

L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

De l'action painting (cf. Jackson Pollock) à l'empreinte du corps (cf. Yves Klein), de l'artiste à l'œuvre au corps comme support de l'oeuvre, il n'y a qu'un pas que **l'Art corporel** ou **Body-art**, mouvement commencé aux **Etats-Unis dans les années 70**, a franchi.

Déjà dans les années soixante, les **actionnistes viennois** poussent très loin la mise en scène de leur **propre corps** dans le cadre de **happenings**, où des **pratiques extrêmes** mêlent **violence, souffrance et sexualité** réalisées au cours d'exhibitions publiques à caractère souvent **sacrificiel**. Ces « **messes noires** » de l'art veulent avoir un caractère **libératoire**, et agir en tant que **libération d'affects refoulés dans l'inconscient** et de **représentations violentes**.

Aux Etats-Unis, où ces mêmes pratiques portent le nom de **Body Art**, les artistes repoussent les **limites de leur propre corps** à l'occasion de **performances où le corps est le support d'interventions** qui vont de la **grimace à la blessure**.

En France, l'art corporel est représenté dès 1968 par **Michel Journiac** et **Gina Pane**. Le **sexe, le plaisir, la jouissance, la souffrance, la mort, le travestissement, les déterminismes collectifs et toutes les notions** qui permettent de cerner la question centrale du **corps socialisé** y prennent un relief particulier.

Les artistes :

Acconci (p11), Burden (p44), Journiac (p129), Lüthi (p162), Oppenheim (p190), Pane (p195), Rainer (p207).

1) Les pionniers du genre : l'actionnisme viennois des années 1964-1971

Dans les années soixante l'Actionnisme viennois **dénonça avec violence l'impossibilité pour l'artiste de créer dans l'étouffante société autrichienne, qu'il accusait de n'avoir jamais rompu avec son passé nazi**. L'Actionnisme viennois adopta alors une attitude **qui incarné l'une des phases les plus radicales de l'histoire de l'art**.

Les artistes, qui souhaitaient la mort de l'art de l'illusion, de la représentation, et la disparition du chef-d'œuvre et du musée, placèrent désormais **la réalité au cœur de leurs préoccupations** par :

- **une approche autodestructrice voire avilissante d'un corps** censé symboliser et stigmatiser les tabous dictés par une société considérée comme répressive.
- **des performances** aux scénarios où s'entremêlaient le cas échéant matières fécales, urines, sang, lacerations et animaux sacrifiés, le tout dans **une « ambiance » implicitement ou explicitement sexuelle** qui ne faisait que renforcer la part d'interdit qui pesait sur elles.

Les artistes :

Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Adolf Frohner, Alfons Schilling, etc.

Günter Brus (1938-)

Le jeune artiste viennois **Günter Brus**, fut le premier à avoir mis en scène son propre corps, comme l'un des fondateurs et représentants les plus virulents. **Le premier coup d'éclat** a eu lieu **en 1965 à Vienne (Autriche)** : recouvert de la tête aux pieds de peinture blanche, il tente de se rendre du Heldenplatz à la cathédrale Saint Etienne. Il n'y parvient pas, la police l'interpelle pour trouble à l'ordre public. Ce qui n'empêchera pas Günter Brus de repousser toujours plus loin les limites de cet « abandon du cadre ».



Marche de Vienne 1965

L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

... **Le Sacrificiel : la provocation une manière de se mettre en danger**

Günter Brus (1938-)

La particularité de Günter Brus est d'utiliser son corps pour en montrer la fragilité et l'importance. En 1968, lors de l'action collective *Kunst und Revolution (Art et Révolution)*, il but son urine, recouvra son corps de ses excréments, et se masturba en chantant l'hymne national autrichien. Cette action lui valut **six mois de prison et un exil à Berlin en 1969.**

« Un art qui cesse d'être outrage à la pudeur n'est pas de l'art. »

L'artiste doit bousculer les conventions et les tabous, les interroger et pousser le spectateur dans ses retranchements pour le forcer à penser :

« L'homme du commun est le crétin général, le jus dont on remplit le gros stylo. Tout homme normal est un idiot embauché par Dieu pour son industrie imbécile. »

Provoquer, c'est s'exposer. Faire de sa propre chair une matière aussi malléable qu'une autre, c'est se mettre en danger.

En 1970, il réalise à Munich *ZerreiBprobe, Tentative d'auto-déchirement*. À genoux, en porte-jarretelles, il s'ouvre les jambes sur toute leur longueur avec un rasoir et s'ouvre ensuite le crane... Cette performance faillit lui coûter la vie, ce sera sa dernière.



« L'homme est une sculpture, recouverte de peau. »



L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

2) En France : l'Art corporel

Le corps se libère aussi, devient sujet et devient toile, à partir des années 1970, **en raison de la libération sexuelle dans les années 60**. **L'artiste souhaite provoquer une réflexion chez le regardeur**, il n'est plus seulement artiste, mais **éveilleur de conscience**, l'oeuvre n'est plus une fin mais **un passage qui amène le spectateur à un nouvel état de conscience**. Le projet est ambitieux et permet toutes les dérives.

L'artiste dans ce type d'approche ne cesse par ailleurs de se remettre en cause lui-même à l'image **d'Orlan** par exemple. On se souvient combien le public et **la critique réagirent de manière négative à ses atteintes portées à son corps**. L'artiste fut taxée de troubles mentaux et son oeuvre fut le symptôme rattaché à divers types de pathologies : exhibitionnisme, masochisme, perversion, narcissisme, mégalomanie. Tout cela bien sûr avant que l'oeuvre ne jouisse de la reconnaissance institutionnelle et muséale

... Les métamorphoses

Michel Journiac (1935-1995)

À partir de 1969, Journiac abandonne définitivement la peinture et consacre entièrement sa vie à son art. 1969 marque l'année de l'action et des actions : **Lessive, Piège pour un voyeur, Messe pour un corps**. Dans ces performances, le spectateur est au centre de l'échange.



Dans **Messe pour un corps**, Journiac **travesti en prêtre** dans une célèbre galerie parisienne, **dit une messe en latin**, à la fin de la laquelle il propose pour l'eucharistie une hostie particulière, faite de boudin cuisiné avec son propre sang. Par cette cérémonie religieuse, l'artiste, loin de manifester un anticléricalisme (rappelons qu'il était séminariste) représente, **«l'archétype de la création» : l'Homme se nourrissant de lui-même et des hommes se nourrissant de l'artiste**. Cette nourriture corporelle est plus appétissante et plus «énergétique» qu'une nourriture «spirituelle».

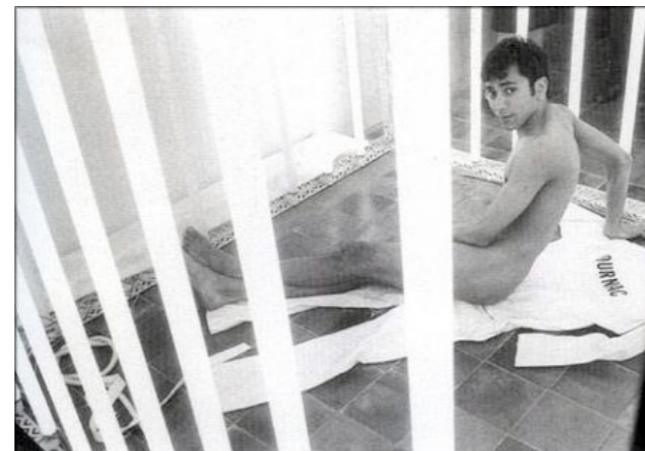


Un fil tendu, des pinces à linge, des vêtements blancs et des paniers de linge sale : des objets de la vie quotidienne, et on imagine un artiste capable de **"laver son linge sale en public"**. Par-delà une volonté critique, l'artiste s'amuse et nous amuse. Journiac **se joue des codes, des préjugés, du rapport du spectateur à l'artiste**.



Dans **Piège pour un corps**, c'est la première fois que **l'on montrait le corps d'un homme nu dans une galerie parisienne !** Les invités, étaient d'ailleurs extrêmement gênés et ils tournèrent pratiquement tous le dos à la cage de néons fluorescents dans laquelle était enfermé le jeune modèle. **En fait, c'était le public qui était déshabillé par l'installation...**, à chaque fois que quelqu'un s'approchait de lui pour le regarder, **la lumière violente et acide du néon mettait son visage en pleine lumière**.

© 2014 Corinne Pontieux



Avec cette installation-performance à **la signification sado-masochiste**, Journiac affirmait **son homosexualité tout en restant dans l'énoncé le plus générique et le plus universel**. La **«cage»** de Journiac est un peu à **l'art corporel** ce que la **«pissotière»** de Duchamp est à **l'art conceptuel**.

© 2014 Corinne Pontieux

L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

3) Aux Etats-Unis : le Body Art

... L'auto-agression, comme agression du spectateur

Gina Pane (1939-1990)

« J'ai compris que c'était précisément lui, mon corps, l'élément fondamental de mon concept. »

Cette approche du corps se fait chez Gina Pane par l'intermédiaire de **différents outils** qu'elle manipule lors de ses performances (**objets agressifs - verre, feu, épingles - ou agréables - jouets, fleurs**), par le biais de la **nourriture** (le lait, élément maternel par excellence, la viande...), et surtout par celui de la **blessure, toujours superficielle, avec une lame de rasoir**.

La **blessure** correspond effectivement pour l'artiste **au moyen de communication le plus direct, le moins distant d'un corps à l'autre** car ouvrir son corps, **c'est toucher l'autre, aller vers lui**. A travers la blessure, Gina Pane **dénonce aussi** toutes les **situations d'agressions** auxquelles nous sommes confrontés, **le masochisme de l'être humain, le tabou de la mort...** et **dévoile aussi le corps, le montre dans sa vérité biologique**. Plus précisément, **l'incision** d'où perlent des gouttes de sang renvoie **au sexe féminin et au sang menstruel**.

« Pour moi qui suis une femme, la blessure exprime aussi mon sexe, elle exprime aussi la fente saignante de mon sexe. Cette blessure a le caractère du discours féminin. L'ouverture de mon corps implique aussi bien la douleur que le plaisir. »

Bien que Gina Pane **ne soit pas une fervente féministe**, elle vit son art comme **un combat en luttant contre tous types d'injustices et revendique pour les femmes une place à part entière dans la société**.

D'une part, Gina Pane se définit dans une volonté créatrice, **en tant qu'artiste et entend vivre, exister, penser comme les créateurs masculins l'ont toujours fait**. Elle met en relief l'évolution du rôle de la femme : **auparavant passive (la muse, l'égérie, l'inspiratrice, le modèle)**, celle-ci participe aujourd'hui pleinement et de plus en plus à la pratique artistique. La femme est devenue artiste à part entière.

D'autre part, en exposant **ses cotons menstruels**, oeuvre intitulée **"Une semaine de mon sang menstruel"**, Gina Pane renvoie **à la dimension organique, biologique de la femme, mais aussi, plus largement à celle de l'Homme en général**. Elle **démantèle ainsi le tabou du corps** en insistant sur la dimension biologique de l'Homme, constitué avant tout d'un corps de chair et de sang.



« Autoportrait(s), cela veut dire quoi, cela veut dire moi en tant que femme et moi en tant qu'artiste - d'où le pluriel. Alors, dans cette action, j'ai employé tous les outils qui m'ont servi dans les pratiques antérieures de peintre et de sculpteur, mais aussi mes tampons menstruels, qui représentent les outils de l'utilisation de mon corps. »

L'action se compose de trois phases consécutives :

- **La mise en condition** : allongée sur une structure métallique au-dessus de bougies allumées, résistant à la douleur jusqu'aux limites du supportable, Gina Pane essaie de repousser les limites de son corps ainsi que les déterminismes sociaux, et dénonce la souffrance endurée par la femme soumise ;
- **La contraction** ;
- **Le rejet** ;

Toutes trois établissent **un parallèle avec un accouchement** et annoncent une des problématiques principales de l'oeuvre : **la condition de la femme (féminité et maternité)**.



Action Psyché, 1974



Une semaine de mon sang menstruel



Action sentimentale, 1973



L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

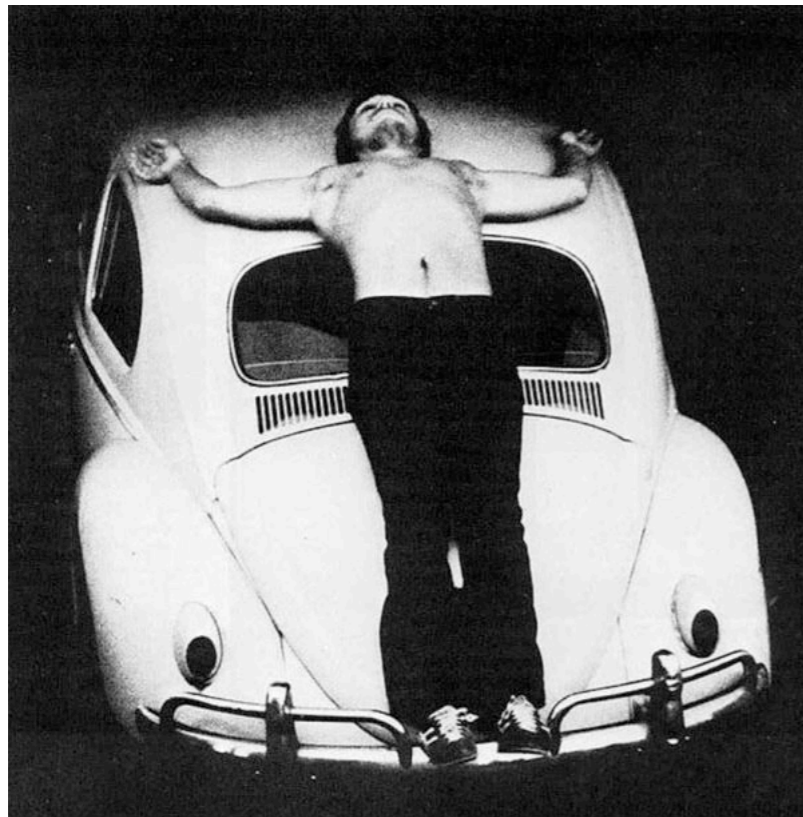
... L'auto-agression, reflet de la violence de la société moderne

Chris Burden (1946-2015)

Burden, né à Boston mais ayant passé la majeure partie de sa vie à Los Angeles, est notamment connu pour s'être **fait tirer dessus** pour une vidéo, à 25 ans (*Shoot*, 1971), s'être fait **enfoncer des clous** dans les mains comme s'il était crucifié sur une voiture (*Trans-fixed*, 1974), électrocuter (*Doorway to heaven*, 1973), enfermer (*Five days Locker piece*, 1971), pour repousser les limites de ce que signifie une oeuvre d'art.

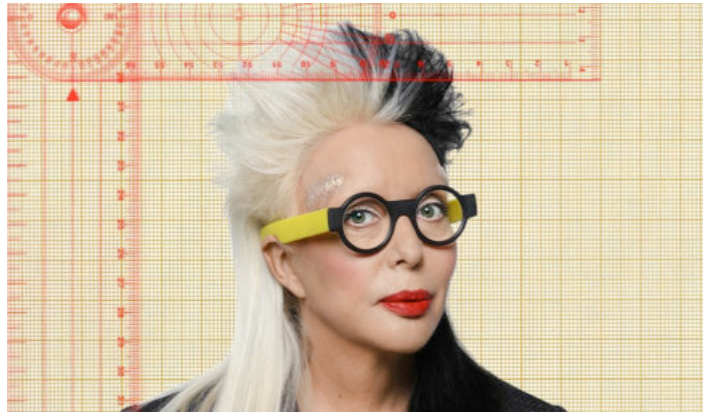
En se mettant en danger, il voulait sensibiliser le public concernant la société de consommation, la violence de la société moderne, la domination des institutions et de l'autorité.

Inspiration pour des générations de jeunes artistes, il faisait partie des fondateurs de la scène de l'art contemporain de Los Angeles, aux côtés de **John Baldessari, James Turrell, Mike Kelley ou Barbara Kruger.**



L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre



... Les métamorphoses Orlan (1947-)



Orlan, joue avec **ses métamorphoses** en les mettant constamment en scène, avec beaucoup d'humour dans une oeuvre comme le **baiser de l'artiste**, où **contre 5 fr l'artiste donne un baiser**, l'argent tombe dans son pubis tiroir-caisse, **critique de la société qui ne voit en la femme que la putain, ou la mère**, avec une photo d'elle en madone où il était possible de mettre un cierge pour 5 fr, comme quoi, Orlan veille à tout et montre aux hommes qu'elle peut être contre et profiter de cette opposition pour en vivre.

Puis elle s'amuse à **modifier chirurgicalement son visage par des implants**, elle souhaite **créer une image qui lui soit propre, non stéréotypée, comme l'image d'une beauté classique, la beauté est avant tout culturelle**, alors elle s'est construit une image qui lui correspond à elle, elle dit avoir voulu que son visage soit **sa carte de visite**. C'est réussi. **Pas de plaisir de la souffrance chez Orlan**, toute souffrance est évitée par l'anesthésie, juste **revendiquer le droit à la différence en faisant de son visage une oeuvre d'art unique**.



Tentative pour sortir du cadre, 1964



Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique, 1977

Sein unique, monstration phallique, 1983



L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

Sous ses différentes formes, le Body Art a réinventé toute une stratégie de la monstration du corps, de sa banale monstruosité en posant les questions des limites entre intériorité et extériorité, proximité et de distance.

... Le corps comme support de l'œuvre



... L'incarnation de personnages Cindy Sherman (1954-)

En 1975, dans les cinq images de *Untitled A-E*, la mise en scène n'est destinée que par la photographie, le maquillage et les costumes, à lui faire incarner différents personnages, notamment une petite fille et un clown.

En 1977, *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman imite dans ces 70 clichés en noir et blanc, pris par elle-même ou ses proches, les photographies de plateau du cinéma hollywoodien des années 1950.

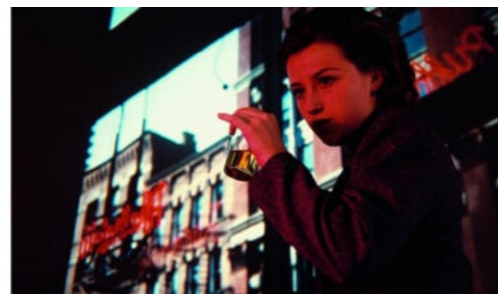
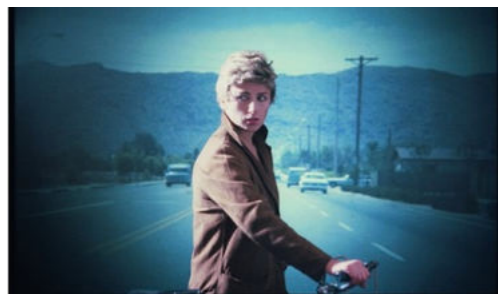


La figure du clown, que l'on retrouve dans son travail, associée au masque, à l'enfance et au divertissement, mais aussi à la régression et à la monstruosité, donne la mesure du jeu constamment entretenu entre l'artiste et son "sujet". Cet écart, qui donne au spectateur la liberté d'articuler et de compléter l'histoire des personnages qu'elle incarne, singularise en effet tout son œuvre. Aussi sa démarche s'apparente-t-elle non pas à la tradition de l'autoportrait, mais à celle du changement d'identité. Elle nous renvoie à la fragilité du moi face aux mécanismes de l'identification et de la reconnaissance sociale dictée par les médias modernes.



Elle interprète ici des micro-situations que le spectateur peut rattacher à des fictions car, comme dans les six premières photographies de la série, on retrouve parfois le même personnage d'une image à l'autre. L'ensemble, non dépourvu de nostalgie, renvoie à la diffusion à grande échelle, par le cinéma et la presse, de modèles féminins à valeur de mythes et implicitement destinés à définir à la fois la féminité et le désir qu'elle suscite. L'œuvre de Sherman touche alors étroitement aux problématiques de la représentation de la femme, développées par de nombreuses artistes féministes américaines comme Adrian Piper ou Hannah Wilke.

En 1980, *Les Rear Screen Projections*, photographies devant des diapositives projetées, marquent l'apparition de la couleur et citent l'univers de la télévision contemporaine.



L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

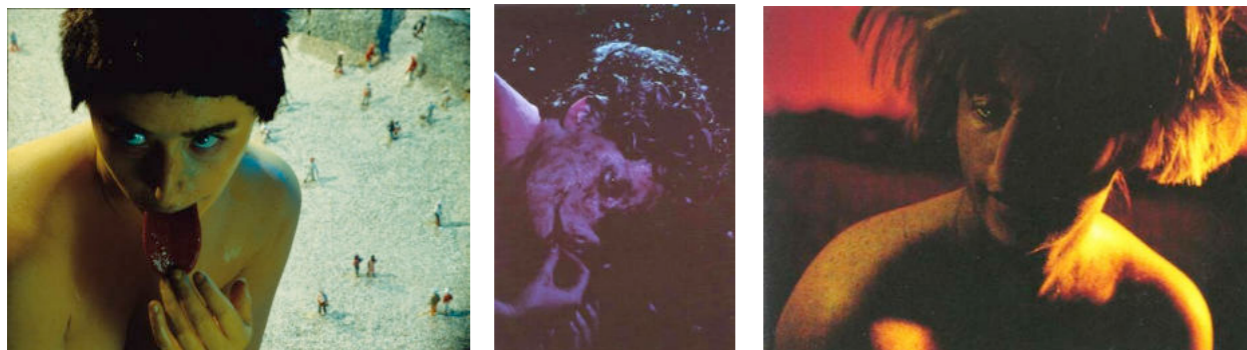
Les **Centerfolds/Horizontal** (1981) résultent de la **commande d'un portfolio par la revue Artforum**.

Dans les **Pink Robes** (1982), les figures assises au regard frontal **incarnent des modèles faisant une pause entre deux prises de vues** et portent pour la plupart un peignoir chenille rose usé, loin de tout vocabulaire appartenant à **une imagerie glamour ou sexy**.

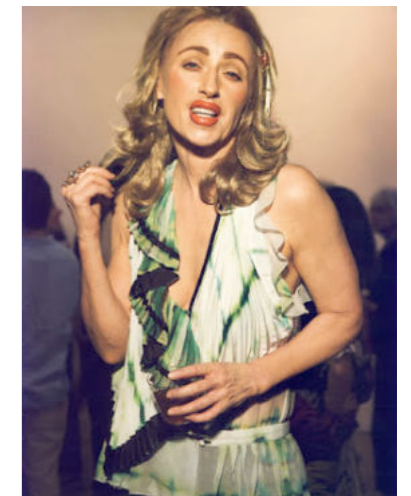
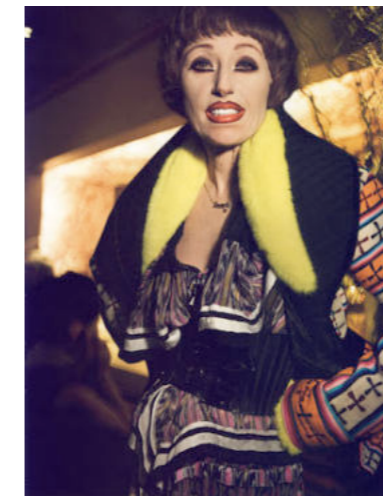


Dans les **Fashion**, Cindy Sherman répond à **quatre commandes** : celle d'une propriétaire de magasins pour la revue Interview, **en 1983**, celle de la boutique Dorothee bis destinée au magazine Vogue, **en 1984**, celle de la revue Harper's Bazaar, **en 1993**, et celle de la maison de couture japonaise Comme des garçons, **en 1994**.

Les **Fairy Tales from the crypt** (1985-1989) marquent l'introduction des **prothèses apparentes**, renvoyant à la fois au **monde des jouets et au domaine médical**. Cindy Sherman répond ici à la commande de la revue Vanity Fair sur **l'univers des contes de fées, les terreurs et les menaces qui en sont le ressort**.



Le cadre horizontal et serré sur des figures souvent allongées, destinées à être reproduites en double page, est **calqué sur celui des revues de charme**. **L'apparence vulnérable et la position des femmes représentées ont provoqué une telle controverse au sein de la revue que les photographies ne furent pas publiées.**



La mode est le domaine même **d'une transaction avec l'image de soi au travers des codes de l'apparence**, et Cindy Sherman s'empare de ces règles à sa manière, produisant des **images dérangeantes et parfois morbides, à l'encontre des usages dominants de la presse spécialisée**. Les clichés sont aux **antipodes des corps lisses et parfaits qui défilent habituellement**, Sherman montre des **"victimes de la mode"**, des femmes qui semblent essayer d'appartenir désespérément à ce monde mais qui **provoque l'épouvante**.

L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

Dans les *Disasters* (1986-1989), l'abject côtoie le baroque, le pourrissement organique s'associe à la difformité.

Avec les *History Portraits/Old Masters* (1988-1990), Sherman reprend la pose au centre du cadre pour incarner les modèles imaginaires de l'histoire de la peinture figurative, sur un mode délibérément artificiel et caricatural. C'est encore une commande qui comporte 35 images, dont trois liées à un tableau spécifique : le *Bacchus malade de Caravage* (#224), *La Vierge de Melun de Jean Fouquet* (#216), et *La Fornarina de Raphaël* (#205).



Ces évocations ne peuvent pas manquer de renvoyer également à l'histoire de la représentation à laquelle se réfère Sherman. Outre les œuvres de Goya, de Bosch ou d'Arcimboldo, on peut mentionner les collages d'Hannah Höch, les travaux des surréalistes, bien sûr, et plus près de nous ceux de Ralph Eugene Meatyard.



Ces séries introduisent dans l'œuvre le registre du "grotesque", qui repose sur une association entre le rire et l'épouvante et met l'accent sur les "difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste", dont Alberti dit qu'elles pouvaient "transformer les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue".

Les *Sex Pictures* (1992) abordent franchement le registre de la pornographie. Trucages et artifices sont plus flagrants encore que dans la série précédente, avec l'usage des prothèses médicales et des poupées de sex-shop, assemblées de manière provocante et absurde.



La série répond aux débats sur la définition de l'obscénité en art et la censure, réactivés alors aux États-Unis par certaines œuvres de Jeff Koons avec sa femme, la *Cicciolina*. L'œuvre du surréaliste Hans Bellmer trouve ici un pendant féministe, délibérément critique, à l'opposé de la théâtralisation érotique de ses fantasmes. On pense également aux montages de Pierre Molinier, qui lui aussi se mettait en scène, mais dans une perspective de plaisir là où Cindy Sherman joue avec la distance et la répulsion.

Les *Horror and Surrealist Pictures* (1994-1996), utilisent aussi les prothèses et les masques, mais pour la représentation des visages.



Sherman inaugure avec cette série les manipulations photographiques, comme la double exposition, chère aux surréalistes. Ces derniers, directement visés par le titre, se voient radicalement parodiés : le fantastique et le sexe perdent ici tout pouvoir de fascination et l'évocation de la jouissance s'efface devant celle du dégoût. La série est apparentée à *Office Killer*, long métrage racontant l'histoire d'une journaliste qui tue ses collègues et construit chez elle un "tableau" de cadavres.

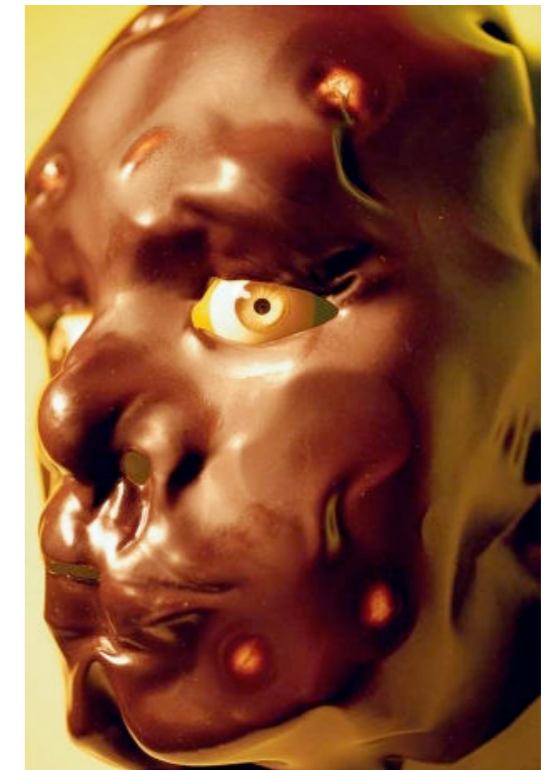


L'Art Corporel ou Body Art (les années 70)

... Le corps comme support de l'oeuvre

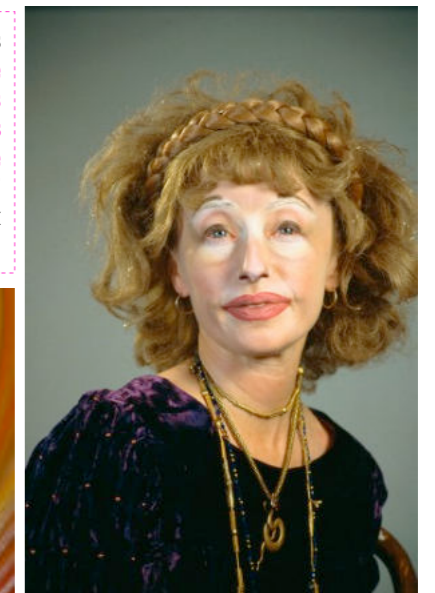
Avec les **Masks (1994-1996)**, l'artiste laisse la place à ces visages réifiés et figés. **Maltraité, mutilé et sanglant comme dans un cauchemar**, le masque **ne renvoie pas à un visage caché, il est devenu un objet autonome et vivant**, pendant monstrueux de l'automate du Marchand de sable des contes d'Hoffmann, à partir duquel **Freud élabore la notion "d'inquiétante étrangeté"**.

Dans **Hollywood/Hampton Types (2000-2002)**, selon l'artiste, **"les personnages devaient être des comédiens ratés ou tombés dans l'oubli (secrétaires, ménagères ou jardiniers dans la vie réelle) qui posent pour des portraits afin de postuler pour un emploi. Ces gens essaient de se vendre de leur mieux. Ils supplient le spectateur : Voulez vous m'embaucher ?"**.



Renouant avec les costumes et les accessoires, les Hollywood Types **parodient le jeu des identités sociales, avec ses stéréotypes et ses règles sans pitié pour les simples figurants que nous sommes ou que représentent ces acteurs ratés**. L'identité est ici réduite à un rôle et à l'image que nous donnons aux autres.

La récente série des **Clowns (2003-2004)**, où l'usage de **la technique numérique permet des fonds très colorés et des montages de plusieurs personnages**, résume et condense, **"la dimension carnavalesque de l'oeuvre de Cindy Sherman, ce qu'elle peut avoir de contradictoire et d'excessif"**.



© 2014 Corinne Pontieux

Le choix du clown, est un véritable manifeste : ce choix "n'est pas seulement l'élection d'un motif pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art" (Portrait de l'artiste en saltimbanque, Gallimard, 2004).