

Séance 4
Rosler, Piper, art conceptuel

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

Martha Rosler (née en 1943) est une artiste et théoricienne américaine associée à l'art féministe et à la critique des médias. Son travail interroge les représentations du corps féminin, les rapports de pouvoir et les conditions sociales de la production artistique. Martha Rosler voit une double oppression de la femme dans les attentes diverses de la société. Elle écrit à ce propos : « La figure de la femme était assimilée à la fois au désir qui ressortait de la forme commerciale, telle qu'elle apparaît dans la publicité, et à la figure du foyer » (p. 43). Elle explique ensuite comment « il était absolument essentiel pour une épouse et pour une mère d'être une bonne cuisinière et une bonne nourricière. Cela apparaissait comme un déplacement de l'activité artistique et un transfert vers l'espace domestique de ce qui était sinon une activité dirigée vers la sphère publique. Le principe était que quelque chose était consommé en permanence et toujours réclamé de nouveau. Ceci est tellement différent de l'idée d'œuvre d'art qui est là pour être consommée en permanence mais qui reste toujours présente. Je voyais cela comme un exemple du travail féminin ».



A Gourmet Experience [Une expérience gastronomique] est une des premières installations de Rosler. Elle met en scène ironiquement le caractère tyrannique de la fonction nourricière traditionnellement donnée à la femme. Plusieurs tables sont dressées comme pour un repas de fête, avec des couverts, des fleurs et des chandelles. Deux séries de diapositives (on en compte 162 au total) montrent une ménagère, jouée par l'artiste, et des images de plats appétissants provenant de tous pays. Ils sont entrecoupés de textes qui les mettent en abîme.

Une bande-son diffuse simultanément des recettes de cuisine. L'œuvre s'inscrit totalement dans le travail féministe de l'artiste. Elle s'empare des situations de la vie quotidienne pour fustiger les formes et conditions d'oppression de la femme.

La « sémiotique de la cuisine » (comme dans l'œuvre éponyme *Semiotics of the Kitchen*, de 1975) est un terrain privilégié d'analyse critique pour cette artiste engagée.



L'artiste parodie une démonstration de cuisine. Elle se met en scène au centre d'une cuisine remplie d'instruments culinaires. En tablier, elle s'adresse directement à la caméra. Dans cet unique plan séquence, elle s'empare des différents instruments et les énumère selon l'ordre alphabétique. Elle change également leur fonction. Elle prend, par exemple, un bol et simule avec lui le mouvement d'une cuillère. Elle écrase un fer à repasser. Elle lance une casserole dans un plat transparent. Elle bat le fouet dans le vide. Elle mime un assassinat avec une fourchette et donne des coups de couteau dans l'air. Cette cuisine, qui est improductive, épuise l'alphabet jusqu'à la lettre Z, dont l'artiste énumère et mime les lettres U, V, W, X, Y et Z avec une violence qui signe une chorégraphie absurde.

Vidéo, noir et blanc, sonore, Durée : 6'21"

Dans le texte « Figure de l'artiste, figure de la femme », Rosler analyse la manière dont l'histoire de l'art a construit simultanément la figure de l'artiste et celle de la femme, en révélant leur asymétrie : l'artiste est historiquement pensé comme masculin, tandis que la femme est assignée au rôle d'objet de représentation.

Problématique possible :

Comment Martha Rosler montre-t-elle que la figure de l'artiste et celle de la femme sont des constructions idéologiques liées aux rapports de pouvoir, et en quoi cette analyse remet-elle en question l'histoire de l'art traditionnelle ?

I. La figure de l'artiste : une construction historiquement masculine

1. Le mythe de l'artiste génial

Rosler rappelle que l'histoire de l'art occidental repose sur une figure dominante : celle de l'artiste comme génie individuel, autonome et créateur.

Ce modèle s'est constitué à la Renaissance et s'est renforcé au XIXe siècle avec le romantisme.

Or, ce modèle est implicitement masculin :

- l'artiste est associé à la créativité, à l'autorité et à la production ;
- ces qualités sont historiquement attribuées aux hommes.

Rosler montre ainsi que la figure de l'artiste n'est pas neutre, mais idéologiquement marquée.

2. L'exclusion des femmes de la production artistique

L'autrice souligne que les femmes ont été longtemps exclues :

- des institutions artistiques (académies, ateliers, concours),
- de la reconnaissance symbolique (canon artistique, musées),
- de certaines pratiques (peinture d'histoire, étude du nu).

Cette exclusion n'est pas due à un manque de talent, mais à des conditions sociales et institutionnelles.

Rosler rejoint ici les analyses de l'histoire de l'art féministe, notamment Linda Nochlin.

1. La femme comme objet du regard

Rosler montre que, dans l’histoire de l’art, la femme est majoritairement représentée comme :

- muse,
- modèle,
- objet de désir,
- symbole (beauté, nature, sensualité).

Elle n’est pas sujet créateur, mais objet du regard masculin.
Cette idée s’inscrit dans la critique du « male gaze » (regard masculin), théorisée par Laura Mulvey.

2. Une opposition structurante : artiste / femme

Rosler met en évidence une opposition fondamentale :

Figure de l’artiste vs. **Figure de la femme**

Sujet créateur	Objet représenté
Actif	Passif
Autorité	Dépendance
Masculin	Féminin

III. Une critique politique de l'histoire de l'art

1. Dénaturaliser les catégories

Rosler ne se contente pas de constater une inégalité : elle montre que les catégories « artiste » et « femme » sont historiquement construites.

Son texte a donc une portée critique :

- il remet en question le canon artistique,
- il critique l'illusion d'une histoire de l'art objective et universelle.

2. Vers une relecture féministe de l'art

Rosler invite à repenser :

- la notion de génie artistique,
- les critères de légitimation,
- les récits historiques.

Son texte participe à un mouvement plus large :

l'histoire de l'art féministe et critique, qui cherche à rendre visibles les artistes femmes et à transformer les méthodes de l'histoire de l'art.

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.

Artiste qui revendique le statut d'artiste conceptuel. Amitiés avec Sol LeWitt.

Elle s'inscrit dans une pratique et dans la théorie de l'art où se complémentent la performance, la photographie, la vidéo, le dessin, l'installation, le texte.

La pluralité des formes de représentation de ses œuvres endosse, pour l'artiste, une fonction radicale, à savoir : pouvoir penser la réalité politique contemporaine en partant de paramètres esthétiques qui sont, eux-mêmes, conçus comme une réponse à cette réalité politique.

L'accent de sa personnalité artistique est mis sur la part autobiographique.

Née à Harlem dans une famille issue de la classe moyenne afro-américaine, elle grandit dans un milieu scolaire, puis universitaire où les Noirs sont largement minoritaires. Elle découvre, donc, très tôt que le regard porté sur l'Autre mène à une destruction de sa propre réalité. Son appartenance raciale lui donne une raison sociale qui est en contradiction avec son apparence physique. Piper est afro-américaine, mais sa peau est presque blanche, ses cheveux ne sont pas crépus. C'est avec cette ambivalence qu'elle réussit à affirmer une expérience de la vie déterminée par les modalités d'un travail artistique qui fait intégralement partie de son existence.

Piper rappelle souvent la même anecdote dans ses conférences et dans ses textes. Celle-ci fait référence aux deux fois où elle a été "éjectée" du milieu de l'art contemporain. La première correspond à la fois où l'on découvre, au début des années 1970, qu'elle est une femme (son prénom prêtant à confusion). La seconde a lieu au milieu des années 1970 au moment où les mouvements féministes prennent plus d'importance. On apprend qu'elle était afro-américaine. Dès lors, cette dualité de femme artiste afro-américaine constitue de façon récurrente son identité artistique et théorique.

Dans *Aspects du dilemme libéral*, Piper choisit ce dispositif d'installation pour aborder notre perception du racisme. Elle entend produire une réaction de la part du public (« un effet directement catalytique) face à la question du racisme en l'incluant directement dans une installation immersive qui établit une relation entre un dispositif spatial et un dispositif sonore. Il ne s'agit plus « d'essayer de renverser l'effet de distanciation et d'autodéfense du contexte esthétisé de l'art » comme dans *Modèle mondial de surface de l'Art pour l'art*, mais de l'incorporer de manière didactique au contenu de l'œuvre, en reprenant la manière de fonctionner des audioguides. *Aspects du dilemme libéral* expose, ainsi, de manière tranchée les préjugés du regard libéral blanc. Celui-ci est posé sur une photographie sous plexiglas qui montre un groupe de personnes noires qui est détaillée, racontée, voire décortiquée dans une narration longue qui décrit à la fois l'image en soi et les réactions potentielles qu'elle pourrait engendrer.



Aspects of the Liberal Dilemma, 1978. Mixed media installation: Empty wall, black and white photograph framed under reflective Plexiglas, 18 x 18" (45.7 x 45.7 cm); audio tape, lighting. #78004. Collection University of California Art Museum. © Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.



Dans un environnement minimaliste, l'artiste a tapissé les murs d'images de journaux documentant diverses atrocités dans le monde, en superposant les mots provocateurs « Not a Performance ». À travers cette installation, Piper critique l'indifférence du monde de l'art à l'égard des injustices mondiales, invitant les spectateurs à réfléchir à leur rôle d'observateurs passifs de tels événements.

Art for the Art World Surface Pattern, 1976, installation, 213.36 cm x 152.4 cm x 152.4, MoMA

Le texte « Aspects du dilemme libéral » s'inscrit dans une réflexion sur le racisme, la perception de l'altérité et les contradictions du discours libéral.

Dans ce texte, Piper analyse la tension entre les valeurs universalistes du libéralisme (égalité, rationalité, tolérance) et les réactions affectives ou inconscientes face à la différence raciale.

Problématique possible :

Comment Adrian Piper met-elle en évidence les contradictions du sujet libéral face à la question raciale, et en quoi cette analyse éclaire-t-elle les enjeux de la représentation et de l'art contemporain ?

I. Le « dilemme libéral » : une contradiction entre principes et affects

- 1. Le libéralisme comme idéal d'universalité**
- 2. Le conflit entre raison et émotion**

II. La race comme construction sociale et perceptive

- 1. Déconstruction de la notion de race**
- 2. Le rôle du regard**

III. Une critique de l'universalisme occidental

- 1. L'illusion de la neutralité**
- 2. Implications pour l'art contemporain**

I. Le « dilemme libéral » : une contradiction entre principes et affects

1. Le libéralisme comme idéal d'universalité

Piper définit le libéralisme comme un système de valeurs fondé sur :

- l'égalité entre les individus,
- la rationalité,
- l'autonomie du sujet,
- la neutralité de la raison.

Le sujet libéral se pense comme impartial et universel.

Pourtant, Piper montre que ce sujet est historiquement situé : il est souvent blanc, masculin et bourgeois.

2. Le conflit entre raison et émotion

Le « dilemme » apparaît lorsque le sujet libéral est confronté à l'altérité raciale :

- intellectuellement, il adhère à l'égalité ;
- affectivement, il ressent peur, méfiance ou rejet.

Piper met en lumière l'écart entre :

- le discours officiel (antiraciste),
- les réactions corporelles et émotionnelles.

Ce décalage révèle que le racisme n'est pas seulement idéologique, mais aussi psychique et socialement intériorisé.

II. La race comme construction sociale et perceptive

1. Déconstruction de la notion de race

Piper insiste sur le fait que la race n'est pas une donnée naturelle, mais une construction sociale. Elle est produite par des systèmes de classification, de représentation et de pouvoir.

La perception raciale devient un acte politique.

2. Le rôle du regard

Le texte montre que le regard joue un rôle central :

- le sujet libéral regarde l'Autre comme différent,
- ce regard est chargé d'histoire et de préjugés.

On peut rapprocher cette analyse :

- de Frantz Fanon (Peau noire, masques blancs),
- de la théorie du regard (gaze),
- des études postcoloniales.

Ainsi, Piper révèle que le racisme se manifeste dans les micro-interactions quotidiennes, pas seulement dans les discours explicites.

II. Une critique de l'universalisme occidental

1. L'illusion de la neutralité

Piper critique l'idée selon laquelle le sujet occidental serait neutre et universel. Elle montre que cette prétendue neutralité masque une position dominante.

Le libéralisme apparaît alors comme un système paradoxal :

- il prône l'égalité,
- mais reproduit des hiérarchies.

2. Implications pour l'art contemporain

Le texte de Piper éclaire son propre travail artistique :

- performances où elle met en scène son corps racisé,
- stratégies de confrontation du public,
- critique des institutions artistiques.

Dans l'art, le dilemme libéral se manifeste par :

- la marginalisation des artistes racisés,
- la domination d'un canon blanc occidental,
- la tension entre universalité esthétique et particularismes identitaires.

Dans « Aspects du dilemme libéral », Adrian Piper analyse les contradictions internes du sujet libéral face à la question raciale.

Elle montre que le racisme n'est pas seulement un problème moral ou politique, mais une structure profonde de perception et de pensée.

Son texte invite à :

- repenser l'universalisme occidental,
- interroger la neutralité du regard,
- comprendre l'art comme un espace de lutte symbolique.

Ce texte est fondamental pour comprendre l'art contemporain critique, les études de race et la remise en cause du canon artistique.

Adrian Piper / Martha Rosler : comparaison en histoire de l'art

1) Points communs : une critique politique de l'art

a) Art conceptuel critique

Les deux artistes appartiennent à la nébuleuse de l'art conceptuel et critique des années 1970.

Points communs :

- primauté de l'idée sur l'objet,
- usage du texte et du langage,
- critique des représentations,
- dimension politique de l'art.

Elles refusent l'idée d'un art neutre.

b) Déconstruction du sujet « universel »

Piper et Rosler montrent que le sujet universel de l'art occidental est une construction idéologique.

Sujet universel

neutre

rationnel

universel

Ce qu'elles révèlent

situé socialement

traversé par le pouvoir

masculin / blanc

Elles déconstruisent le mythe de l'universalité.

c) Art comme outil critique

Chez les deux artistes :

- l’art sert à révéler des rapports de domination,
- le spectateur est mis face à ses propres présupposés,
- l’œuvre fonctionne comme un dispositif critique.

2) Différences

a)critique principal (axe central)

Rosler analyse surtout :

- la domination patriarcale.

Piper analyse surtout :

- la contradiction du libéralisme face à la race.

Martha Rosler

Genre

Féminisme

Femme / artiste

Représentation du féminin

Adrian Piper

Race

Critique du racisme

Noir / sujet libéral

Perception raciale

b) Rapport au corps

Rosler : critique des représentations
Piper : expérience vécue et performative

Rosler	Piper
Critique des images du corps féminin	Mise en scène de son propre corps
Analyse des médias	Performances dans l’espace social
Dénonciation des stéréotypes	Confrontation directe du public

c) Stratégies artistiques

Rosler travaille beaucoup sur :
•la culture visuelle,
•les médias,
•la construction des images.

Piper travaille sur :
•la perception,
•le regard,
•la situation sociale.

Rosler

Photomontage

Vidéo

Analyse des médias

Distance critique

Piper

Performance

Texte conceptuel

Interaction sociale

Implication personnelle

3) Même logique critique, objets différents

Rosler critique la construction de la femme comme objet.

Piper critique la construction de l'Autre racial comme problème.

Art occidental produit des figures dominées :

- la femme (Rosler)
- le sujet racisé (Piper)

Rosler et Piper s'inscrivent donc dans deux courants critiques proches :

Rosler → féminisme, gender studies

Piper → études critiques de la race, philosophie politique

Mais elles partagent une même méthode :

rendre visibles les structures invisibles du pouvoir.

Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art conceptuel » (1967) et « Positions » (1969), trad. fr. dans *Art en théorie*, op. cit., p. 910-914

Publié en 1967 dans la revue *Artforum*, le texte de Sol LeWitt constitue l'un des manifestes fondateurs de l'art conceptuel. À travers une série d'énoncés courts et affirmatifs, l'artiste américain y propose une redéfinition radicale de l'œuvre d'art : ce n'est plus l'objet matériel qui est central, mais l'idée qui le fonde.

Ce texte s'inscrit dans un contexte de remise en question de l'art moderne, marqué par la crise de l'expressionnisme abstrait, l'émergence du minimalisme et l'influence de la philosophie analytique et du langage.

Selon Lewitt, l'idée ou le concept est une « machine d'art ». Elle est ce qui prime sur l'exécution de l'œuvre qui est, quant à elle, « une chose superficielle ».

L'art conceptuel est intuitif. Il inclut « toutes sortes de processus mentaux » et sauvegarde sa « gratuité ». Il ne dépend pas d'un métier. Il entend susciter « un intérêt mental » qui soit indépendant de tout « affect », à l'inverse donc l'expressionnisme.

Sol LeWitt justifie la part d'illogique de l'art conceptuel pour :

- dévoiler la « véritable intention » de l'artiste
- désamorcer une situation paradoxale (logique vs. Illogique)
- faire accepter au public qu'il peut ne pas comprendre l'œuvre.

La logique agit comme un leurre. Elle est un « moyen » qui cantonne la lecture de l'œuvre à une seule interprétation possible. Elle n'est pas pérenne puisqu'elle est un moyen « occasionnel et aussitôt détruit ». De plus, des idées qui apparaissent comme étant logiques au moment de la conception de l'œuvre peuvent devenir illogiques à l'échelle de sa perception. En ce sens, l'apparence d'une œuvre est, pour LeWitt, secondaire. C'est le processus de création, c'est-à-dire, l'idée de l'œuvre qui engage l'artiste.

LeWitt oppose, ainsi, conception et perception. La conception est ce qui précède l'expérience (« *a priori* ») tant dis que la perception est ce qui advient après l'expérience (« *a posteriori* »). La perception est, selon lui: « l'appréhension des données sensorielles, la compréhension objective de l'idée et, simultanément, l'interprétation subjective de ces deux rapports.»

Cette opposition conduit LeWitt à renoncer au jugement subjectif, aux « décisions arbitraires et aléatoires ». Celles-ci conduiraient nécessairement à « appauvrir l'idée » de l'œuvre. Pour éviter la subjectivité, il propose de travailler avec « une méthode modulaire multiple » qu'il nomme : « le plan ». La répétition et la déclinaison des plans permettent à la disposition de la forme de devenir la fin et à la forme de devenir le moyen de cette fin.

L'artiste conceptuel ne contrôle pas totalement l'œuvre qui résulte des procédures qu'il a mis en place. La compréhension de l'œuvre est ouverte pour chacun des regardeurs. Il écrit: « il importe peu que le visiteur comprenne les concepts de l'artiste. Une fois l'œuvre finie, sa perception échappe au contrôle de l'artiste. A chacun sa compréhension de l'œuvre. »

LeWitt préconise des critères spécifiques pour la dimension de l'œuvre, son rapport à l'espace ou encore les matériaux à utiliser. La matérialité peut prendre le pas sur l'idée. Il met donc en garde quant à l'utilisation de matériaux nouveaux. Les œuvres ne doivent être ni trop petites ni trop grandes et être placées au-dessus ou au-dessous de niveau oculaire du visiteur. Concernant l'espace, il importe peu. Ce qui importe c'est la mesure entre les choses disposées.

LeWitt part également du principe que « tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée ». Il propose alors d'employer la matérialité de manière paradoxale en convertissant le « mécanisme expressif » d'une œuvre en idée.

Dans « Positions », Lewitt écrit des phrases laconiques et provocatrices qui réitèrent les propositions énoncées dans le texte précédent avec plus de précisions :

- il insiste sur le procédé (ou procédure) qui prévaut sur la pensée individuelle de l'artiste (§ § 6-7) ;
- Il revient sur l'égalité de toutes les formes d'expression artistique y compris le langage ou les chiffres du moment où elles sont générées par la procédure conceptuelle (§ § 15-17) ;
- Il insiste sur le caractère aléatoire des conventions artistiques existantes (§ § 19-20) ;
- Il réfléchit à la possibilité de comprendre une œuvre d'art, tant par l'artiste qui la crée ou par d'autres qui la regardent et accordent une grande part d'interprétation au regardeur (§ § 22-26) ;
- Il dissocie la conception et l'exécution de l'œuvre (§ § 27-29)
- Il insiste sur le fait que l'idée prévaut sur la joliesse (§ § 32-33).

Comment Sol LeWitt transforme-t-il la définition de l'œuvre d'art en affirmant la primauté de l'idée sur la forme, et quelles conséquences cette conception a-t-elle sur le statut de l'artiste, de l'œuvre et du spectateur ?

I. La primauté de l'idée : une nouvelle définition de l'œuvre d'art

1. L'idée comme principe fondateur

LeWitt affirme que, dans l'art conceptuel, l'idée constitue l'essence de l'œuvre :

« The idea becomes a machine that makes the art. »

L'œuvre n'est plus un objet unique, mais le résultat d'un concept ou d'un système préalable.

Exemple d'œuvre : Sol LeWitt, *Wall Drawings* (à partir de 1968)

Les *Wall Drawings* consistent en instructions écrites décrivant un dessin mural.

- L'artiste conçoit la règle (par exemple : « tracer des lignes droites entre des points »).
- L'œuvre peut être réalisée par d'autres personnes, dans différents lieux.

Cette pratique illustre parfaitement la théorie de LeWitt : l'idée prime sur l'exécution, et l'œuvre peut être multiple.



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

2. La dévalorisation de l'objet artistique

LeWitt insiste sur le fait que l'exécution matérielle n'est pas essentielle. Cela remet en question la notion d'original et la valeur de l'objet.

- L'œuvre existe sous forme linguistique.
- Elle n'a pas besoin d'être réalisée matériellement.

l'œuvre est purement conceptuelle : le langage remplace l'objet.

II. Critique de l'art traditionnel et de l'esthétique

1. Rejet de l'expression et de l'émotion

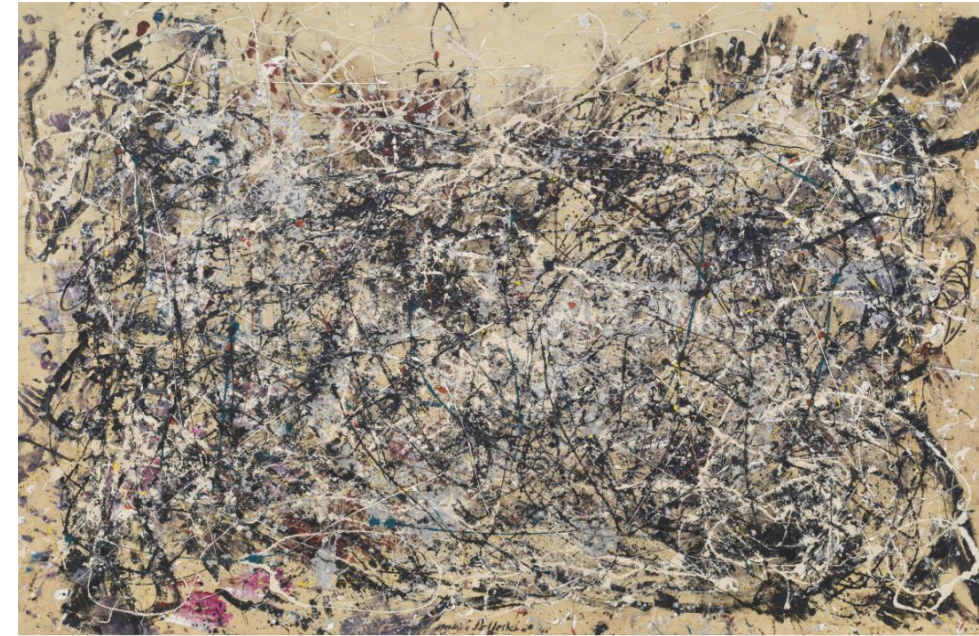
LeWitt s'oppose à l'expressionnisme abstrait, qui valorisait l'émotion et la subjectivité.

Exemple d'œuvre : Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, MoMA

Cette œuvre repose sur :

- le geste,
- l'expression personnelle,
- la matérialité de la peinture.

En comparaison, l'art conceptuel rejette cette dimension expressive : il privilégie la réflexion intellectuelle.



2. L'art comme processus intellectuel

Pour LeWitt, l'art conceptuel relève davantage de la logique que de la sensibilité.

Exemple d'œuvre : Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965)

L'œuvre associe :

- une chaise réelle,
- sa photographie,
- sa définition.

Kosuth interroge la nature de l'œuvre d'art et du langage. Comme LeWitt, il montre que l'art est avant tout une question de concept.

III. Un nouveau statut de l'artiste et de l'art

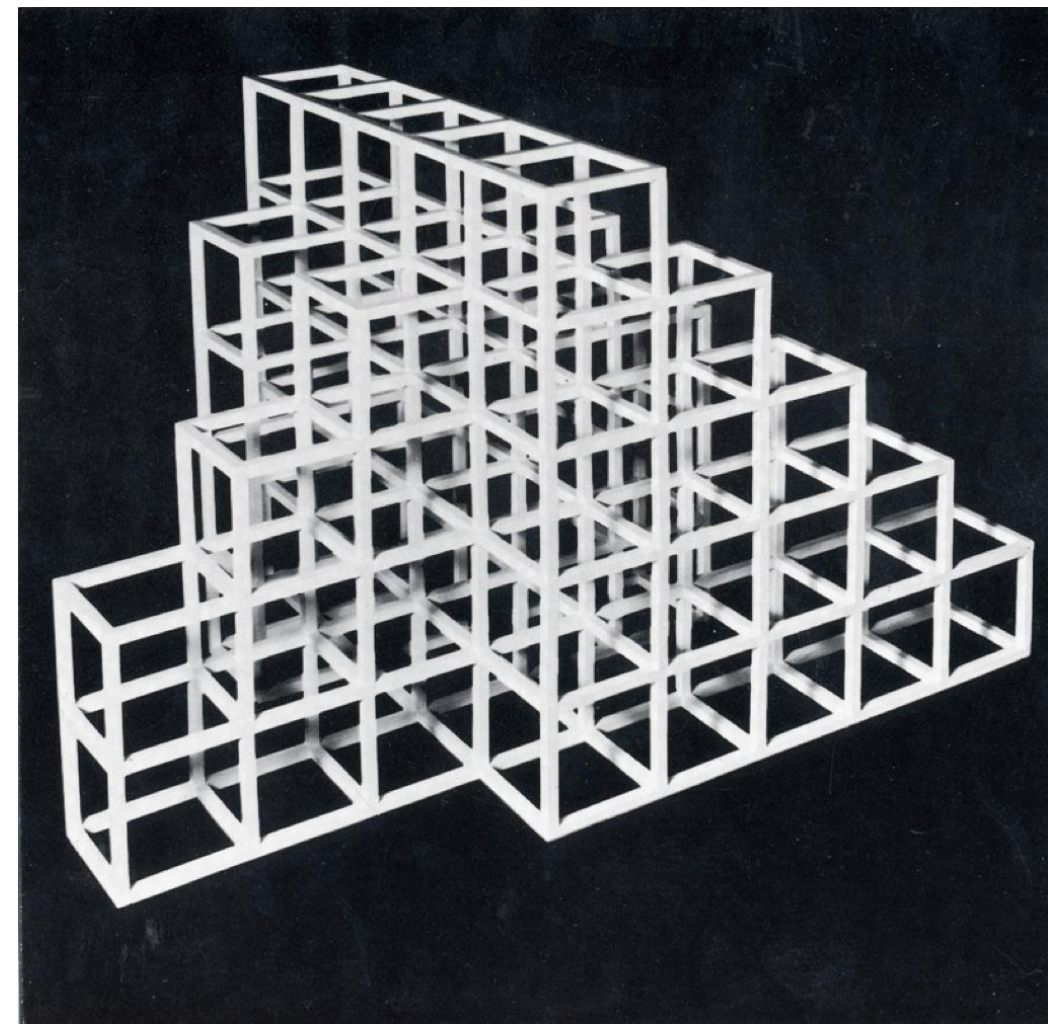
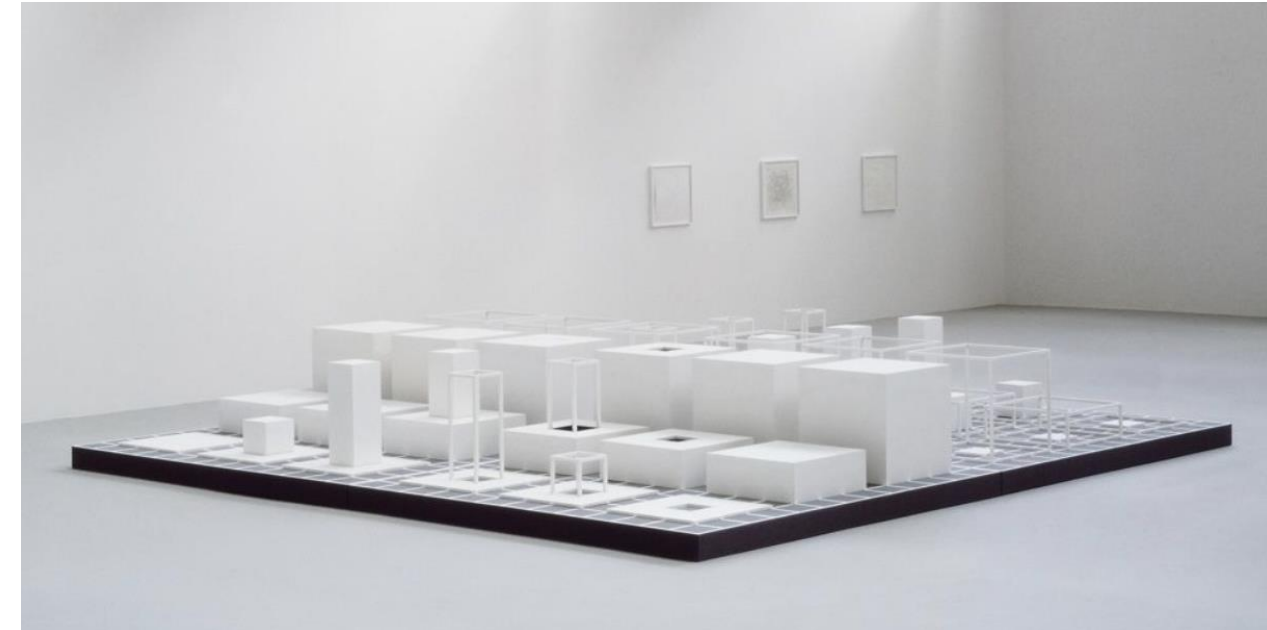
1. L'artiste comme concepteur

LeWitt redéfinit l'artiste comme un penseur.

Exemple d'œuvre : Sol LeWitt, Structures 1962 – 1993, Folded Card, Musée d'art moderne, Paris

Ses sculptures modulaires (cubes ouverts) reposent sur des systèmes mathématiques simples.

L'artiste agit comme un architecte ou un logicien, organisant des formes selon des règles.



« Serial Project, I (ABCD) », 1966, Sol LeWitt, (83 x 576 x 576 cm), Aluminium émaillé blanc sur structure en acier émaillé blanc, Saatchi Gallery, Londres, RU

2. Vers une critique des institutions de l'art

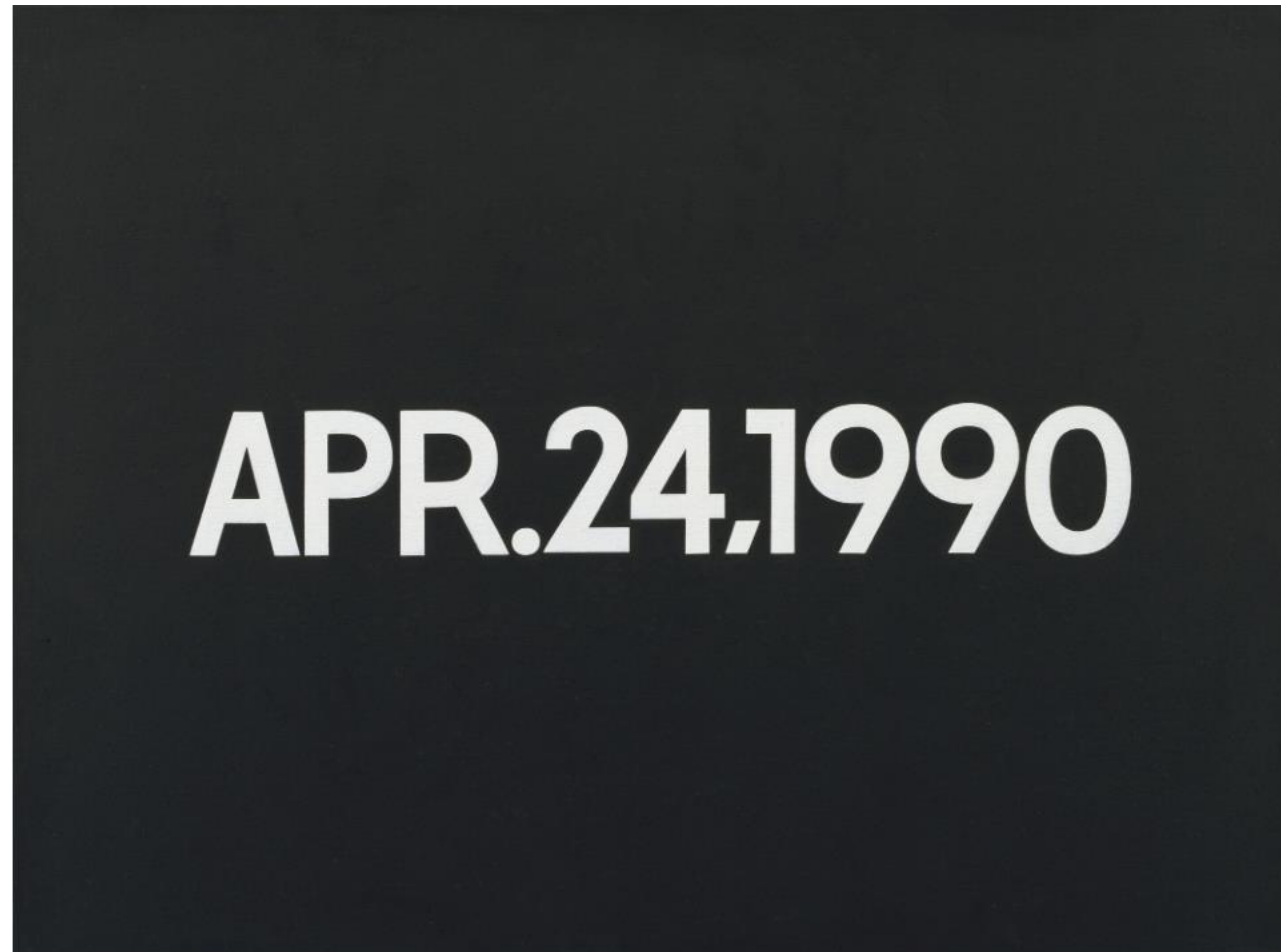
En affirmant que l'idée suffit à faire œuvre, LeWitt remet en question les critères traditionnels de l'art.

Exemple d'œuvre : On Kawara, *Today Series* (1966–2014)

On Kawara peint uniquement la date du jour.

L'œuvre ne vaut pas pour sa virtuosité, mais pour le concept du temps et de l'existence.

On retrouve ici la « dématérialisation de l'art » analysée par Lucy Lippard.



APR. 24, 1990, 1990,
acrylique sur toile,
5.1 × 61 × 47.6 cm,
MoMA