

Théorie de l'art : approches des œuvres 4

Licence 2

Julia Raymond Ballériaud

Mail: Julia.Raymond@etu.univ-paris1.fr

Objectifs du TD:

Sensibiliser les étudiant·e·s aux multiples possibilités d'interprétation des œuvres d'art.

1 module théorique : présentation de plusieurs approches historiques et théoriques qui développent des problématiques – par ex. post-coloniale, féministe, écologique, etc. – en lien avec la pratique artistique contemporaine.

1 module pratique: présentation orale des résultats d'un travail collectif mené dans les collections d'un musée parisien en mettant à profit les connaissances acquises tout au long du semestre.

Présentations en groupe de 5 à 6 d'une expo imaginaire qui défend un point de vue avec une bibliographie sur le temps imparti du TD

Modalités et fonctionnement des TD

- 5 séances de méthodologie.
- 1 séance d'évaluation : devoir sur table.
- 1 séance consacrée à la visite d'une collection d'un Musée
- 4 séances consacrées à une présentation en groupe d'une exposition imaginaire

Evaluation:

- trois notes : note de participation orale qui peut vous rajouter jusqu'à 0,5 point à votre moyenne
 - note du devoir sur table
 - note de présentation en groupe

Absence :

- Jusqu'à 3 absences justifiée (certificat médical)
- Si absence le jour de la présentation en groupe sans justificatif, c'est un zéro
- **Mail: Julia.Raymond@etu.univ-paris1.fr**

- 26 janvier : séance d'introduction + transmission des consignes
- 2 février : séance de méthodologie (corpus de texte)
- 9 février : séance de méthodologie (corpus de texte)
- 16 février : séance de méthodologie (corpus de texte)
- 23 février : séance de méthodologie (corpus de texte + scénographie)
- 9 mars : devoir sur table
- 16 mars : visite d'une collection d'un musée
- 23 mars : présentations en groupe
- 30 mars : présentations en groupe
- 13 avril : présentations en groupe
- 20 avril : présentations en groupe

À quoi sert l'histoire de l'art ?

L'histoire de l'art est une discipline des sciences humaines qui étudie les productions artistiques et visuelles des sociétés humaines, de la Préhistoire à l'époque contemporaine. Elle ne se limite pas à décrire les œuvres : elle cherche à **les comprendre, les contextualiser et les interpréter.**

En quoi l'histoire de l'art permet-elle de comprendre les sociétés humaines et leur rapport au monde ?

- I. L'œuvre d'art comme document historique
- II. Comprendre les conditions de production de l'art
- III. Apprendre à lire et analyser les images pour développer un regard critique
- IV. Construire et questionner la mémoire culturelle
- V. Une discipline interdisciplinaire

I. L'œuvre d'art comme document historique

- Une œuvre d'art est un **témoignage de son époque**.
- Elle renseigne sur :
 - les croyances (religieuses, mythologiques, idéologiques)
 - les valeurs sociales et morales
 - les rapports de pouvoir (politique, religieux, économique)
 - la place de l'individu dans la société

Contrairement aux textes, les images et les formes transmettent du sens **sans passer par le langage écrit**. Pour certaines périodes historiques, elles sont des sources essentielles.

II. Comprendre les conditions de production de l'art

- L'histoire de l'art étudie aussi **comment et pourquoi les œuvres sont produites.**
- Elle analyse :
- le statut de l'artiste
- les commanditaires (Église, État, mécènes, marché)
- les techniques et matériaux
- les lieux de diffusion (églises, palais, musées, espace public)

Une œuvre n'est jamais isolée : elle s'inscrit dans un **contexte économique, social et politique.**

Comprendre une œuvre, c'est comprendre le système dans lequel elle a été produite.

III. Apprendre à lire et analyser les images

L'histoire de l'art donne des **outils d'analyse visuelle** :

- composition
- couleurs
- symboles
- mise en scène
- point de vue

Elle apprend à se poser des questions :

- Que voit-on ?
- Que signifie ce qui est représenté ?
- Pourquoi cette image est-elle construite ainsi ?
- À qui s'adresse-t-elle ?

Cette analyse développe un **regard critique**, essentiel dans une société saturée d'images (publicité, médias, réseaux sociaux).

ANALYSE DES ŒUVRES :

En analysant les œuvres, tenez compte des éléments tels que :

- le choix de sujet et de titre (quel est le rapport entre titre et sujet?)
- le support, la (les) technique(s) ou matériaux utilisés
- la structure ou la composition globale de l'œuvre
- le rôle du cadre et du socle ou de tout autre élément qui délimite l'œuvre
- l'espace : Comment la notion d'espace est-elle construite dans les œuvres bidimensionnelles (tableau, collage, dessin...) ? Y a-t-il un travail sur la perspective, la profondeur et/ou la planéité ?
- l'espace : Dans le cas des œuvres tridimensionnelles : comment l'œuvre s'inscrit-elle dans l'espace environnant, dans quel espace s'inscrit-elle, est-ce que cet espace l'affecte, comment ?
- les dimensions de l'œuvre, l'échelle, le rapport au spectateur
- l'usage de la couleur et son rôle (la couleur a-t-elle un rôle constructif ou est-elle secondaire ?)
- la facture et la finition : le rôle de la matérialité des textures, peintures, matériaux utilisés...
- l'œuvre est-elle unique ou fait-elle partie d'une série ? cela change-t-il son sens ?

IV. Construire et questionner la mémoire culturelle

L'histoire de l'art participe à la définition du **patrimoine** :

- quelles œuvres sont conservées ?
- lesquelles sont exposées ?
- lesquelles sont oubliées ou marginalisées ?

Aujourd'hui, la discipline interroge :

- la place des femmes artistes
- les héritages coloniaux
- les récits dominants dans les musées

L'histoire de l'art n'est pas figée : elle évolue avec les questions de la société.

V. Une discipline interdisciplinaire

L'histoire de l'art dialogue avec :

- l'histoire
- la philosophie
- l'anthropologie
- la sociologie
- les études visuelles

Elle permet de relier les **formes artistiques, idées et structures sociales**

Sources et références scientifiques

- Ernst Gombrich, *L'Histoire de l'art*, Phaidon, 1950
- Aby Warburg, *Essais florentins*, Klincksieck, 1990
- Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Gallimard, 1967
- Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, 1990
- Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Gallimard, 1985
- Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004

Corpus

Définir un canon moderniste avec Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1961), trad. fr. dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 831-837.



Jackson Pollock, *The Deep*
(La Profondeur), 1953, Peinture sur toile, 220,4 x
150,2 cm



Jackson Pollock, *Convergence*, 1952, peinture sur toile, 237,49 x 393,7 cm, Collection
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

1. Définition du formalisme chez Greenberg
2. Construction d'un canon moderne
3. Reconnaissance institutionnelle de L'Expressionnisme abstrait
4. La place de Pollock
5. Limites et débats :

Sa forme de formalisme a été critiquée pour **minimiser le contexte social, psychologique ou idéologique** de l'art. Greenberg a posé des **questions méthodologiques fondamentales** : qu'est-ce qui compte réellement dans une œuvre d'art ? Et comment l'histoire de l'art doit-elle être écrite ?

Comment définir autrement le canon :

L'attention portée aujourd'hui aux artistes femmes et aux théoriciennes ne relève ni d'un effet de mode ni d'une simple démarche militante. Elle correspond à une **évolution épistémologique majeure** de la discipline, fondée sur une remise en question critique de ses méthodes, de ses sources et de ses récits.

1. Corriger un biais historique et historiographique
2. Interroger la construction du canon artistique
3. Enrichir l'analyse des œuvres et des pratiques artistiques
4. Comprendre les rapports de pouvoir dans la production des images
5. Une évolution scientifique, pas idéologique

1. Corriger un biais historique et historiographique

Pendant longtemps, l'histoire de l'art s'est construite autour d'un **canon masculin**, non parce que les femmes ne produisaient pas d'art, mais parce que leurs œuvres ont été :

- moins conservées,
- moins exposées,
- moins documentées,
- souvent attribuées à des hommes,
- exclues des académies et des circuits de formation.

Ce phénomène relève d'un **biais structurel**, lié à l'organisation sociale, politique et institutionnelle des sociétés occidentales. L'histoire de l'art contemporaine considère donc qu'il est scientifiquement nécessaire de **réexaminer ses objets d'étude** afin de produire un savoir plus exact.

Étudier les artistes femmes permet ainsi de **mieux décrire la réalité historique**, et non de la réécrire arbitrairement.

2. Interroger la construction du canon artistique

Le canon artistique (les « grands maîtres », les œuvres majeures, les styles dominants) n'est pas neutre. Il résulte de **choix culturels, idéologiques et institutionnels** effectués par :

- les académies,
- les musées,
- les historiens de l'art,
- le marché de l'art.

L'intégration des artistes femmes et des théoriciennes permet de montrer que le canon est une **construction historique**, et non une hiérarchie naturelle du génie artistique.

L'enjeu n'est pas d'« ajouter des femmes » au récit existant, mais de **repenser le récit lui-même**.

3. Enrichir l'analyse des œuvres et des pratiques artistiques

Les artistes femmes ont souvent travaillé :

- dans des genres jugés « mineurs » (portrait, nature morte, arts textiles),
- dans des espaces privés ou semi-publics,
- sur des sujets liés au corps, à l'intime, au travail domestique ou à l'identité.

Les étudier permet d'élargir la définition même de ce qu'est l'art et de **diversifier les catégories esthétiques et formelles** utilisées par la discipline.

De même, les théoriciennes ont introduit de nouveaux outils conceptuels (genre, regard, subjectivité, pouvoir), qui ont profondément renouvelé l'analyse des images.

4. Comprendre les rapports de pouvoir dans la production des images

L'histoire de l'art contemporaine s'intéresse de plus en plus aux **rapports de pouvoir** : qui représente qui, comment, et dans quel but.

Les approches développées par des théoriciennes féministes ont permis de montrer que :

- les images participent à la construction des rôles de genre,
- le regard artistique n'est jamais neutre,
- les normes esthétiques sont socialement construites.

Étudier les artistes femmes et les théoriciennes permet donc de **mieux comprendre le fonctionnement symbolique des images** dans les sociétés passées et présentes.

5. Une évolution scientifique, pas idéologique

Contrairement à une idée reçue, cette orientation n'est pas une rupture avec la rigueur scientifique, mais au contraire un **approfondissement critique** de la discipline.

L'histoire de l'art, comme toute science humaine, évolue :

- en intégrant de nouveaux corpus,
- en renouvelant ses méthodes,
- en questionnant ses présupposés.

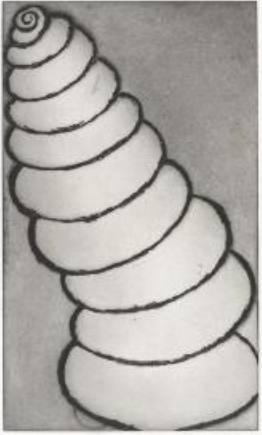
L'étude des artistes femmes et des théoriciennes s'inscrit dans ce mouvement général de **réflexivité disciplinaire**.

L'histoire de l'art s'attache aujourd'hui à étudier les artistes femmes et les théoriciennes femmes parce que cela permet :

- de corriger des lacunes historiques,
- de comprendre la construction des canons artistiques,
- d'enrichir l'analyse des images,
- de produire un savoir plus juste et plus complet.

Il ne s'agit pas d'un ajout périphérique, mais d'un **renouvellement fondamental du regard historique**.

- Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » (1970), trad. fr. Margot Rietsch, dans L. Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021, p. 21-81.
Féministe, enseignante et chercheuse en histoire de l'art américaine



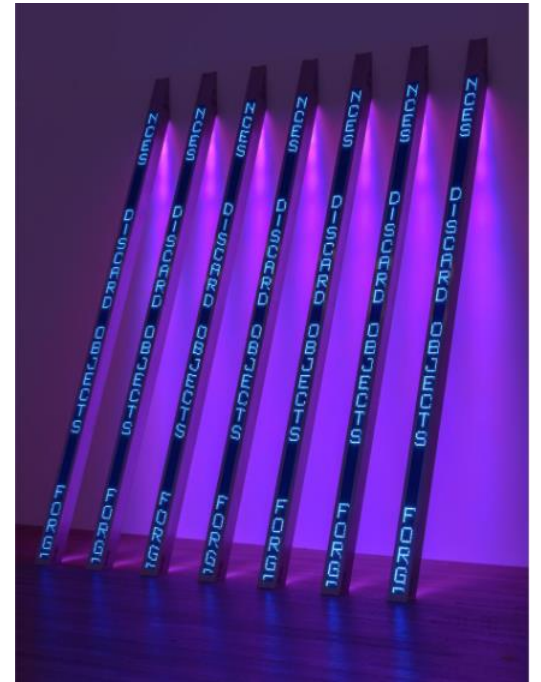
Louise Bourgeois, *Progression*, 1990, Pointe sèche et aquatinte, avec ajouts à la main, 42.6 x 25.3



Cindy Sherman, *Untitled*, 1975, Tirages à la gélatine argentique, 41.7 x 28.6



Mary Kelly, *Menacé*, 1985, photographie laminée sur plexiglass, 90 x 102



Jenny Holzer, *Blue purple tilt*, 2007, 7 colonnes de diodes électroluminescentes

- **Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », traduit de l'anglais par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, *Cahiers du Genre*, 2007/2, n°43, p. 45-69.**

Professeure d'Histoire de l'art et spécialiste de la théorie psychanalytique française. Elle travaille sur Jean-François Millet (19^e siècle) , Mary Cassat (peintre américaine du 19^e), Eva Hesse (figure féminine de l'abstraction américaine) et Charlotte Salomon (artiste peintre allemande du 20^e siècle décédée à Auschwitz).



Jean-François Millet, *Le Semeur*, 1850, huile sur toile, 82,6x101,6, Musée des beaux-arts de Boston



Mary Cassat, *In the Box*, 1879, huile sur toile, collection particulière



Eva Hesse, *No title*, 1964, Encre de couleur, encre noire, gouache et crayon sur papier, 29.2 x 41.3



Charlotte Salomon, *Nuit de Cristal*, 1939-1941, gouache sur papier, 25x32,5

- **Amelia Jones, « Le sexe et l'enseignement de l'histoire de l'art » (2015), trad. fr. Françoise Jaouën, *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6143>**

La redéfinition du corps en art et la subjectivité en performance considérés comme éléments constitutifs de l'œuvre d'art plutôt que comme simples sujets ou objets.

Une critique de l'identification dans les arts visuels : remise en question des présupposés modernistes sur le regard et le sujet.

Queer theory et performance : relier théorie et pratiques artistiques pour de nouvelles façons d'aborder pratiques et artistes marginalisés.

Intersectionnalité et puissance critique pour rendre l'histoire de l'art plus sensible aux relations de pouvoir historiques et contemporaines.

Sources et références scientifiques

- Linda Nochlin, « *Why Have There Been No Great Women Artists?* », *ArtNews*, 1971
- Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Routledge, 1988
- Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 1981
- Joan W. Scott, « *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* », 1986
- Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, 1990
- Amelia Jones, *Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, 2003
- Nochlin & Sutherland Harris, *Women Artists: 1550–1950*, 1976

- Leo Steinberg, « Autres critères » (1972), sur le travail de Robert Rauschenberg), extraits traduits dans *Art en théorie*, op. cit., p. 1034-1040.



Robert Rauschenberg, *Sin título*, 1972, Colección MACBA.

L'œuvre de **Robert Rauschenberg (1925–2008)** est considérée comme **fondamentale dans l'histoire de l'art du XX^e siècle** parce qu'elle marque une **rupture décisive avec l'expressionnisme abstrait** et ouvre la voie à plusieurs courants majeurs, notamment le **Pop Art**, l'**art conceptuel** et les **pratiques intermédiales**. Son importance repose sur des enjeux à la fois **esthétiques, conceptuels et historiques**.

1. Une remise en cause du modernisme héroïque: il réintroduit le **monde réel**, l'objet, le hasard et la contingence dans l'œuvre d'art.
2. L'invention des *Combines* : constituent un **tournant historique** et un **changement de paradigme**, comparable à l'impact des *ready-made* de Duchamp, mais dans un contexte post-Seconde Guerre mondiale et monde médiatique différent.
3. Une figure charnière entre Dada, Pop Art et art conceptuel.
4. Une redéfinition du rôle de l'artiste : l'artiste devient **opérateur de relations**, plutôt que créateur isolé.
5. Une reconnaissance institutionnelle majeure

Est-ce que « l'objectité » est un danger pour l'art ? avec Michael Fried, « Art et objectité » (1967), trad. fr. dans *Art en théorie, op. cit.*, p. 896-909.



Donald *Judd*, Sans titre, 1965, Plexiglas fluorescent rose orangé, inox, câbles en acier, 51 x 122 x 86,2, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

Le texte de **Michael Fried**, « **Art et objectité** » (*Art and Objecthood*, 1967) est un **jalon majeur de l'histoire et de la théorie de l'art du XX^e siècle** parce qu'il formule, avec une rigueur conceptuelle inédite, une **critique du minimalisme** et redéfinit les termes du débat sur la **spécificité de l'art moderne**, la **présence du spectateur** et la **notion de théâtralité**. Son importance tient autant à sa **puissance normative** qu'à son **impact durable**, y compris chez ceux qu'il critique.

1. Un texte de combat au cœur des années 1960 qui s'inscrit dans un contexte précis, celui de l'émergence de ce que Fried appelle l'« **art littéraliste** » (Minimal Art), représenté par Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre ou Dan Flavin.
2. Un texte qui interroge la notion centrale de « **théâtralité** »
3. Un texte qui explique ce qu'est « **faire œuvre** » avec la notion d'« **absorption** » comme idéal esthétique
4. Une critique du minimalisme qui en révèle la portée: comment un texte critique à l'égard du minimalisme devient un texte **fondateur pour la compréhension de celui-ci**.
5. Un texte qui a une influence durable sur la théorie de l'art

-Art Workers Coalition, « Revendications » (1969-1970), traduit dans Ch. Harrison et P. Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 982-984

L'**Art Workers' Coalition** (AWC) n'est pas une œuvre d'art isolée, mais une **coalition d'artistes, de critiques, de cinéastes et de personnel de musées** formée à New York en janvier 1969. Son objectif principal a été de remettre en question les structures institutionnelles du monde de l'art et d'introduire des réformes sociales et politiques dans le fonctionnement des musées et des pratiques artistiques dominantes.

1. Un mouvement, pas une simple œuvre
2. Une œuvre collective et politique : l'art comme activisme
3. Actions concrètes : art comme force de mobilisation
4. Redéfinition de l'artiste
5. Institution critique

Membres d'AWC qui protestent devant le tableau de Picasso intitulé *Guernica* au MoMA en 1970.



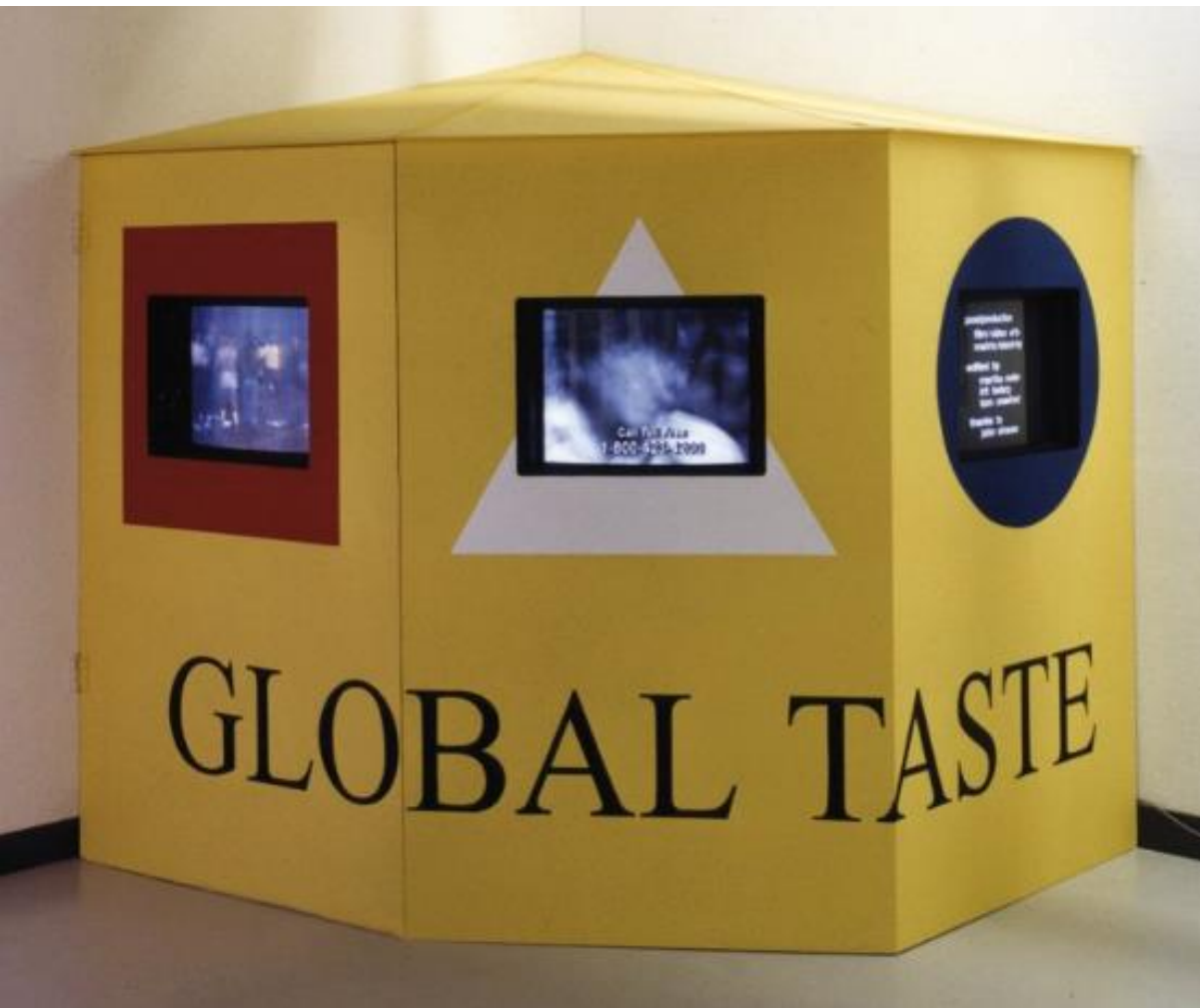
- **Adrian Piper, « Aspects du dilemme libéral » (1978, 1980) et « Autoportraits politiques 1, 2 et 3 (sexe, race, classe) » (1978), dans Adrian Piper, *Textes d'œuvres et essais*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 2003, p. 20-23, 24-36.**

1. Une figure clé de l'art conceptuel
2. Une œuvre engagée sur les questions de race et d'identité
3. Art, philosophie et auto-réflexion
4. Une influence durable et une reconnaissance institutionnelle
5. Une œuvre en dialogue avec le contexte social des années 1970 aux États-Unis



Adrian Piper, Food for the Spirit #1,
1971, Épreuve à la gélatine argentique,
37x37,7, MoMA

- Martha Rosler, « Figure de l'artiste, figure de la femme » (1983), traduit dans E. Zabunyan, V. Mavridorakis et D. Perreau (dir.), *Martha Rosler, sur|sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 33-56.



1. Une figure essentielle de l'art conceptuel engagé et féministe
2. Une critique des représentations et des idéologies visuelles
3. Une œuvre critique des structures sociales et culturelles
4. élaboration d'une pensée critique sur les pratiques visuelles et la culture médiatique

Martha Rosler, *Global taste: a meal in three courses*, 1985, installation, vidéo mixte, collection Pinault.

- Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art conceptuel » (1967) et « Positions » (1969), trad. fr. dans *Art en théorie*, op. cit., p. 910-914.
- Sol LeWitt, « Proposition pour dessin mural. Information show » (1970) et « Dessins dans la page » (1972), trad. fr. dans *L'art conceptuel. Une anthologie*, Paris, MIX, 2008, p. 233-234.

Artiste américain d'inspiration minimaliste tout étant sensible à l'art conceptuel qui est, notamment, connu pour ses *Wall drawings* (peintures murales qui projettent des motifs et des couleurs dans l'espace de l'exposition), mais aussi pour son intérêt pour le cube qu'il considère comme un module parfait.



1. Une rupture esthétique profonde et intellectuelle fondamentale dans l'histoire de l'art, dans l'art conceptuel et le minimalisme
2. Minimalisme et logique géométrique
3. Les *Wall Drawings* : l'idée institutionnalisée
- 4. primauté à l'idée** et à la pensée systématique dans la production artistique

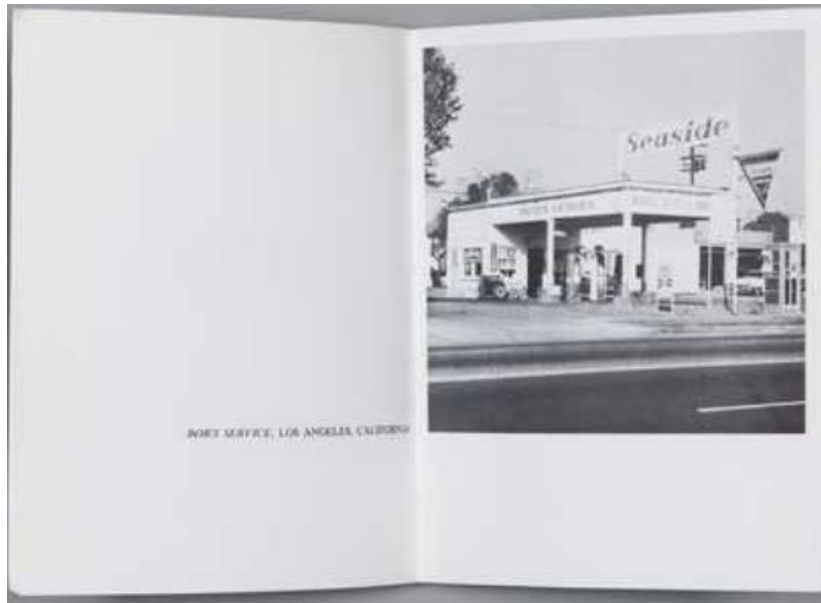
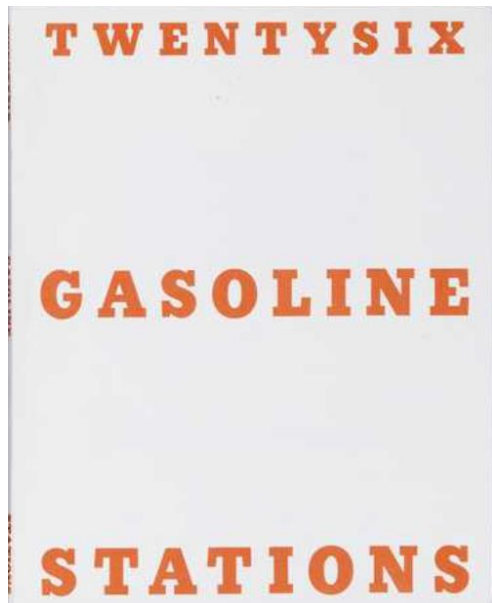
Wall Drawing #95, juillet 1971, Crayons de couleur rouge, jaune, bleu, noir sur mur, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou

- Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » [1980], dans L. Brogowski, A. MœglinDelcroix (dir)., *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, n° spécial de *La nouvelle Revue d'esthétique*, no 2/2008, p. 13-17.

Interroger l'identité du livre d'artiste en faisant ressortir la spécificité artistique de cette forme d'expression plastique qui allie souvent texte et image.

Le livre d'artiste implique également la notion de multiple qui témoigne d'une volonté de diffusion sans précédent en outrepassant le cercle restreint des collectionneurs, des spécialistes de l'art...

Examiner la manière dont il devient un objet de recherche sur l'art avec des visées politiques dans le contexte des années 1980.



Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, 3e réédition en 1969, Los Angeles

photographies en noir et blanc qui représentent des stations-service situées le long de l'autoroute entre la maison de Ruscha à Los Angeles et la maison de ses parents à Oklahoma City.

1. Redéfinir le livre d'artiste
2. Légitimer le livre d'artiste comme objet artistique autonome dans l'histoire de l'art
3. Donner une voix aux pratiques hors institutions
4. Interroger le rôle de la médiation artistique
5. Influence sur la critique contemporaine

Introduction aux enjeux de la scène artistique contemporaine

En histoire de l'art, **la modernité** désigne un ensemble de pratiques et de théories qui se développent principalement **de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960**.

Principes fondamentaux:

1.Foi dans le progrès

La modernité repose sur l'idée que l'histoire de l'art avance de manière linéaire vers une amélioration formelle et conceptuelle.

2.Autonomie de l'art

L'œuvre est pensée comme indépendante des contextes sociaux, politiques ou économiques.

3.Rupture avec la tradition

Les artistes modernes cherchent à rompre avec l'académisme et la mimésis (représentation du réel).

4. Originalité et avant-garde

L'artiste est un innovateur. La valeur de l'œuvre repose sur sa nouveauté et sa singularité.

Le modernisme avait aussi pour objectif :

- de faire table rase du passé, c'est-à-dire de détruire ce qui a été fait pour faire du nouveau.
- la conception du temps était donc orienté vers une dimension émancipatoire, des lendemains meilleurs, nourrit de la question de l'utopie de l'art, de la pensée de l'évolution vue comme un progrès selon une théorie universaliste.
- en peinture, l'un des cadres principaux était l'idée d'une peinture qui allait progressivement abandonner le trompe-l'œil pour n'être qu'elle-même, et s'exprimer en tant que tel.

La **post-modernité** apparaît à partir des **années 1960–1970**, en réaction critique aux présupposés de la modernité:

Principes fondamentaux:

1.Fin des grands récits

Selon Jean-François Lyotard, la post-modernité se caractérise par la méfiance envers les récits universels (progrès, avant-garde, vérité artistique).

2.Rejet de l'idée de progrès linéaire

Il n'y a plus d'histoire de l'art orientée vers un but. Les styles coexistent sans hiérarchie.

3.Hybridation et éclectisme

Mélange des styles, des époques et des registres (culture savante / culture populaire).

4.Critique de l'originalité

La copie, l'appropriation, la citation deviennent des stratégies légitimes (Sherrie Levine).

5.Retour du contexte

L'œuvre est comprise comme un produit de conditions sociales, économiques, médiatiques.

Période qui se caractérise par plusieurs dates et évènements :

- La crise des années 1930.
- Les profondes perturbations introduites par la Seconde Guerre mondiale.
- La reconstruction matérielle et intellectuelle après la guerre.
- Le début de l'ère postcoloniale avec l'indépendance de l'Algérie le 5 juillet 1962.
- L'instauration d'un lien économique étroit avec les Etats-Unis qui va avoir une grande influence sur la société française, notamment.
- L'essor de la société de consommation.
- Le printemps de Mai 68.
- La guerre du Vietnam de 1955 à 1975.
- La chute du mur de Berlin qui induit la réunification de l'Allemagne, la destruction et désagrégation des blocs américain capitaliste et communiste le 9 novembre 1989.

Les pratiques culturelles, intellectuelles, artistiques, philosophiques se positionnaient par rapport aux idéologies qui s'affrontaient durant la guerre froide. Sa fin marque l'éclosion d'une nouvelle génération d'artistes qui a besoin de **réinventer le champ de ses certitudes et de ses croyances** que la guerre a labouré en revendiquant la fin d'un modèle puissant qui a été porté par le modernisme, notamment dans son approche de l'histoire, en faveur d'un **esprit post-moderne**. Celui-ci abandonne « les grands récits » en partie lié au développement industriel au moyen d'un art qui ne s'incarne plus que dans le choix d'un grand modèle universaliste symbolisé dans l'idée d'une production européenne élargie aux Etats-Unis et un regard artistique européen/Occidentalo-centré.

Voir Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988

Le post-modernisme, lui, va:

- s'ouvrir à **une autre cartographie**. Les artistes s'intéressent à l'art du tiers-monde, aux effets de globalisation mais aussi aux marginalités : urbaines, excluantes, les questions liées au féminisme avec la re-exhumation d'artistes femmes et celles autour du genre. Cette redistribution des cartes passe par la dominante des courants de pensées : la déconstruction et le structuralisme.

- Mettre en avant des **pratiques artistiques identitaires** qui coïncide avec la montée en puissance de la photographie plasticienne qui tente à se rapprocher des arts visuels traditionnels, notamment de la peinture.

- Mettre à plat la notion d'avant-garde et de progrès. Il n'y a plus de progression possible en art. L'artiste n'est pas celui qui fait du nouveau.

- Réexaminer la mystification de l'originalité et de la nouveauté, la question de la citation, la référence à... en prenant en main l'histoire ou les histoires dans un **mélange de références** complètement accepté.

- Repenser la forme de l'art moderne avec un retour à des méthodes de composition et des médiums classiques : la peinture, matériaux nobles tels que le bronze. Le terme de tradition revient en force. Il y a un retour à un avant alors que la nouveauté était le fer de lance de la modernité. Il faut utiliser ce qui a été fait pour créer et proposer de nouvelles créations qui se rapprochent des techniques passées. C'est, d'ailleurs ce que l'art vidéo développe. L'art vidéo change de format au cours des années 1980-1990 en s'éloignant du dialogue télévisuel, de l'art de l'installation pour se tourner vers des dispositifs immersifs qui élargissent le format à celui de l'écran cinématographique. Il s'agit bien d'une stratégie de retour: de nouvelles formes plastiques font revivre des formes précédentes.

- Pousser la logique moderniste dans ses derniers retranchements avec une dominante qui est l'abstraction plus ou moins complète selon les mouvements pour rechercher une forme d'**anti-illusionnisme**, d'**autonomie** et de **littéralité du tableau**.

- Mettre en avant, sur la toile, une **implication physique et mentale**, comme le fait, par exemple, l'Action painting.

- Eprouver de l'intérêt pour les questions d'ordre social, pour un certain **humanisme**.

- Rejeter l'expression avec la tentation, dès la fin des années 1950, d'aller à l'encontre de la **mythologie du geste** en contestant l'abstraction gestuelle et en scindant l'unité du geste pour porter un coup à l'authenticité du geste.

Exemple: dessin de De Kooning effacé par Rauschenberg qui illustre la tendance abstraite ayant pour particularité d'épurer le style gestuel de la génération précédente ; *Number 10* de Rothko qui est un colorfield painter qui montre une certaine neutralité du geste pour structurer l'abstraction. *Concorde* de Barnett Newman avec l'apparition des deux lignes et qui marque le début d'une évolution vers une facture mécanique, une disparition de la gestualité qui débouchera sur les « zip » et le fameux *Who's afraid of the Red, the Yellow and Blue ?* qui ouvre la porte au Minimalisme.



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, traces de dessins sur papier avec étiquette et cadre doré, 45 x 65, MoMA



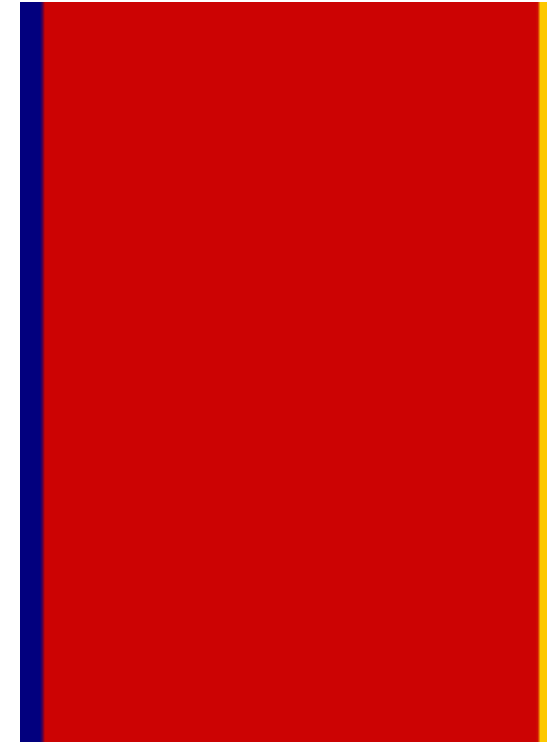
Essai de restitution du dessin originel de De Kooning qui a été effacé.



Mark Rothko, *No. 10*, 1950, huile sur toile, 229.6 x 145.1, MoMA



Barnett Newman, *Concord*, 1949, huile et ruban adhésif sur toile, 228 x 136.2, The Met



Barnett Newman, *Who's afraid of the Red, the Yellow and Blue*, 1966, huile sur toile, 190x122, collection privée

- **Refroidir l'implication de l'artiste**, induire une **distanciation**, à l'instar de ce que présente le Pop art et, spécifiquement, Warhol qui réintroduit l'image de manière mécanique grâce à la technique de la sérigraphie.
- Réfléchir aux notions de **tableau-Objet** et de **sculpture en situation**.

Il est également important de prendre en compte le contexte économique et politique. Il s'agit des années Reagan, de la montée en puissance d'un système ultra libérale qui conduit à la formation d'une bulle spéculative de l'art, d'un développement et d'une structuration du marché de l'art contemporain qui va faciliter et accélérer le processus créatif très enjoué des artistes. Les générations précédentes s'axaient sur une résistance à ce marché. C'est le contraire à partir des années 1980 et 1990. L'un des exemples phares est Jeff Koons. Avant d'être artiste, il était courtier dans la Banque et il a transféré de manière consciente les mécanismes du marché financier dans le marché de l'art en se servant notamment du kitsch. Ces mécanismes sont favorisés par la médiatisation de l'art contemporain.

Modernité

Progrès linéaire
Autonomie de l’art
Originalité
Avant-garde
Pureté du médium

vs.
vs.
vs.
vs.
vs.

Post-modernité

Pluralité sans hiérarchie
Inscription contextuelle
Citation / appropriation
Fin de l’avant-garde
Hybridation des médiums

Consignes pour préparer une lecture de texte et son commentaire:

1) découverte du texte

- familiarisez-vous avec le texte en le lisant une première fois
- surlignez les passages qui vous paraissent importants, notez vos remarques et questions dans la marge
- surlignez et identifiez les noms, termes ou événements cités qui requièrent une explication
- résumez par écrit les principales idées du texte
- faites un premier plan en choisissant ce qui vous paraît le plus important.

2) Contextualisation le texte

- situer l’auteur et ses idées par rapport à son époque.
- comprendre son travail plastique et ses idées.
- créer des liens entre ses idées et ses œuvres.

3) relecture et résumé du texte, invention d’une problématique

- Une fois que vous serez familier-e de l’œuvre de l’artiste, et que vous aurez en tête plusieurs de ses œuvres, relisez le texte et trouvez une **problématique** qui relie le texte et les œuvres de l’artiste choisi.
- La problématique est une question qui vous intrigue et amène à réfléchir ; une question que vous aimeriez résoudre et expliquer aux étudiants pour qu’ils et elles comprennent mieux le travail de l’artiste.
- Pour élaborer votre problématique, résumez les **deux-trois principales idées du texte, expliquez-les avec vos propres mots**, à l’aide de vos lectures complémentaires et essayez de voir comment elles nous permettent de mieux voir et comprendre les œuvres de l’artiste.
- Identifiez les concepts (mots-clé) proposés par l’auteur et expliquez-les avec ses propres mots. Un concept est un terme que l’auteur dote d’un sens spécifique, différent de l’usage quotidien d’un mot : par exemple, le « sans-objet » pour Kazimir Malevitch ou le « tactile » pour Anni Albers.)

Bibliothèques conseillées pour vos recherches :

- 1) Bibliothèque de l'École des Arts de la Sorbonne : 47, rue des Bergers, 75015 Paris, 2e étage, salle 260.
 - Informations pratiques : <http://www.univ-paris1.fr/ufr/ufr04/la-bibliotheque/informations-pratiques/>
 - Catalogue : <http://catalogue.univ-paris1.fr>, choisir « Bibliothèque de l'École des Arts » dans le menu « Options ». 2)
- 2) la Bibliothèque Publique d'information du Centre Georges Pompidou : <http://catalogue.bpi.fr>
- 3) la Bibliothèque Forney, dans le Marais : <http://equipement.paris.fr/bibliotheque-forney-18>
- 4) la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (à partir de M1 ; dérogation possible) <http://bibliotheque.inha.fr>

AUTRES LIEUX : télécharger la liste très exhaustive préparée par le Centre de documentation :
https://bibliotheques.panthéonsorbonne.fr/sites/default/files/2020-03/bib_etudes_en_art_0.pdf