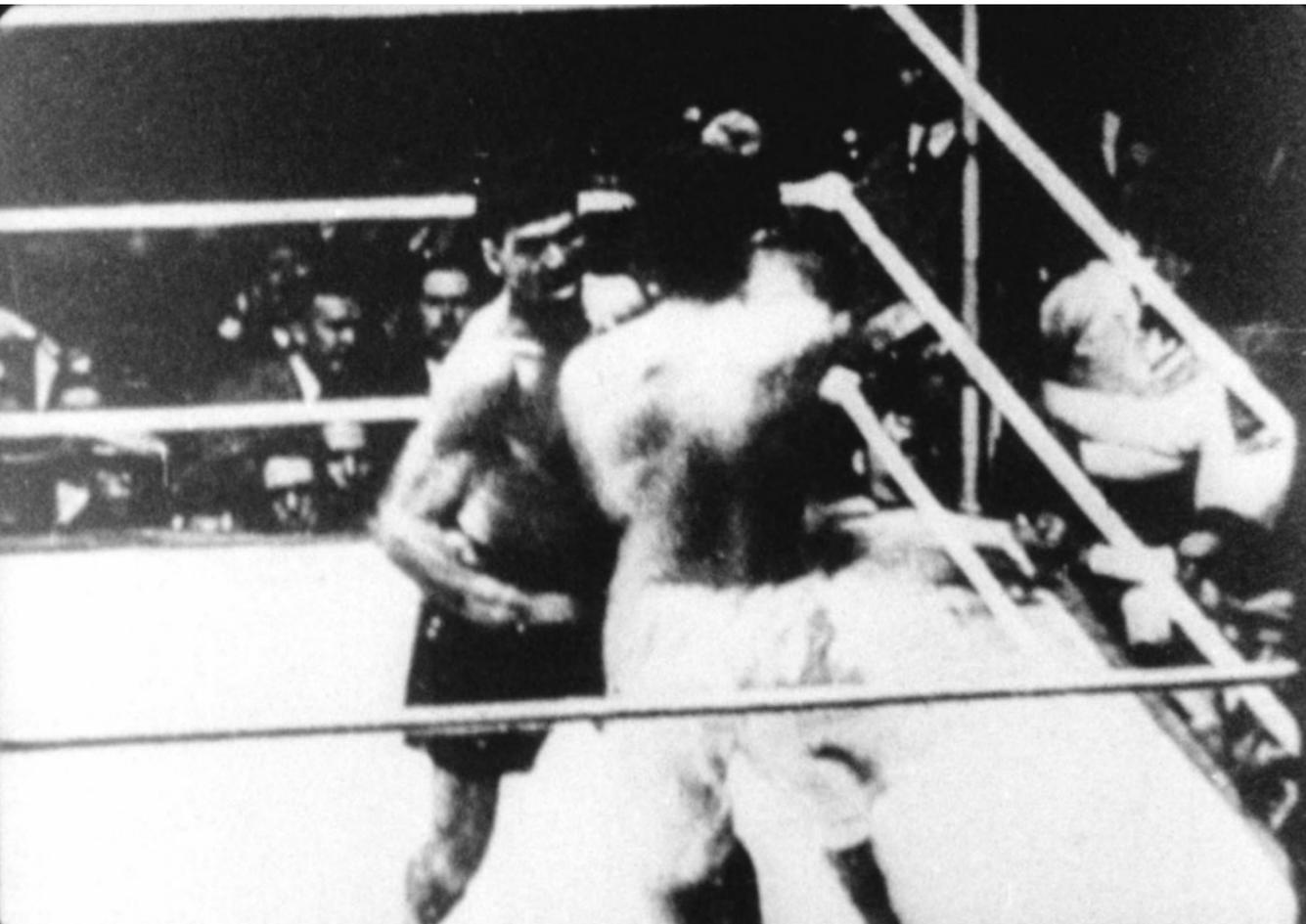
L'œuvre in situ *Quatre fois moins ou Quatre fois plus ?* de **Daniel Buren** a été présentée au Palais de Tokyo pour la première fois en 2004. Les motifs ronds et colorés qui habillent un faux plafond blanc et lumineux s'allient aux miroirs recouvrant les murs pour modifier notre perception de l'espace. Par ce jeu de réflexion allié à un travail sur le dessin, la couleur et la lumière, Buren invite à une traversée spectaculaire de l'espace. Obéissant à des principes mathématiques récurrents dans l'œuvre de l'artiste, *Quatre fois moins ou Quatre fois plus ?* prend à parti le cadre dans lequel elle s'inscrit jusqu'à l'englober. Daniel Buren métamorphose cet espace du Palais de Tokyo et perturbe la lecture que nous en avons. Il prend en compte la complexité du contexte du site et son histoire jusqu'aux interactions multiples qu'il peut susciter. Alors, le titre interroge directement le spectateur sur son expérience de cet espace transformé.

Daniel Buren est né en 1938 à Boulogne-Billancourt.



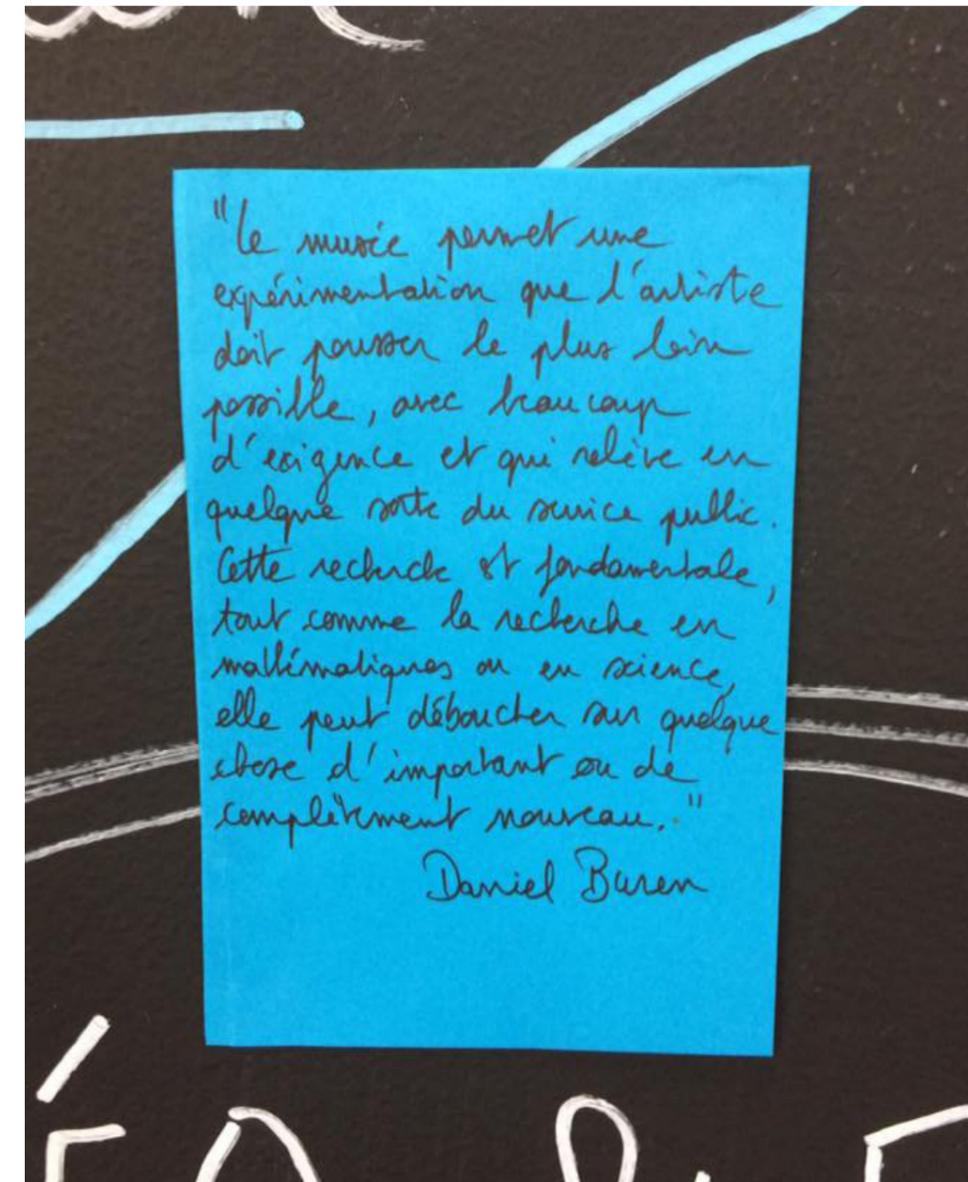
*Box (Ahhareturnabout)* (1977) de **James Coleman** présente en boucle les images filmées du match de boxe entre Gene Tunney et Jack Dempsey en 1927, sur lesquelles est diffusée une bande son. Le visiteur entre dans la boîte noire, un espace acoustique dans lequel l'œuvre est présentée, et on est assailli de mots et de phrases décousus, de sons gutturaux, de pulsations cardiaques plus ou moins rapides. Le visiteur pénètre alors dans le corps et l'esprit du boxeur. La diffusion cyclique d'images et de sons hétérogènes le plonge dans un état proche de l'hypnose. Coleman joue de cet état de pré-conscience afin de faire naître des associations, des interprétations possibles, plutôt que d'imposer un sens immanent à l'œuvre. Le monologue intérieur auquel il nous confronte se refuse en effet à une lecture linéaire et échappe à une catégorisation formelle – ni poésie, ni narration. A travers l'utilisation d'un médium audiovisuel, Coleman place le sujet au centre de son œuvre et invite le spectateur à considérer la manière dont l'interprétation façonne la compréhension de ce que nous voyons. Ainsi, cette installation se présente comme un labyrinthe d'associations où se mêlent réalité, fiction et mémoire dans une réflexion sur la construction et l'expérience de la réalité.

James Coleman est né en 1941 à Ballaghaderren (Irlande), il vit et travaille à Dublin et Paris.



« James Coleman et Daniel Buren partagent un même intérêt prononcé pour le contexte institutionnel dans la production de sens de l'œuvre d'art. La manière avec laquelle les deux artistes utilisent ce contexte diffère néanmoins. Coleman crée des espaces séparés pour chacune de ses œuvres, acoustiquement et physiquement séparés du contexte de l'exposition. Tandis que Buren explore la stratégie inverse : il abolit la distinction entre l'œuvre et son contexte. Il pense que l'espace et le contexte discursif contribuent de façon décisive au sens de l'œuvre. »

**Dorothea von Hantelmann**



Flottant dans le hall du Palais de Tokyo, des ballons-poissons gonflés à l'hélium aux couleurs irisées forment une présence kitsch qui interpelle le visiteur. Il s'agit d'une œuvre de **Philippe Parreno**, *My room is a fish bowl*. L'artiste met en scène cet espace que les ballons poissons-volant se sont appropriés. Cet espace, ils le partagent avec les visiteurs de l'exposition. Des rencontres aléatoires s'opèrent ainsi entre les ballons et les visiteurs, se repoussant lorsqu'ils arrivent à proximité ou au contraire recherchant leur présence. Ainsi, *My Room is a Fish Bowl* semble à la fois réjouir et infantiliser le visiteur.

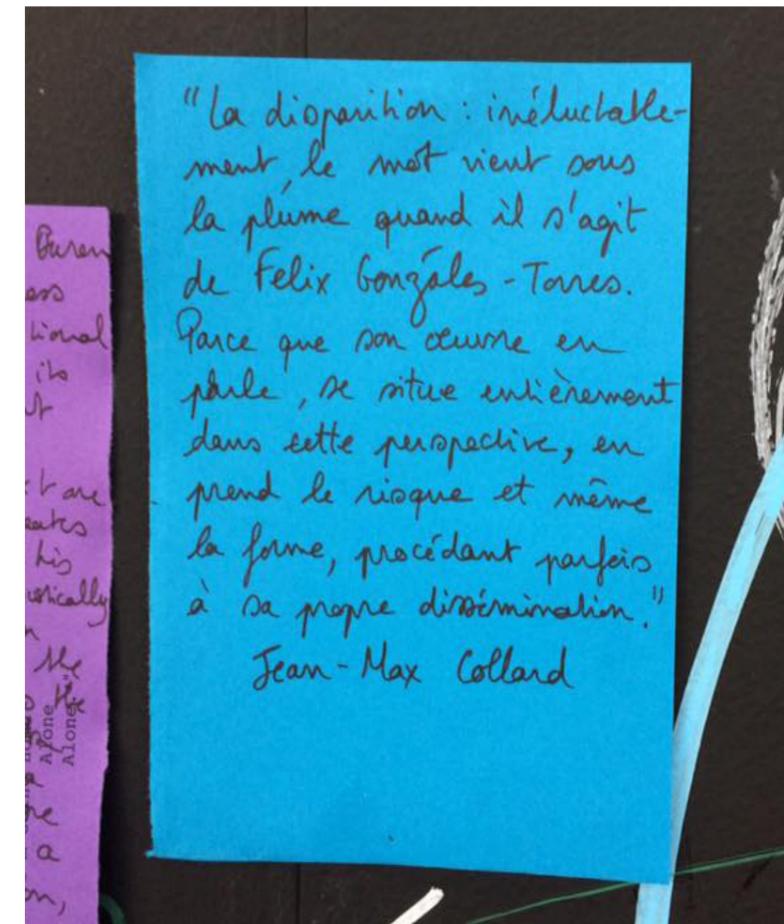
Le terme « Fish bowl » [bocal pour poisson] agit telle une métaphore du médium exposition que l'on pourrait qualifier de moment de tension dans l'espace et dans le temps.

La déambulation fantomatique des ballons rejoint la fascination de Parreno pour l'absence, la disparition et leurs traces. L'œuvre joue sur la mince frontière qui sépare la réalité de la fiction et met en tension ces deux univers, réunis dans un même bocal. Les ballons de Parreno font écho aux *Silver Clouds* d'Andy Warhol, exposés à New York en 1966, dont la vacuité joyeuse évoque la frivolité de l'industrie du spectacle. Alors que Warhol cristallise un vide éblouissant, Philippe Parreno le refuse et cherche à donner un nouveau souffle à ces corps muets. Ce principe essentiel de l'œuvre de Philippe Parreno remet en question la nature des objets, des images et les anime grâce à un imaginaire partagé avec les spectateurs.



« J'aime l'idée de l'exposition comme une boîte : tu tournes autour, mais il n'y a rien dedans ; une exposition est un format, un cadre posé, à vocation expérimentale ; tu peux tout faire entrer dedans : un workshop, une manifestation, une vidéo-surveillance, une situation, un théâtre d'ombres, un spectacle de music-hall, un film, une structure de pensée, un espace de proximité, une fête promotionnelle... »

**Philippe Parreno**



« D'où vient cette obsession de l'interactif qui traverse notre époque ? Après la société de consommation, après l'ère de la communication, l'art contribue-t-il aujourd'hui à l'émergence d'une société relationnelle ? »

Selon **Nicolas Bourriaud**, les malentendus autour de l'art contemporain des années 1990 proviennent d'un déficit d'une réflexion critique, du fait que ces œuvres sont toujours analysées à l'aune des questionnements artistiques et sociaux des années 1960. Dans son essai **Esthétique relationnelle**, il tente de renouveler notre approche de l'art contemporain, de décoder ces nouvelles productions artistiques en posant ses rapports à la société, à l'histoire, à la culture. Division du travail, société du spectacle, médias électroniques, « est-il encore possible de générer des rapports au monde, dans un champ pratique – l'histoire de l'art – traditionnellement dévolu à leur représentation ? » la pratique artistique apparaît comme un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements.



« Il faut toujours mettre en relation la production de forme et l'exposition de forme. Les deux sont, selon moi, totalement dépendantes l'une de l'autre. L'objet d'art n'existe pas sans son exposition. » Philippe Parreno

« Rirkrit Tiravanija organise un dîner chez un collectionneur, et lui laisse le matériel nécessaire à la préparation d'une soupe thaï. Philippe Parreno invite des gens à pratiquer leurs hobbies favoris le jour du premier mai, sur une chaîne de montage d'usine. Vanessa Beecroft habille pareillement, et coiffe d'une perruque rousse, une vingtaine de femmes que le visiteur ne perçoit que de l'embrasement de la porte. Maurizio Cattelan nourrit des rats avec du fromage « Bel paese » et les vend comme multiples, ou expose des coffres-forts récemment cambriolés. [...] Pierre Huyghe convoque des gens pour une séance de casting, met un émetteur de télévision à la disposition du public, expose la photographie d'ouvriers en plein travail à quelques mètres de leur chantier... Bien d'autres noms et bien d'autres travaux compléteront cette liste : en tous cas, la partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles. »

Nicolas Bourriaud

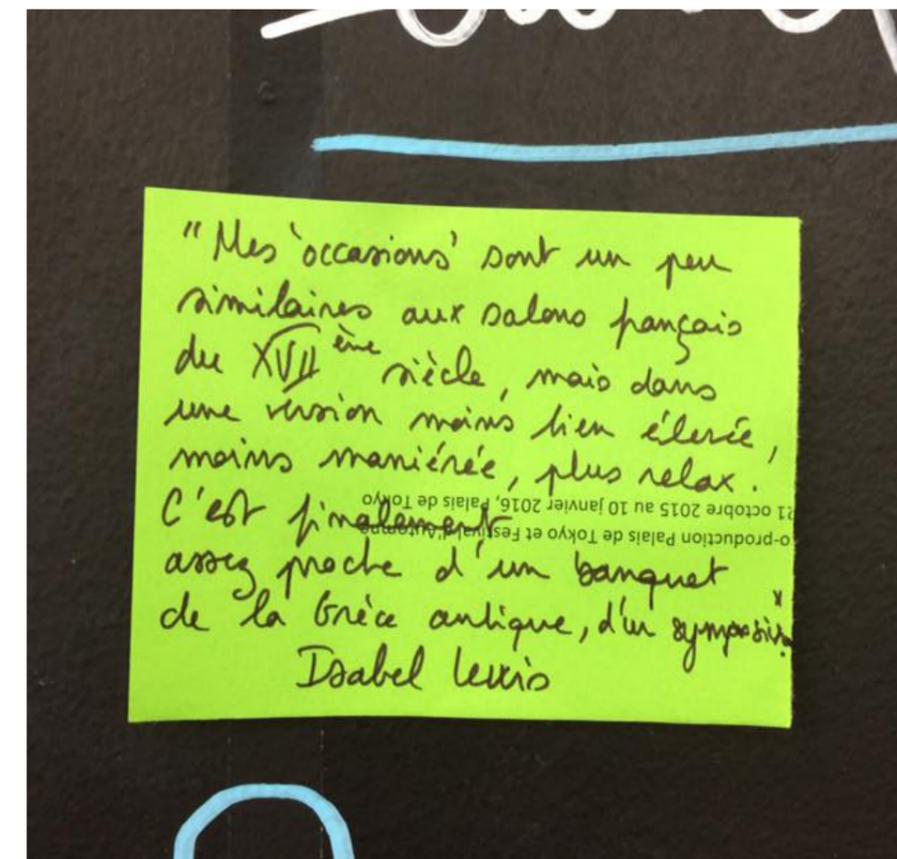


Un soir par semaine, **Isabel Lewis** prolonge l'expérience du visiteur de l'exposition de Tino Sehgal en l'invitant à ce qu'elle appelle « une occasion ». Une occasion, c'est un peu comme si elle invitait des amis chez elle. Elle choisit de la musique, prépare des gâteaux et discute avec chacun. Ses rencontres festives sont en effet construites sur le modèle du symposium grec. Dans l'Antiquité, lors de la seconde partie du repas, un groupe restreint de convives buvait et discutait alors ensemble sur un sujet choisi. Inspirée par les recherches de Tino Sehgal, la pratique d'Isabel Lewis se développe dans le champ de l'art vivant. Ses occasions ont lieu dans des musées, des théâtres ou des galeries. Elle souhaite éveiller l'ensemble des sens des participants, les réunir par la danse, la musique, les odeurs dans une œuvre polymorphe qui mêle le corps et l'intellect.

Isabel Lewis se définit comme une « danseuse-théoricienne » et tisse dans ses œuvres une pensée en réseau tout en lui conférant une dimension corporelle. Elle est née en 1981 en République Dominicaine, vit et travaille à Berlin. Elle a étudié la critique littéraire, la danse et la philosophie à Hollins University en Angleterre.



« Nos chefs-d'œuvre sont dans nos corps » Boris Charmatz



« L'objet n'est qu'une 'happy end' du processus d'exposition, comme l'explique Philippe Parreno : il ne représente pas la conclusion logique du travail, mais un événement. Une exposition de Tiravanija, par exemple, n'esquive pas la matérialisation, mais déconstruit les modes de constitution de l'objet d'art en une série d'événements, lui redonnant une durée propre, qui n'est pas forcément la durée conventionnelle du tableau que l'on regarde. »

Nicolas Bourriaud



Xavier Leroy, *Temporary Title*, 2016

**Jérôme Bel** (né en 1964) est un chorégraphe français qui, bien souvent, préfère se passer des répétitions. C'est une manière pour lui de ne conserver que la fraîcheur du moment, une certaine spontanéité qu'annihilent la pratique et l'apprentissage académique. Si tout le monde apprend à danser de la même manière, tout le monde finit par danser de la même manière.

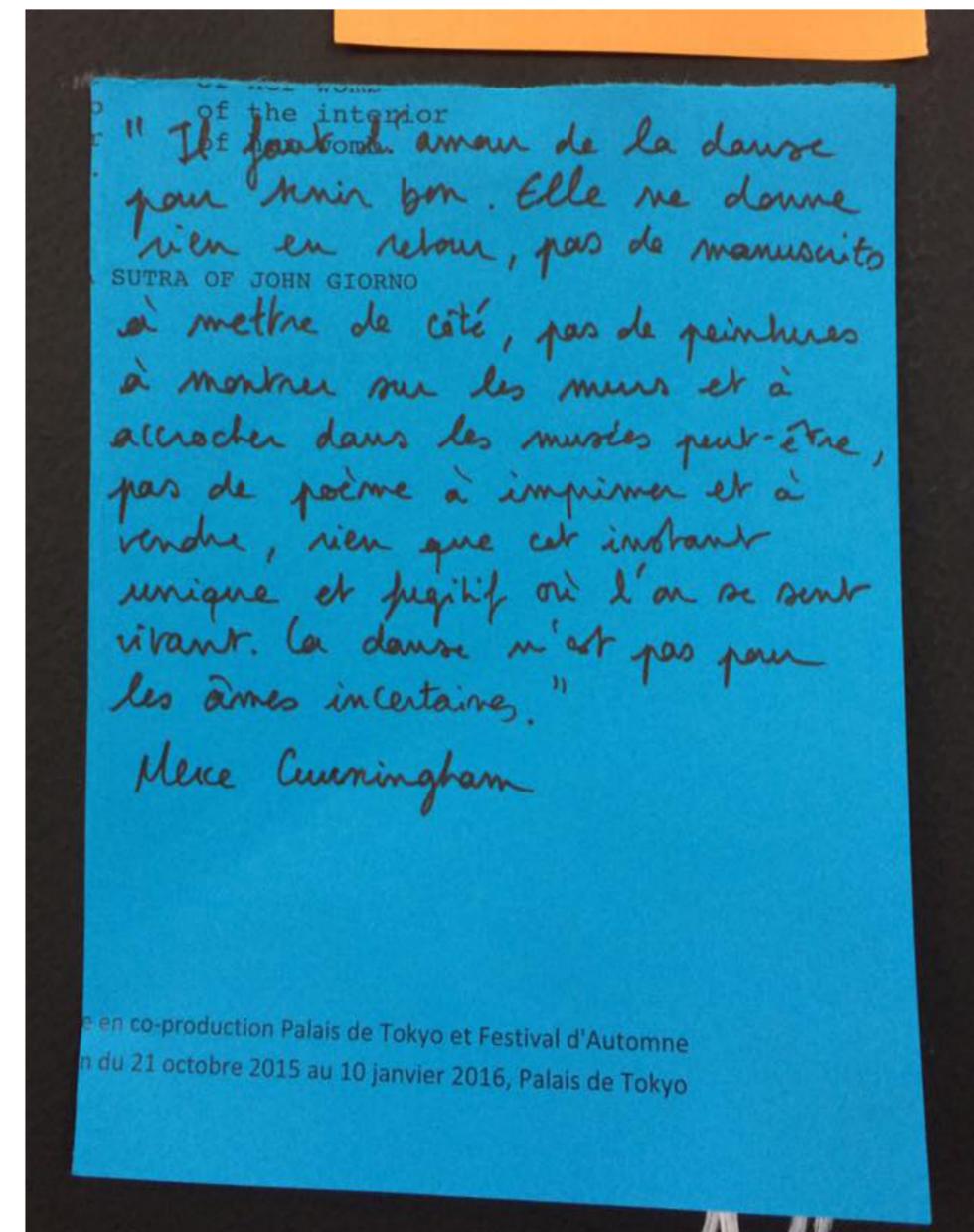
Il entreprend de désarmer les codes qui régissent nos gestes, des plus infimes aux plus spectaculaires. Ses spectacles s'opposent à la virtuosité pour se concentrer sur l'émotion d'un seul acte simple et radical. Tout est alors pris au sens propre, les corps nus, les mouvements premiers, la musique chantonnée et la lumière réduite à l'éclat d'une ampoule.

À l'invitation de l'Opéra National de Paris, Jérôme Bel a créé en 2016 l'œuvre *Tombe*. Les danseurs de l'Opéra sont invités, le temps d'un duo, à partager la scène avec la personne de leur choix. Une façon « d'ouvrir le plateau à d'autres corps, d'y montrer la vie, l'humanité, loin des hiérarchies qui siègent dans cette institution archaïque ».

« La danse est un art vivant qui se joue dans l'instant. Reproduire des formes académiques est ce qui peut lui arriver de pire. La technique ne me dérange pas le moins du monde mais elle n'est qu'un outil, pas un but en soi, sinon on est dans l'artisanat. »



« Cédric Andrieux, qui a dansé huit ans dans la compagnie de Merce Cunningham, à un moment, raconte qu'après les spectacles Merce n'a jamais donné la moindre note ou correction. Je n'en croyais pas mes oreilles ! La plupart des chorégraphes et des metteurs en scène essaient d'améliorer le spectacle en continuant à « diriger » les danseurs ou les acteurs après les représentations. C'est quand même la chance des « arts de la scène » que, d'un soir à l'autre, on puisse changer des choses dans le spectacle... Et bien, non ! Pour Merce, ce qui s'était passé avait eu lieu et on n'en parlait plus. J'ai trouvé ça merveilleux : pas de jugement ! C'est du zen appliqué à la danse. » Jérôme Bel, *Emails 2009-2010* Jérôme Bel – Boris Charmatz, les presses du réel

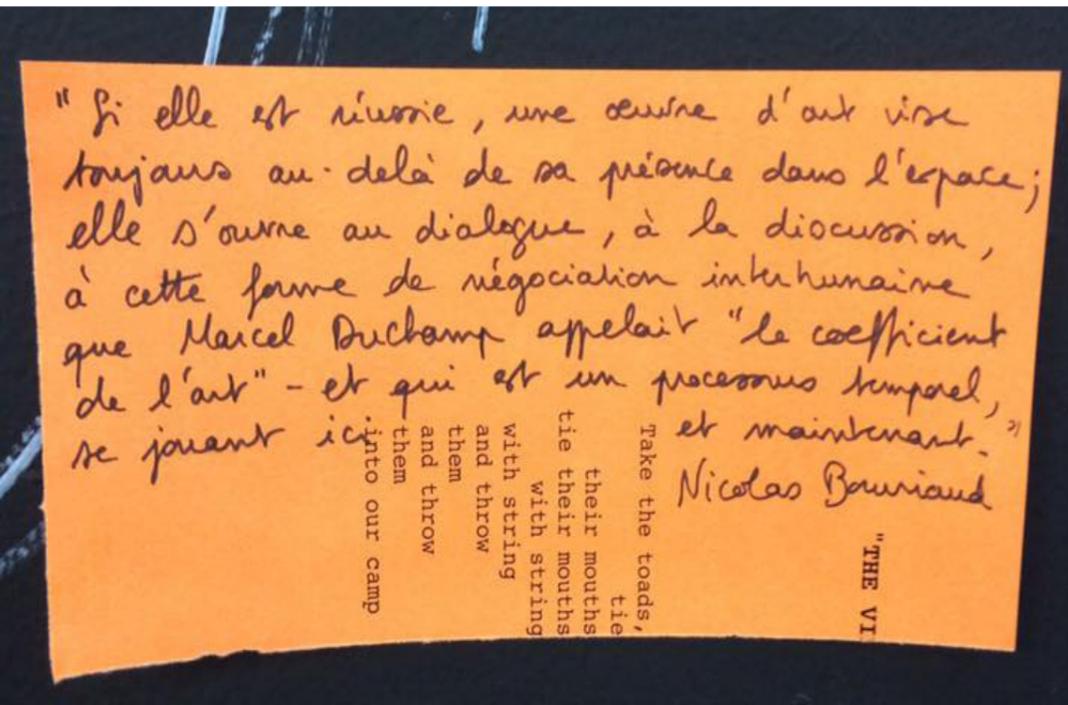


of the interior  
 " Il faut faire l'amour de la danse pour finir bon. Elle ne donne rien en retour, pas de manuscrits à mettre de côté, pas de peintures à montrer sur les murs et à accrocher dans les musées peut-être, pas de poème à imprimer et à vendre, rien que cet instant unique et fugitif où l'on se sent vivant. La danse n'est pas pour les âmes incertaines."  
 Merce Cunningham

en co-production Palais de Tokyo et Festival d'Automne  
 du 21 octobre 2015 au 10 janvier 2016, Palais de Tokyo



Dans *Temporary Title*, de **Xavier Leroy** (né en 1963), les visiteurs entrent et sortent à leur guise, pendant toute la durée d'ouverture du Centre Pompidou. C'est de la danse mais ce n'est pas pour autant un spectacle. Il s'agit plutôt une exposition. 18 interprètes nus se relayent pour former et déformer des groupes ou des assemblées au milieu des visiteurs. Ils composent des paysages ou des troupes en perpétuelle transformation. Parfois, l'un d'eux s'extrait du groupe et s'avance pour poser des questions à ceux qui les observent. Il n'y a aucune barrière entre les danseurs et les visiteurs. D'ailleurs, il n'y a pas de scène, visiteurs et danseurs sont côte à côte, assis sur la même moquette.

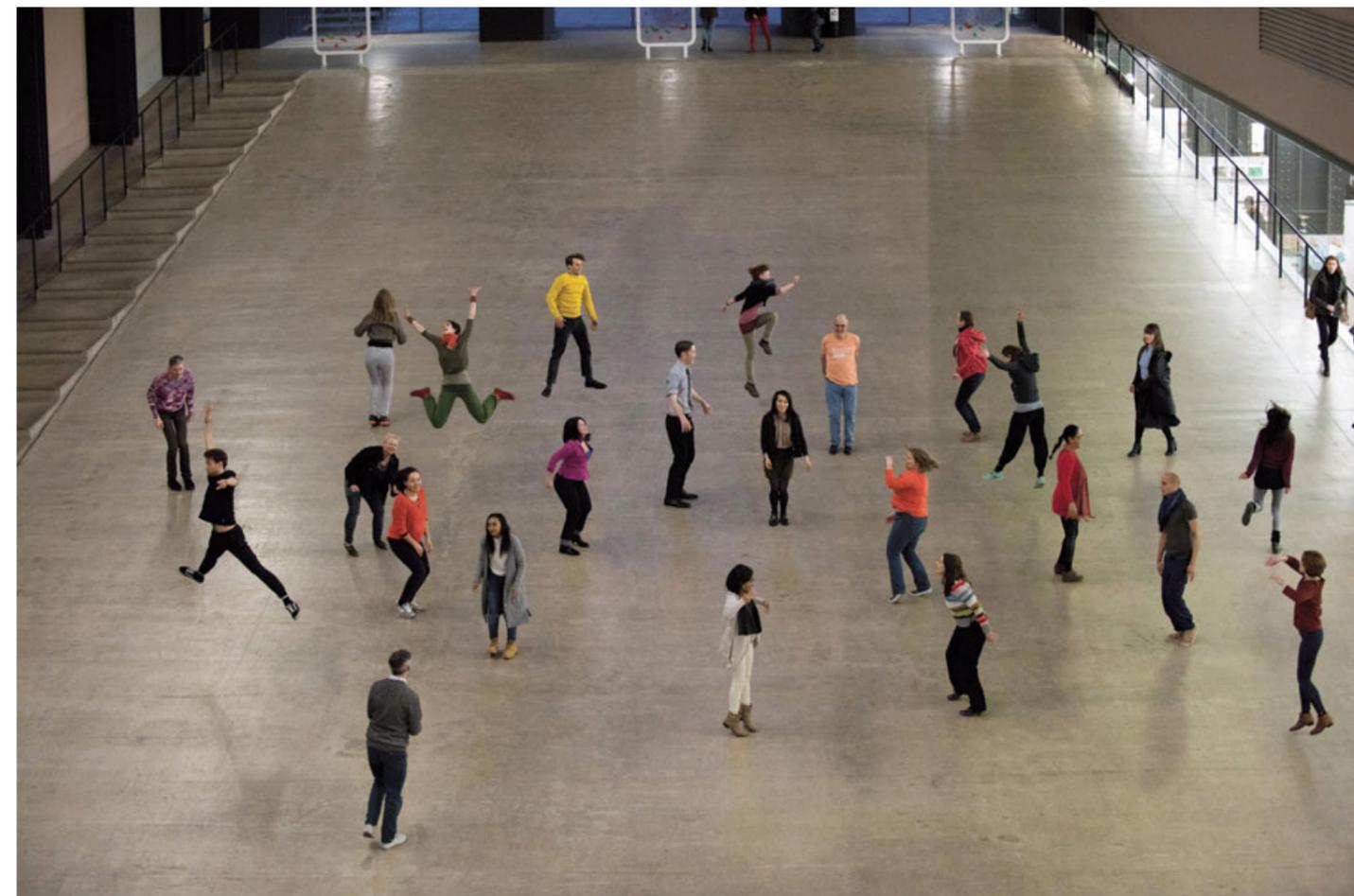


Au début des années 1980, le Ministère de la Culture crée 19 centres chorégraphiques nationaux français, sous la responsabilité de leur Direction régionale des affaires culturelles respectives. Quand le jeune chorégraphe Boris Charmatz prend la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, il le rebâtit **Musée de la danse**.

Un nom étrange pour un art qui se définit souvent en opposition aux arts pérennes, durables et statiques que les musées conservent. C'est justement cette tension entre arts plastiques et arts vivants, mémoire et création, collection et improvisations, œuvres mouvantes et gestes immobiles que Boris Charmatz veut souligner. Pour cela, il tente de créer un lieu immatériel qui fédère artistes, danseurs, chorégraphes, plasticiens, photographes, et cinéastes.

« Quand on est danseur, il est clair que le corps est le principal espace muséal : les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés. »  
Boris Charmatz

« Bien qu'il existe quelques musées de la danse dans le monde – notamment à Cuba et à Stockholm –, je crois que ce projet se fonde sur le fantasme qu'un tel musée n'existe pas encore, voire qu'il est impossible à réaliser sous peine de faire mourir la danse qui franchit son seuil. Je me suis rendu compte que le mot 'musée', pour bien des gens, était synonyme de mourir et je crois qu'un « musée de la danse » expérimental doit affronter cette idée du mourir. Pour promouvoir un temps, un autre temps que celui de l'école ou du théâtre. » Boris Charmatz



Le musée de la danse investit la Tate Modern de Londres en 2015

« Les spectateurs sont essentiels à ma pratique artistique. Ils sont le but. Tout converge vers eux. Ils vont être le récipiendaire de toutes les forces et les énergies que j'aurai peut-être réussi à faire se lever pour les atteindre, afin de les transformer, de leur prouver qu'il y a d'autres possibilités d'existence, que l'art est là pour trouver des solutions à l'insatisfaction de nos vies et à l'injustice de la société, aux inégalités qui annihilent nos possibilités de joies. » Jérôme Bel

"La danse peut apporter à l'exposition quelque chose d'assez neuf : une expérience vécue collectivement et qui concerne un sens renouvelé de l'instant. Et il ne s'agit pas non plus de l'instant théâtral (black box). Plus fluide et moins impatient, l'espace-temps du musée (virtuelle) nous ouvre à l'incontrôlable. Il peut advenir, de façon imprévisible, qu'un instant soit ainsi vécu comme une expérience du collectif."

Anne Teresa de Keeromaeker

Dans *Le Spectateur Emancipé*, **Jacques Rancière** critique la passivité supposée du spectateur face au spectacle, l'idée que le voir nie nécessairement le penser. Il postule en particulier que l'art, de par ses appareils modernes d'exposition (le musée, la galerie), existe dans une absence de destination claire. Ainsi ce n'est plus l'art qui construit son public réceptif, mais le public qui se retrouve face à des images que Rancière qualifie de « pensives », c'est-à-dire des images qui invitent une réception individuelle émancipée du spectateur. L'art contemporain, considéré dans son régime politique, est donc fondamentalement démocratique.

La « **Non-danse** » c'est dire « non ! ». Non aux décors, non aux costumes, non au mouvement pour le mouvement, non à la virtuosité. Apparue dans les années 1990 en France, ce courant artistique a profondément modifié une discipline trop souvent réduite à sa technicité. Parmi ses principaux représentants, on retrouve Boris Charmatz, Jérôme Bel, Hervé Robbe, Xavier Le Roy, Alain Buffard, Benoît Lachambre, Josef Nadj, Carlotta Sagna, Wayn Traub, Marco Berrettini,...

« J'en ai eu assez de sauter comme un cabri » dit le danseur Alain Buffard, lassé de l'académisme des grandes compagnies françaises. Pour lui, la danse doit revenir aux fondamentaux du corps, entrer en résistance devant les enjeux de son époque : la dématérialisation virtuelle et les flux mondialisés. Elle n'est pas un spectacle virtuose mais une interrogation du présent. Si le mouvement s'efface, d'autres formes apparaissent alors : la lecture, les arts plastiques, la vidéo.

Comment comprendre le comportement d'un individu ? C'est la question que se pose **George Herbert Mead**. Il suggère d'appréhender l'expérience individuelle à partir de la société, plus précisément à partir du système de communication interindividuelle.

Mead considère qu'il n'y a ni soi, ni conscience de soi, ni communication en dehors de la société, c'est-à-dire en dehors d'une structure qui s'établit à travers un processus dynamique d'actes sociaux communicatifs, à travers des échanges entre des personnes qui sont mutuellement orientées les unes vers les autres.

Il parle alors de « socialisation par l'interaction ». C'est par l'échange - et notamment la parole - avec les autres individus que « l'être social » va intérioriser les normes de la société. Ainsi, le comportement d'un individu ne peut être compris qu'à travers le comportement de l'ensemble d'un groupe social donné.



" To enter into it in nature and art that the enjoyed meanings of life may become a part of living is the attitude of aesthetic appreciation".

" To enter into it in nature and art that the enjoyed meanings of life may become a part of living is the attitude of aesthetic appreciation".

George Herbert Mead

## La bibliothèque de Tino Sehgal

Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, Editions JRP Ringier et Les presses du réel, Paris/Zurich, 2010

Hans Ulrich Obrist, "Tino Sehgal in Conversation with Hans Ulrich Obrist", *Interviews*, vol. II, Charta, Milan, 2010,

Gille Deleuze, *La Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969

Jacques Derrida, *Les Marges de la Philosophie*, Editions de Minuit, Paris, 1972

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969

Jacques Rancière, *Le Spectateur Emancipé*, La Fabrique, Paris, 2008

Hans Ulrich et Obrist et Philippe Parreno, *Hans Ulrich Obrist & Philippe Parreno: The Conversation Series*, Walther König Köln, 2008

Philippe Parreno: *Speech Bubbles*, Les presses du réel, Dijon, 2001

Jérôme Bel Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, Les presses du réel, Dijon, 2012

Nicolas Bourriaud, *esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon, 1998

# ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, workshop, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur les programmes éducatifs en vigueur, les formats d'accompagnement CLEF EN MAIN offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement ÉDUCALAB sont quant à eux conçus sur mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

## RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : [www.palaisdetokyo.com](http://www.palaisdetokyo.com)

Mail : [reservation@palaisdetokyo.com](mailto:reservation@palaisdetokyo.com)

# INFORMATIONS PRATIQUES

## ACCÈS

Palais de Tokyo  
13, avenue du Président Wilson,  
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01  
[www.palaisdetokyo.com](http://www.palaisdetokyo.com)

## HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi  
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

## TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

## TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€

