



I V A N S E A L

THE CARETAKER

everywhere, an empty bliss

FRAC Auvergne
du 6 avril au 16 juin 2019

Pistes pédagogiques tous niveaux

epitranxisticemestionscers desending - 2017, huile sur toile - 150 × 130 cm - Collection FRAC Auvergne

Cette nouvelle exposition revêt un caractère un peu particulier. En effet la peinture d'Ivan Seal est présentée dans une ambiance musicale qui résonne dans chaque salle. Cette mise en espace prolonge le travail de collaboration et de co-création que le peintre a entamé depuis... avec James Leyland Kirby. Rompant avec l'ambiance feutrée des accrochages traditionnels, le spectateur se voit baigner dans une ambiance sonore qui accompagne la découverte des œuvres. Ce dispositif très singulier est à inscrire dans une démarche de co-création que l'exposition va permettre. Le commissaire de l'exposition, Jean-Charles Vergne a travaillé avec les deux artistes en leur laissant une grande marge de manœuvre quant aux choix des associations sonore et visuelles.

U n e c o - c r é a t i o n

Ce nouvel accrochage montre une pratique de co-création qui correspond à l'une des questions du programme limitatif de terminale, enseignement de spécialité. Pablo Helguera définit les pratiques de co-création comme étant un « partage [de] la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'oeuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste » (*Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, 2011). Ces pratiques peuvent également se dire en collaboration : étymologiquement, le mot vient du latin *co* (« avec ») et *laborare* (« travailler »). Il désigne un processus par lequel deux ou plusieurs personnes ou organisations s'associent pour élaborer une oeuvre commune (du dessin à la performance) ou un projet artistique commun (revue, exposition, etc.) suivant des objectifs partagés. Les collaborations peuvent s'effectuer dans des temps synchrones ou non et depuis plusieurs lieux (par exemple, les pratiques en réseau). Aujourd'hui, certains artistes préfèrent à ce terme celui de « co-création » ou encore celui de « coopération », qui leur paraît mieux mettre en évidence la réalisation d'une oeuvre commune, le terme latin *opere* renvoyant à *opus*, « oeuvre ».

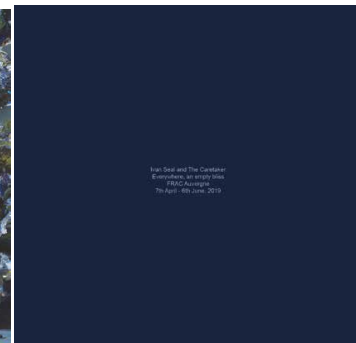
Ici Ivan Seal et James Leyland Kirby travaillent respectivement à Berlin et à Cracovie mais ils sont nés dans la même ville : Stockport, près de Manchester. Ils s'associent pour cette exposition mais ça n'est pas la première fois. En effet le musicien James Leyland Kirby alias The Caretaker, et Ivan Seal ont déjà exposé ensemble mais c'est la première fois qu'ils le font en France. Ils travaillent également ensemble depuis septembre 2016 jusqu'en mars 2019, autour du projet THE CARETAKER - Everywhere At The End Of Time - qui consiste en la publication de six albums de musique sur une période de trois ans. Chacun d'eux étant accompagné de reproductions d'une ou plusieurs œuvres picturales d'Ivan Seal. Pour ce faire, il a carte blanche quant au choix des peintures. A noter qu'il va toujours puiser dans les œuvres déjà réalisées. Il n'est donc pas dans une illustration de ce que la musique aurait pu lui inspiré. Cette collaboration entre les deux artistes existe depuis plus de dix ans.



Ivan Seal
Beaten frowns after (Forcément battu après) - 2016 – Couverture du premier opus de : At The End Of Time de The Caretaker

Ce projet musical et plastique trouve dans cette exposition une forme nouvelle puisque à l'association des images et du son viennent s'ajouter les déambulations des spectateurs, alors que dans leurs travaux précédents on est dans un travail de collage ou de juxtaposition. Pour l'exposition du FRAC, aux œuvres sont associées des musiques spécialement conçues pour l'occasion ou remaniées. A la mise en espace des œuvres correspond une musique différente dans chaque salle. Des enceintes de haute performance et au design soigné, s'adaptant aux nécessités du lieu, sont installées dans les salles et mettent en espace la musique. L'enceinte et son socle deviennent un objet à part entière qui participe de l'exposition. Ce choix d'accrochage, s'il peut-être rapproché des vidéos parfois installées dans ce lieu et dont le son déborde du seul espace de présentation, n'est pas de même nature dans la mesure où la déambulation du spectateur est accompagnée d'une musique qui est relation avec les peintures d'Ivan Seal. Si l'on considère l'interdépendance de ces deux éléments comme constitutifs d'une même œuvre, force est de constater que c'est bien un travail de co-création que l'on découvre ici.

La musique comme les peintures, outre le fait que nous les découvrons simultanément, ont d'autres points de rencontre, à commencer par la question de la mémoire : la nôtre, celle de spectateur constamment sollicitée par la musique et les éléments dont elle est constituée, convoquant nos souvenirs, et dont les craquements évoquent les disques vinyles trop écoutés. Pour ce qui est de la peinture, les amas de matière se découpent sur des fonds parfaitement travaillés en dégradés de couleurs, renvoient à une multitude d'images dans une forme de paréidolie (phénomène consistant à identifier des formes là où il n'y a que de l'informe). La musique fonctionne avec un système d'enceintes qui vont diffuser les plages musicales créées ou samplées pour l'occasion par The Caretaker. Les enceintes, de très haute qualité, sont posées sur des socles réalisés pour l'occasion et font partie intégrante du dispositif scénique.



The Caretaker / Ivan seal
 Couverture et dos du disque *Everywhere, An Empty Bliss*, 2019, label History Always Favours The Winners, inclus dans le catalogue de l'exposition du FRAC Auvergne.

L'alter ego dans la musique

James Leyland Kirby est un musicien qui produit peu, voire jamais de disques sous son propre nom. Ce souci de discrétion ne le conduit que très rarement à répondre aux questions de la presse. Il pousse la démarche très loin puisque, créant un « alter ego » (ici The Caretaker), aucun nom, aucun titre, aucune date n'apparaissent sur les pochettes ni à l'intérieur. Cela s'apparente à une forme de disparition complète de l'auteur derrière sa création. Pour le projet entamé en 2016 et qui prend fin avec la parution du sixième album, Jean-Charles Vergne explique que « le compositeur y décrivait son projet comme un voyage vers la perte progressive de la mémoire, une plongée vers les états limite de la démence de son alter ego, The Caretaker, nom sous lequel est

éditée une partie de sa musique depuis 1999 » (Catalogue de l'exposition p 21). Cette absence de l'auteur est d'autant plus évidente qu'il ne fait pas de concert et ne donne pas d'interview.

Cette question du nom d'emprunt se retrouve chez d'autres musiciens à commencer par David Bowie. Au cours d'une carrière de cinquante ans, il a incarné plusieurs personnages extraordinaires : Ziggy Stardust un demi-dieu bisexuel en bottes rouges, puis Aladdin Sane, inspiré par le demi-frère de Bowie, Le Thin White Duke durant les années les plus sombres, dans les années 80 Le roi gobelin et pour finir Le prophète aveugle dans les années 2010. Dans la littérature on retrouve aussi des auteurs qui écrivent sous des noms d'emprunt, Romain Garry qui signera aussi sous le nom d'Emile Ajar, ce qui fera de lui le seul à obtenir deux prix Goncourt, un pour chacun de ses deux noms. Ou plus récemment Elena Ferrante qui tient à rester anonyme derrière ce pseudonyme.

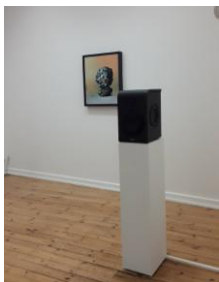
James Leyland Kirby alias The Caretaker, est censé en être le compositeur ou en avoir manipulé et mixé la structure. C'est à partir de 78 tours achetés à Brooklin qu'il a travaillé mais bien souvent on ne perçoit pas ses interventions. La première écoute ne



donne pas l'impression d'écouter un disque de musique électronique, bien que cela soit présenté de la sorte. « Avec ces créations, il s'appuie sur les analogies qu'entretiennent les techniques de composition propres à la musique électronique avec les mécanismes cérébraux du souvenir : phénomènes de boucles, de répétitions, de recouvrements ou de tuilages d'événements, anachronismes, montages et remontages anarchiques de données sonores et mémorielles. » précise Jean-Charles Vergne (Opus cité p21)

Avec cette musique il y a comme un effet de saisissement. On est emporté vers ce que Deleuze nomme le

cosmique. Evoquant la musique de Schumann, il dit que « la force cosmique devenue *mauvaise*, une note qui vous poursuit, un son qui vous transperce. Et pourtant l'une était déjà dans l'autre, la force cosmique était dans le matériau, la grande ritournelle dans les petites ritournelles, la grande manœuvre dans la petite manœuvre ». La ritournelle, c'est exactement le sentiment que l'on peut avoir à l'écoute de certaines plages musicales qui accompagnent cet accrochage. La plage 8 du disque par exemple évoque la musique que Claude Lévêque a utilisé dans son œuvre *Valstar Barbie* présentée pour la première fois à la Biennale de Lyon en 2003. Dans ce qui s'apparente parfois à une sorte de bouillie sonore, des bribes de musiques nous laissent un sentiment de déjà entendu. L'artiste va en effet puiser dans l'univers sonore et musical du cinéma, extirpé de vieux films du répertoire classique. Les craquements des vinyles prennent une place très importante.



Vue de l'une des salles d'exposition

Peintures

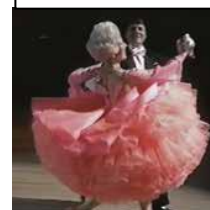
La peinture d'Ivan Seal fait écho à cette musique dans la mesure où elle a aussi à un fort pouvoir évocateur. Des formes qui ne sont pas sans rappeler quelques grandes pages de l'histoire de l'art. Des motifs qui vont revenir d'un tableau à l'autre : un motif d'éventail sur une œuvre qui pourra évoquer une coquille saint jacques sur une autre, exemple sur l'œuvre reproduite sur l'affiche (première page de ce document). Des couleurs qui vont faire écho à des rapports chromatiques déjà utilisés.

La peinture d'Ivan Seal se fait très rapidement sans dessin préparatoire. Tout témoigne dans les œuvres que le repentir n'est que très rarement présent. Le rapport fond /forme se fait par un fort contraste entre un fond travaillé en dégradé et une forme construite dans la matière. Ce dispositif est quasiment constant dans les œuvres, accentué par les rapports chromatiques. Sur les fonds, aucune trace d'outil, alors qu'il fonde la construction de la forme. Il y a, en effet, une affirmation du geste et de l'outil, dans une touche grumeleuse, jusqu'à racler la couleur faisant apparaître des effets de transparence. Même s'il y a réminiscence de formes, on voit dans ce travail une affirmation de ce qui fait peinture : la forme, la couleur, la matière.

Formes : des effets de reprises, on retrouve par exemple, dans la seconde salle à l'étage, à plusieurs reprises des profils féminins comme ci contre. La source en est les danseurs et les concours auxquels ils participaient, dont la propre mère d'Ivan Seal qui était danseuse professionnelle. La musique est une reprise de compilations de musiques de bal. Elles évoquent « une sorte d'âge d'or dont les images imprécises flottent dans l'imaginaire collectif – robes de soirées, smokings, danses élégantes et codifiées exécutées en parfaite synchronie,



Feleenee - 2018, huile sur toile - 50 x 40 cm



Come Dancing 1974/ 1977 - BBC.

ritournelle des corps jouant celle des airs langoureux, faste des pistes de danse, pas chassés effleurant les parquets et les marbres, circonvolutions de couples se croisant en de complexes arabesques, gants blancs, dentelles et taffetas, gomina et coiffures sophistiquées » précise Jean-Charles Vergne (opus cité p29)

D'autres formes qui apparaissent comme étant sculpturales, comme s'il avait procédé à la réalisation préalable de sculptures avant la réalisation de la peinture, pratique qui fut celle de Daumier pour ses caricatures. Ces formes sont soulignées par des jeux d'ombres qui les dégagent un peu plus du fond et laissent apparaître une épaisseur des matériaux utilisés. Elles sont posés dans un espace indéterminé comme *Beaten frowns after (Forcément battu après)* - 2016 (reproduit plus haut). Pour d'autres, le socle des objets crée une illusion, un espace. C'est le cas de *epitranxisticemestionscers desending* de 2017, œuvre ayant intégrée les collections du FRAC (reproduite p1). Elle semble être le produit d'un agglomérat de formes plus ou moins identifiables – figurine, danseur, coquillage, escalier, noble ou bourgeois portant une canne... – qui, peut-être, "descendent" de ce curieux piédestal de pierre (le *desending* du titre ?), mais rien n'est certain et il peut tout autant s'agir d'une paréïdolie.

Pour d'autres œuvres, on peut aussi penser à des bibelots, dans une interview il dit son intérêt pour les bibelots qui ornaient l'intérieur familial. L'œuvre reproduite ici, dont le titre pourrait se traduire par : *vengeance autour d'une connaissance*, évoque ces bibelots un peu kitsch qui parent les buffets ou les cheminées, comme autant de souvenirs de voyages.



quebeccebu
prisoidalogfrep
he - 2018, huile
sur toile - 150 x
140 cm

Couleurs : L'exposition présente un ensemble aux tonalités très soutenues dans des rapports de couleurs (acides) assez criards parfois.

Matières : Un travail très important de la matière dans les empâtements, la trace de l'outil, la transparence, l'effacement se déploie dans une grande variété. Parfois cela se fait sur la même œuvre comme ci-contre. Des juxtapositions de touches de peinture empâtée évoquent un agglomérat de fleurs. Dans d'autres parties la peinture est appliquée au couteau à peindre. La matière à droite semble écaillée, avec un effet d'arrachement, évoquant les affiches arrachées ou la peinture murale. C'est un peu comme si la peinture était travaillée avec un enduit qui viendrait lui donner une matérialité, une épaisseur, mais aussi un vieillissement, une altération due au temps.

Rapport fond forme : la plupart des œuvres sont construites sur un rapport qui permet de dégager la figure du fond par un travail matiériste de celle-ci contrastant avec les doux dégradés qui composent le fond. Cela évoque la peinture de Bacon qui dans une peinture gestualisée déconstruit la figure et, paradoxalement, tout en gardant une ressemblance. Ici il s'agit plus de suggérer, et la figure est bien plus allusive. Dans la cinquième salle, à l'étage, quelques œuvres sont accrochées qui contrastent par rapport aux précédentes. *Lindalusardi*, - du nom d'une actrice anglaise célèbre dans les années 80 : Linda Lusardi - présente une forme rectangulaire vue de trois quart avec trois points en relief. L'ombre portée à l'arrière permet de matérialiser la surface sur laquelle est posée la forme. Dans d'autres cas des effets de brillance de ces surfaces produisent un effet de miroir comme ci-dessus avec *vengeance around an acquaintance*.



Giltsholder -
2017, huile sur
toile - 50 x 40
cm - Collection
privée

Evocation : Si plusieurs œuvres peuvent évoquer des objets du quotidien, des danseuses ou des personnages en action il en est une qui se rattache à quelques grands portraits de l'histoire de l'art, comme le remarque Jean-Charles Vergne. « C'est le cas avec la couverture de l'opus 4 reproduit la peinture *giltsholder*. C'est un portrait de profil (ci-contre) dont la composition évoque autant Rogier van der Weyden (*Portrait d'une dame*, 1460), Piero della Francesca (la figure de la Duchesse d'Urbino dans *Le Triomphe de la chasteté*, vers 1465), Johannes Vermeer (*Liseuse à la fenêtre*, 1657 ou *La Jeune fille à la perle*, 1665), Nicolas de Staël (*Portrait d'Anne*, 1953), Gerhard Richter (*Femme lisant*, 1994), etc. Cette peinture est caractéristique du protocole de travail d'Ivan Seal. Il ne peint jamais d'après modèle mais selon un processus de remémoration qui puise dans les souvenirs de ses propres peintures, d'événements, de personnes et d'objets du passé. » (Opus cité p 25). De la même façon d'autres vont

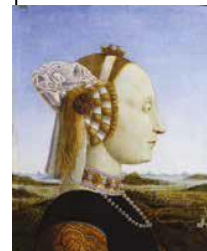
évoquer une statue équestre, un portrait d'apparat ou comme *infantinmargaritamari*, *Les*



vengeance around
an acquaintance
2015, huile sur
toile - 60 x 49



Lindalusardi -
2014, huile sur
toile - 50 x 40
cm - Collection
FRAC Auvergne



Piero della
Francesca,
*Le triomphe de
la chasteté*
(détail), vers
1465, tempera
sur bois, Galerie
des Offices,
Florence.



infantinmargarit
amaria - 2018,
huile sur toile -
60 x 48 cm

Ménines. En effet dans ce tableau on voit apparaître des profils et des portraits de face, allusion à l'infante et aux ménines l'accompagnant dans le célèbre tableau de Vélasquez, mais peut-être aussi un peu toutes les déclinaisons qu'en a fait Picasso et conservées au musée Picasso de Barcelone. Le titre lui-même l'évoque : l'Infante marguerite.

Les titres : On l'a vu certains titres peuvent évoquer assez explicitement des personnages comme Linda Lusardi, mais pour l'essentiel les titres sont particulièrement énigmatiques. Le plus souvent le titre n'a pas de signification, il donne une existence propre à la peinture, avec un nom difficilement mémorisable. Ivan Seal a recours à une procédure pour les élaborer. "J'ai commencé à utiliser des générateurs de mots et de phrases vers 2010 [...] Ce protocole a été utilisé pour une de mes expositions et, après cela, j'ai cherché une méthode permettant de créer des titres pouvant fonctionner avec les peintures plutôt que d'en constituer une explication. Je voulais que les objets inventés que je peignais portent des noms qui les identifient, comme le font les noms donnés aux choses dans notre monde. En recherchant des programmes générateurs de mots sur Internet, j'ai découvert un ensemble de logiciels pouvant inventer des mots sans signification ou encore des mots qui, bien que fonctionnant sur un plan phonétique, n'avaient aucun sens particulier. En connectant les mots ainsi générés aux peintures, les mots devinrent signifiants, comme des noms ou des termes identifiant les objets peints. Le non-sens se

transforme ainsi en sens par juxtaposition [...] je peux tester de nombreux mots ou phrases tout en ayant la peinture sous les yeux, jusqu'à ce qu'advienne la bonne combinaison. Jusqu'à ce que le tableau corresponde au titre ou que le titre corresponde au tableau. En utilisant cette méthode pour titrer les peintures, j'évacue l'intention initiale de l'oeuvre et l'auteur lui-même par la même occasion. Cependant, je pense que les titres offrent aux peintures une structure interprétative ouverte, utilisant la danse entre l'image et le mot comme une mécanique prompte à générer de l'interprétation et du sens tout en maintenant un équilibre avec le non-sens et l'absurde." Explique l'artiste (Opus cité p27) Les titres sont des inventions pure, procédant du sampling de l'anagramme ou de la « dégradation Cambridge » (Selon une étude de l'Université de Cambridge, l'ordre des lettres dans les mots n'a pas d'importance, la seule chose importante est que la première et la dernière soient à la bonne place.)



happy in spite - 2010, huile sur toile - 40 x 30 cm

La mémoire

Les peintures d'Ivan Seal s'enchaînent par itérations et récurrences de motifs. Le parcours de l'exposition permet au spectateur de prendre la mesure de ces phénomènes en jeu dans la peinture d'Ivan Seal, mais aussi dans la musique de The Caretaker. Les motifs musicaux comme les motifs picturaux se répètent mais toujours en apportant des modifications. « Les œuvres s'élaborent selon un processus mémoriel fondé sur le souvenir de peintures précédemment réalisées ou de souvenirs lointains d'images ou d'objets » explique Jean-Charles Vergne (Opus cité). La question de la mémoire, de ses errances, de ses vacillements et de ses dysfonctionnements est un des moteurs de la création dans la peinture présentée ici mais c'est aussi le cas pour la musique élaborée par The Caretaker. Le son est travaillé avec des effets de répétitions d'un album à l'autre. Ce travail fonctionne comme la mémoire et celle du spectateur est aussi pleinement sollicitée. Avec les six albums de *Everywhere At The End Of Time*, conçus de 2016 à 2019, James Leyland Kirby, pousse ses recherches sur les symptômes mémoriels en disséquant les différentes étapes menant à la folie.



Peintures accompagnant l'album 5

La musique a un fort pouvoir évocateur, l'analyse des manifestations de la maladie d'Alzheimer s'appuie sur un ensemble d'études fondées sur la capacité de certains patients à se remémorer les musiques de leur passé, ressuscitant avec celles-ci les contextes, les lieux, les sensations, les visages. Cette préoccupation est au cœur du projet artistique du musicien.

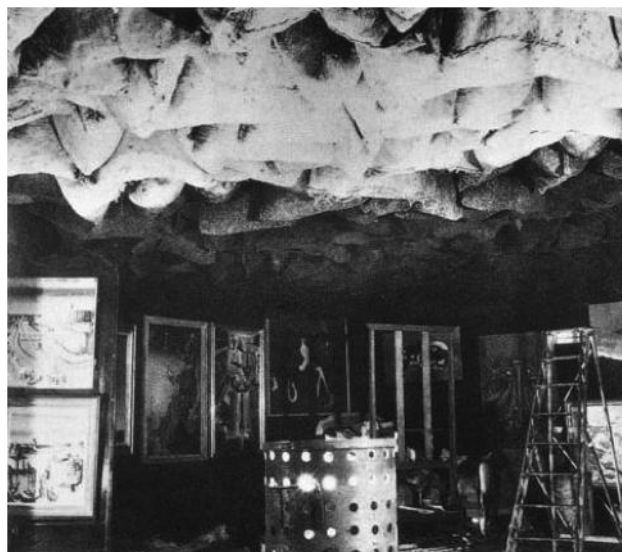
« Everywhere At The End Of Time est un projet conçu comme un cycle qui explore la démence, ses progrès et sa totalité. Ce projet présente les sons du voyage que The Caretaker réalisera après avoir été diagnostiqué artistiquement comme étant atteint d'une démence précoce. Chaque étape révélera de nouveaux points de progression, de perte et de désintégration. Descendant progressivement de plus en plus profondément vers l'abîme de la perte totale de mémoire et vers le néant. Considérer la démence comme une série d'étapes peut être un moyen pertinent pour comprendre la maladie, mais il est important de réaliser qu'il ne s'agit que d'un guide approximatif de l'évolution de l'affection. S'inspirant d'une histoire fondée sur l'enregistrement de 20 ans de souvenirs collectés, il s'agit d'un voyage et d'une étude ultimes destinés à recréer la progression de la démence par le son." Déclare The Caretaker (opus cité p48) Ainsi chacun des albums est décrit comme une lente avancée vers la confusion et la démence. « Son alter égo, The Caretaker, se perd peu à peu dans les méandres et les labyrinthes imbriqués d'une mémoire défaillante jusqu'au chaos. » (Opus cité p21) Ces méandres, ce sont aussi ceux lesquels, The Caretaker, le gardien, Jack Nicholson dans le film *Shining* de Stanley Kubrick, est mené. Notamment la célèbre scène de salle de bal hantée où la démence du personnage est à son paroxysme. Les labyrinthes sont matérialisés par les longs couloirs de l'hôtel et celui dans le jardin.

« Parallèlement, les peintures choisies par Ivan Seal pour accompagner ces disques suivent un mouvement semblable et révèlent autant sur la musique elle-même que sur les options picturales du peintre. Le vieux journal de l'opus 1 joue symboliquement sur l'enroulement de la mémoire sur elle-même, sur ses froncements, comme l'indique le titre de la peinture. Le vase aux fleurs séchées de l'œuvre utilisée pour le deuxième album maintient une dimension nostalgique et une lisibilité analogique à la musique du disque. » explique Jean-Charles Vergne (opus cité p23)

L'art de l'exposition.

Dans la longue tradition de l'exposition les jalons qui ont marqués les transformations des dispositifs de présentation des œuvres sont nombreux. Ainsi en est-il de l'exposition *La Première Messe-Dada Internationale*, qui se tint à Berlin en 1920, présentant des œuvres dans un enchevêtrement joyeux et provocateur traduisant la haine de « l'alliance entre la culture et la pensée militariste, le pas de l'oie et la soupe aux patates » qui prévalait dans cette période de l'après guerre. En 1938 *L'exposition Internationale du Surréalisme* qui se tint à Paris vit la mise en scène d'un espace. « Le merveilleux affluait pour ainsi dire à la surface de l'humour, un foyer de dépaysement, une fantastique métaphore dans laquelle le spectateur, bon gré mal gré, se trouvait plongé. C'était une immense grotte voutée de 1200 sacs de charbon suspendus côte à côte, au sol mollement ondulé couvert d'un épais tapis de feuilles mortes, où dans un pli de terrain luisait une mare avec nénuphars et roseaux [...] à l'étage du bas se répandaient les senteurs du Brésil tandis que d'un haut-parleur sortaient les pas martelés d'un défilé de parade de l'armée allemande » rapporte Marcel Jean. Et Man Ray rajoutait que d'un phonographe émanaient des rires hystériques enregistrés dans un asile d'aliénés, pour « couper court à l'envie qu'auraient pu avoir les visiteurs de rire ou de plaisanter » précise t-il (*L'art de l'exposition* éditions du Regard – 1998- p181). C'était la première fois qu'une telle mise en scène était faite pour une exposition publique.

En matière d'exposition dans l'institution muséale *Dylaby*, environnement créé par six artistes dans les salles du Stedelijk



Vue de l'exposition surréaliste de 1938 à Paris.



Salle piège de Spoerri – Dylaby - 1962

Muséum d'Amsterdam en 1962, fera date. L'exposition, montée en trois semaines, intégrait les visiteurs en les incitant à participer : il fallait toucher les objets, les faire bouger ou les prendre pour cible. C'est à l'initiative de son directeur Sandberg, qui fera de son musée l'un des modèles d'inspiration pour les musées d'art contemporain, et de Daniel Spoerri qui travaillait alors sur l'idée d'un théâtre dynamique, impliquant la participation du spectateur. Les artistes qui participèrent à l'évènement furent : Spoerri, Tinguely, Saint Phalle, Raysse, Rauschenberg et Ultvedt. En 7 salles le spectateur passait des machines de Jean Tinguely, à la salle de tir de Niki de Saint Phalle, à celle du fantôme de Per Olof Ultvedt, le *Raysse Beach* de Martial Raysse les œuvres de Robert Rauschenberg et la *salle piège* de Daniel Spoerri, le tout dans un parcours labyrinthique. Au début des années soixante l'art fait naître des innovations radicales, les mouvements artistiques se succèdent. « Pour les artistes les possibilités expressives se multiplièrent, le vocabulaire s'enrichit incroyablement. Le champ de travail traditionnel de l'artiste, atelier galerie et musée, s'étendit à toutes sortes d'espace, de la rue à la télévision, de la piscine en passant par le théâtre jusqu'à un espace qui n'existe, en dernier ressort, qu'en esprit » écrit Ad Petersen (*L'art de l'exposition* opus cité p293).

Plus spécifiquement dans le domaine sonore la nébuleuse Fluxus (1962-1978) organisa un certain nombre de manifestations à travers le monde dans lesquelles la performance, le happening prenaient une place toute particulière, à commencer par celle de John Cage et de ses *4'33* de silence en 1952. Parmi les artistes Fluxus on en compte qui créent des environnements sonores, visuels et sensoriels dans lesquels le spectateur est invité à s'abandonner sur des sofas, des tapis ou moquettes.

En 1969 Jannis Kounellis réalise l'exposition intitulée *Sensa Titolo* à la galerie L'Attico à Rome. Ce sont 12 chevaux qui sont dans une annexe de la galerie transformée en espace d'exposition. Indirectement le son des animaux tout autant que la dimension olfactive sont intégrés à l'œuvre. Germano Celant, critique et théoricien de l'Arte Povera, donnera les multiples sens, dans son contenu allégorique et symbolique, donnés à cette exposition tant pour le nombre douze que pour le recours au cheval.



lewiletuwaliev - 2019, huile sur toile - 80 x 64 cm

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30
tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📧 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !