

La Performance



Marina ABRAMOVIĆ, *The Artist Is Present*, 2010, MoMA

Action artistique où le corps,
la présence (ici et maintenant), la durée
et la relation au public constituent l'œuvre.

L'œuvre est l'action elle-même.

Futurisme / Dada

- Remise en question des valeurs artistiques traditionnelles
- Disparition des frontières entre les disciplines artistiques
- Intégration du corps, du son et de l'action dans l'œuvre

1909 — 1916

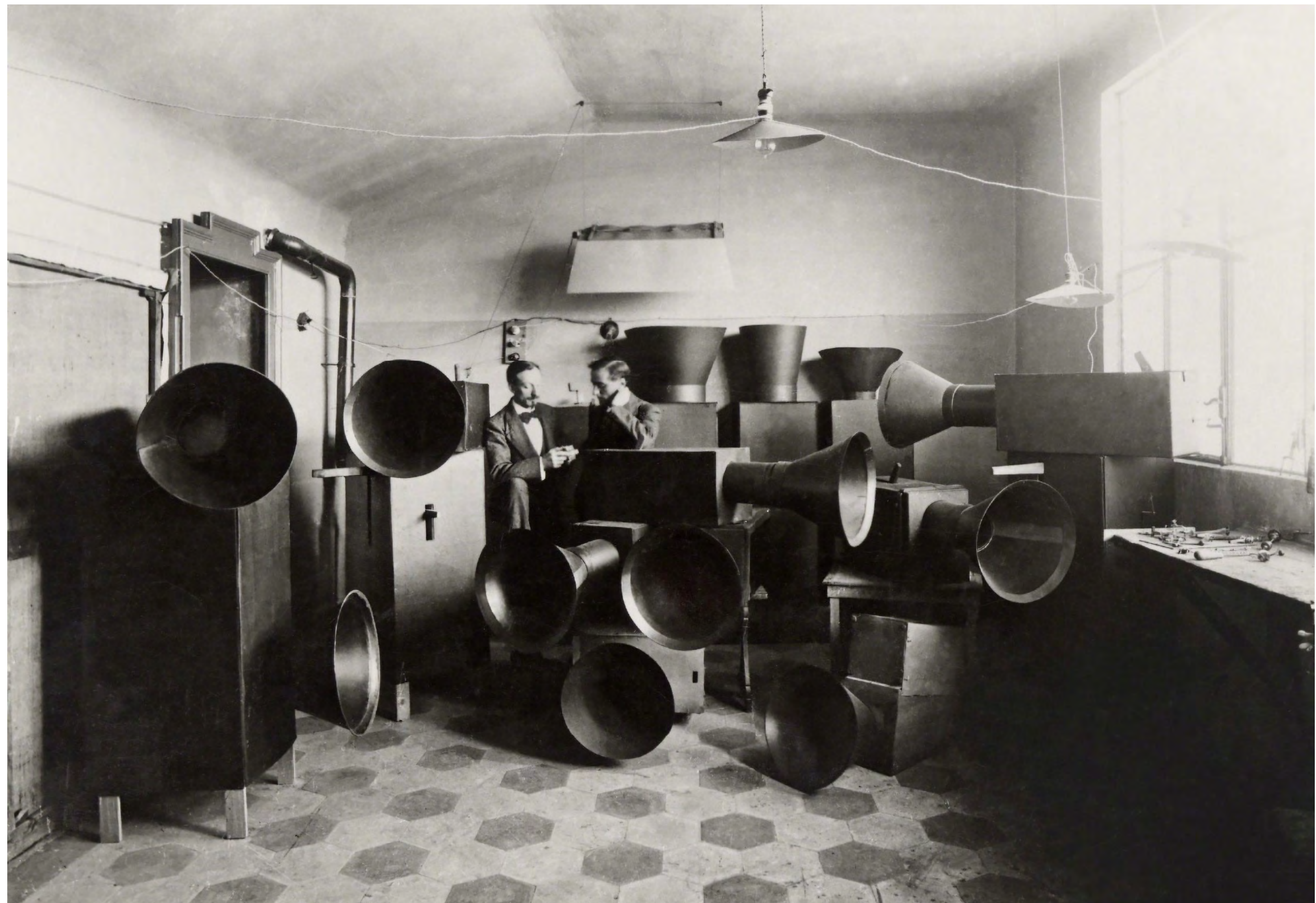
Luigi RUSSOLO (1885-1947) et son assistant Piatti, *Intonarumori*, 1913, instruments bruitistes

Les Intonarumori (*générateurs de bruits*) sont une série d'instruments inventés par Luigi Russolo afin de produire des sons inspirés de la vie moderne : moteurs, machines, usines, sirènes, grondements ou explosions.

En faisant entrer les sons de la ville et des machines dans le concert, il invente une nouvelle esthétique sonore et ouvre la voie aux performances musicales expérimentales du 20^e siècle.

Ces instruments concrétisent les idées formulées dans son manifeste *L'Art des bruits* (*L'arte dei rumori*, 1913), dans lequel il affirme que la révolution industrielle a créé un nouveau paysage sonore que la musique doit désormais intégrer.

Les performances futuristes remplacent l'œuvre d'art par un événement collectif. En mêlant poésie, musique, théâtre et provocation, elles font du public un acteur de l'œuvre et annoncent les happenings et la performance contemporaine.



Hugo BALL (1886-1927), *Karawane*, 1916,
poème phonétique, Cabaret Voltaire, Zurich

<https://youtu.be/z-Ao5ZQ0nls>
<https://youtu.be/PWKP5OAsYZk>

En 1916, au Cabaret Voltaire à Zurich, Hugo Ball récite *Karawane*, un poème phonétique composé de mots inventés qui n'ont pas de signification. Ce qui compte n'est pas le sens des mots, mais leur sonorité, leur rythme et leur musicalité.

Vêtu d'un costume en carton aux formes géométriques, Ball transforme la lecture du poème en une véritable performance. Sa voix, ses gestes et son apparence deviennent aussi importants que le texte lui-même.

Avec *Karawane*, les artistes Dada rejettent le langage traditionnel, qu'ils jugent incapable d'exprimer le monde après les horreurs de la Première Guerre mondiale. Ils cherchent une nouvelle forme d'expression, libre, absurde et provocatrice.

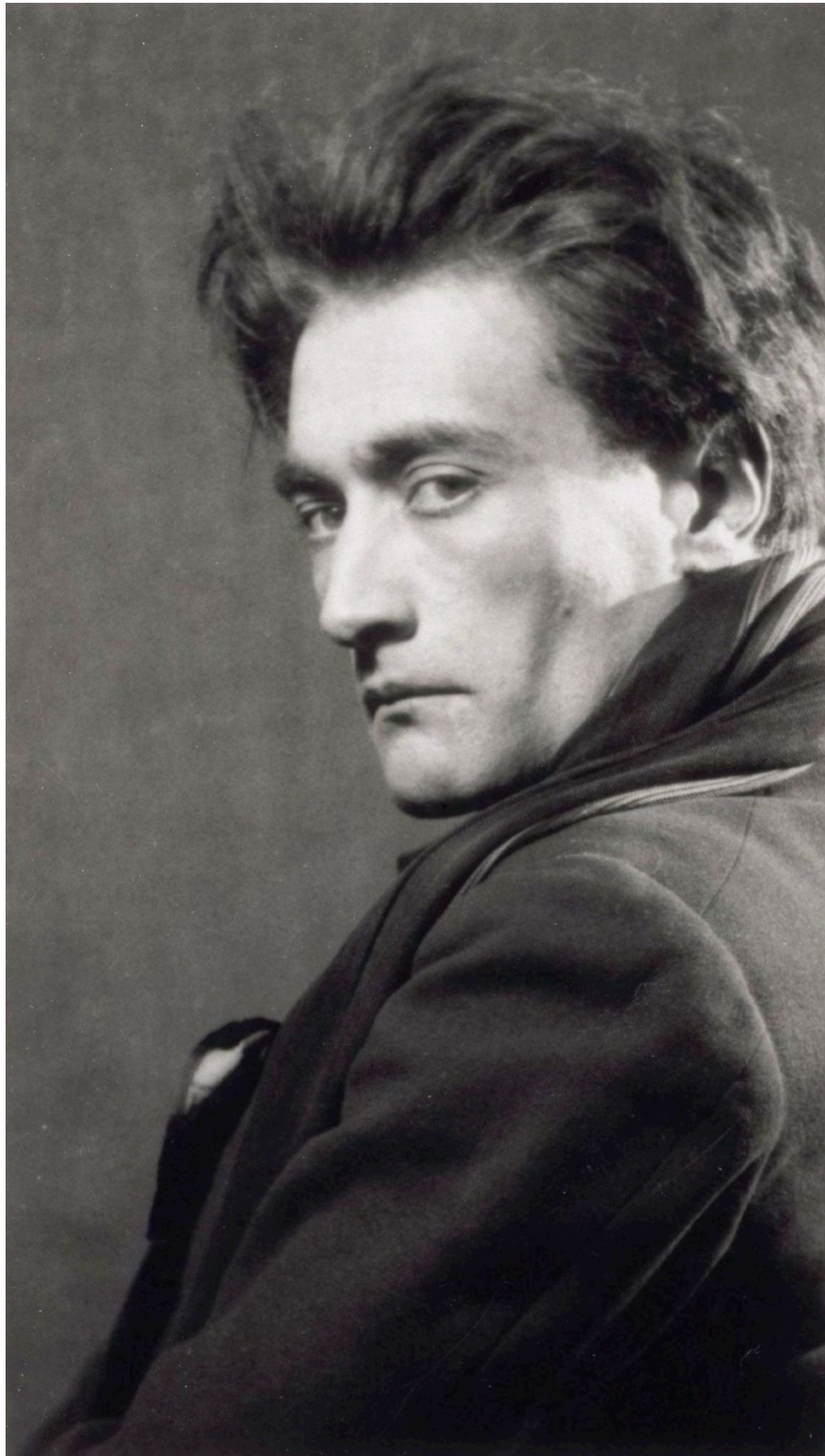
Cette œuvre est considérée comme l'une des premières performances de l'histoire de l'art contemporain.





Premier Salon International Dada, 1920, librairie du Dr. Burchard à Berlin et Exposition internationale du surréalisme, 1938, Galerie des Beaux-Arts, Paris

Ces deux expositions ne sont pas des performances à proprement parler, mais elles constituent une étape fondamentale dans l'histoire de la performance, de l'installation et des environnements immersifs. Elles transforment l'exposition en une expérience totale, où le visiteur ne se contente plus de contempler les œuvres : il devient acteur de sa propre découverte.



Antonin ARTAUD (1896-1948) et le *Théâtre de la Cruauté*

Comment faire du théâtre une expérience physique et sensorielle capable de transformer profondément le spectateur ?

Proche du groupe surréaliste au début des années 1920, Antonin Artaud s'en éloigne en 1927. Il développe alors une réflexion personnelle sur le théâtre, exposée notamment dans *Le Théâtre et son double* (1938).

Pour lui, le théâtre occidental est devenu trop littéraire et trop dépendant du texte. Il souhaite retrouver un art fondé sur la présence physique, les sensations et l'expérience vécue :

- Le corps avant le texte ;
- L'expérience plutôt que la représentation ;
- Un théâtre total mobilisant le geste, la voix, le cri, la lumière, le son et l'espace ;
- Une relation directe entre acteurs et spectateurs ;
- Une remise en question des habitudes perceptives du public.

Artaud refuse le spectateur passif. Il imagine :

- un espace sans séparation entre la scène et la salle ;
- un public immergé au cœur de l'action ;
- une expérience sensorielle intense, sollicitant autant le corps que les émotions.

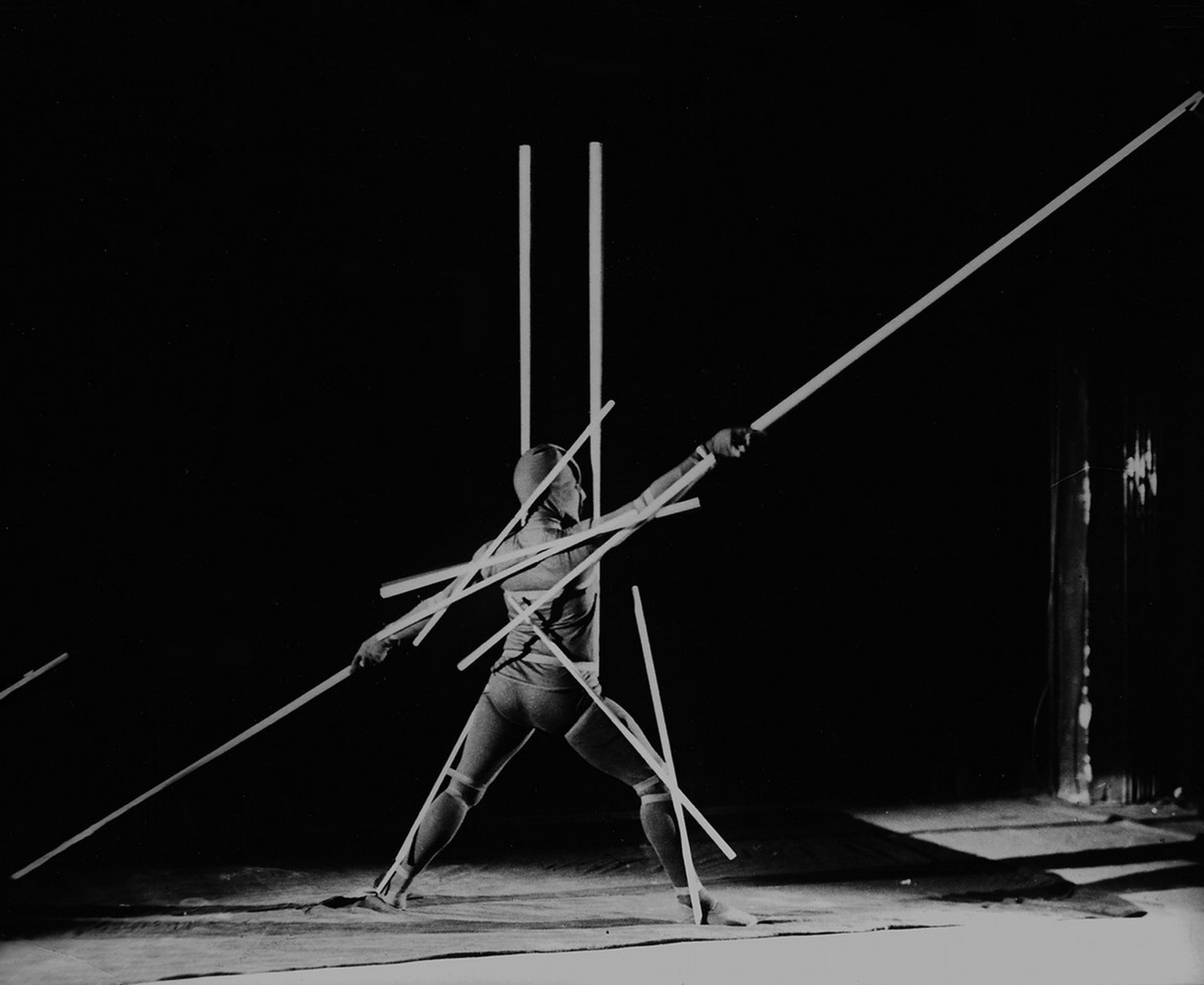
Cette conception du théâtre annonce plusieurs principes de la performance contemporaine : le corps comme médium, la présence plutôt que la représentation, l'expérience vécue et l'implication active du spectateur.

Antonin Artaud, 1926, photographie de Man RAY

Bauhaus

Le Bauhaus devient la première école d'art à intégrer durablement le théâtre, la danse, le costume, le mouvement et la scénographie dans son enseignement.

1919—1933



Oskar SCHLEMMER (1888-1943),
Stäbetanz (Stick Dance), 1927, chorégraphie
et costume, performeur : T. Lux Feininger
(1910-2011)

Action painting

Dans les années 1950, les peintres de l'**Expressionnisme abstrait**, notamment Jackson Pollock, mettent en avant le rôle du corps dans l'acte de création. Le critique Harold Rosenberg affirme alors que la toile n'est plus seulement une image, mais une arène dans laquelle l'artiste agit (« The canvas is an arena in which to act. ») : l'œuvre devient un événement.

Hans NAMUTH (1915-1990),
Jackson POLLOCK 51, 1951,
documentaire noir et blanc où
l'on voit POLLOCK (1912-1956)
au travail, 10 min

<https://youtu.be/6cgBvpjwOG0>





Willem De KOONING (1904-1997), *Composition*, 1955. oil, enamel, and charcoal on canvas, 201 × 175,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Jackson POLLOCK (1912-1956), *One: Number 31*, 1950, oil and enamel paint on canvas, 269,5 × 530,8 cm, MoMA, New York



Black Mountain

Après la Seconde Guerre mondiale, le Black Mountain College, aux États-Unis, devient un véritable laboratoire d'expérimentation artistique. Le compositeur John CAGE y défend l'idée que l'art ne doit pas être séparé de la vie quotidienne. Le chorégraphe Merce CUNNINGHAM, quant à lui, révolutionne la danse en montrant que des gestes ordinaires, comme marcher, peuvent être considérés comme des mouvements chorégraphiques.

1933 — 1957

Durant l'institut d'été de 1952, John Cage réalise *Untitled Event*, considéré comme le premier happening de l'histoire de l'art. Cet événement théâtral, inspiré par Antonin Artaud, n'est déterminé par aucun texte et les spectateurs sont placés au centre. Pendant 45 min, toutes sortes d'activités se déroulent librement et en même temps : David Tudor joue du piano, M.C. Richards et Charles Olson lisent des poèmes, Robert Rauschenberg projette des films au plafond et met de la musique, John Cage lit une conférence, Merce Cunningham danse, un chien court au milieu des participants en aboyant, tout cela dans un décor constitué de monochromes blancs de Rauschenberg et d'un tableau abstrait en noir et blanc peint par Franz Kline.





John CAGE (1912-1992), *Music Walk*, 1958,
Sogetsu Art Center, Tokyo, 62

John CAGE, David TUDOR, Yoko ONO et Mayuzumi
TOSHIRO

Photo : Yasuhiro Yoshioka

Avec *Music Walk*, John Cage remet en question la définition traditionnelle de la musique. Au lieu d'une partition fixe jouée sur des instruments précis, il propose une partition ouverte dans laquelle les interprètes se déplacent dans l'espace et produisent des sons avec différents objets ou instruments. Le déroulement de la performance n'est jamais exactement le même. Les actions des musiciens, leurs déplacements et parfois le hasard influencent le résultat. Chaque exécution est donc unique.

Pour John Cage, il n'existe pas de frontière entre les sons de la vie quotidienne et la musique. Les bruits, les silences, les déplacements des interprètes ou les réactions du public font partie intégrante de l'œuvre.

Music Walk annonce ainsi de nombreuses pratiques de la performance et du happening, où l'expérience vécue compte davantage que la production d'un objet artistique.



Merce CUNNINGHAM (1912-1992), *Suite by Chance*, 1952, créée à New York, reprise au Black Mountain College en 1953

C'est la première chorégraphie entièrement construite à partir de procédés aléatoires (*chance operations*), avec un public disposé autour des danseurs. Elle marque le début de son langage chorégraphique autonome et prolonge les expérimentations de *Theater Piece No. 1 (Untitled Event)*.

Gutai

- Le corps comme instrument :
 - le collectif Gutai fait du corps un véritable médium de création
 - l'œuvre résulte de l'action plutôt que d'un objet préexistant.

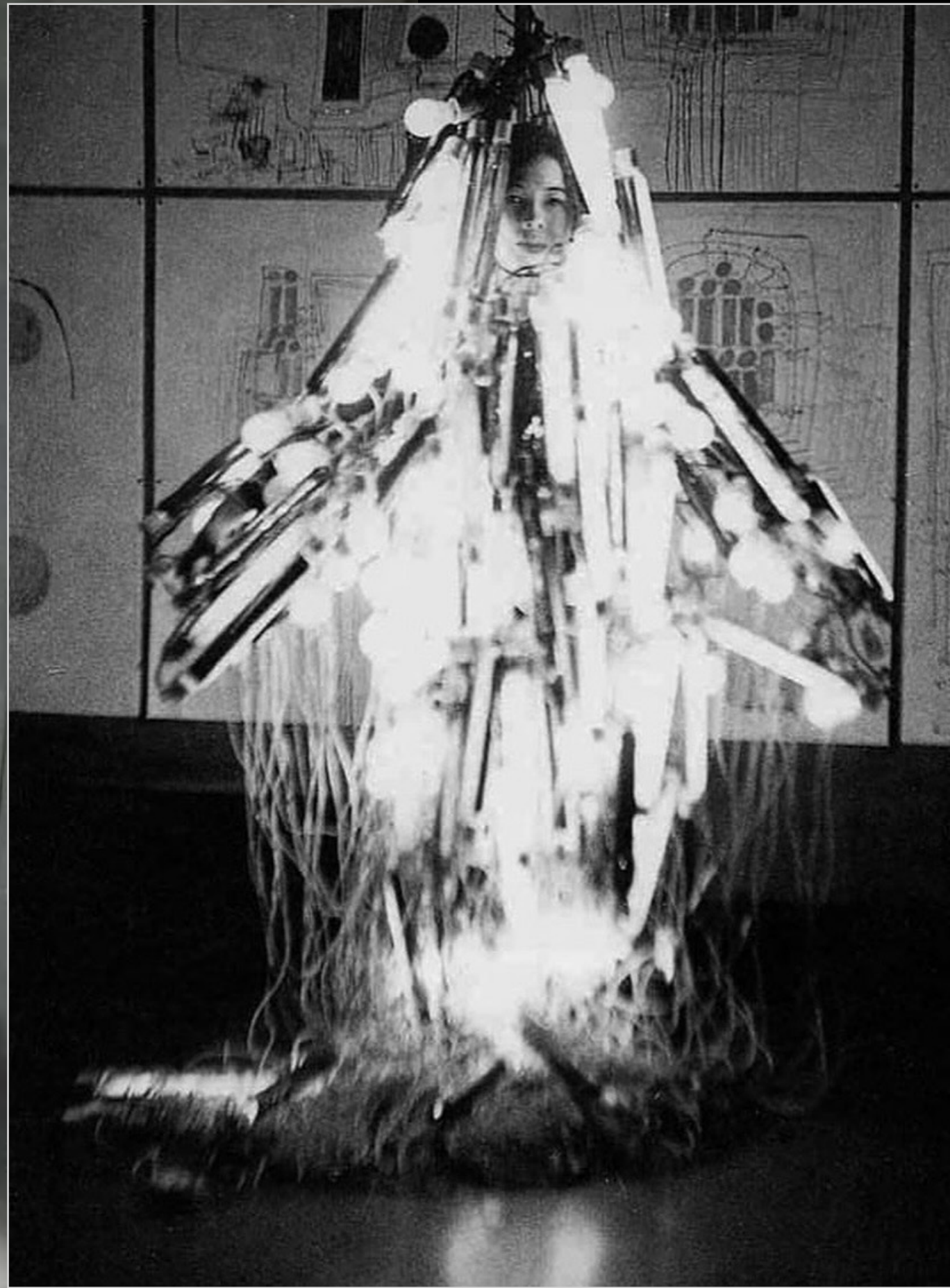
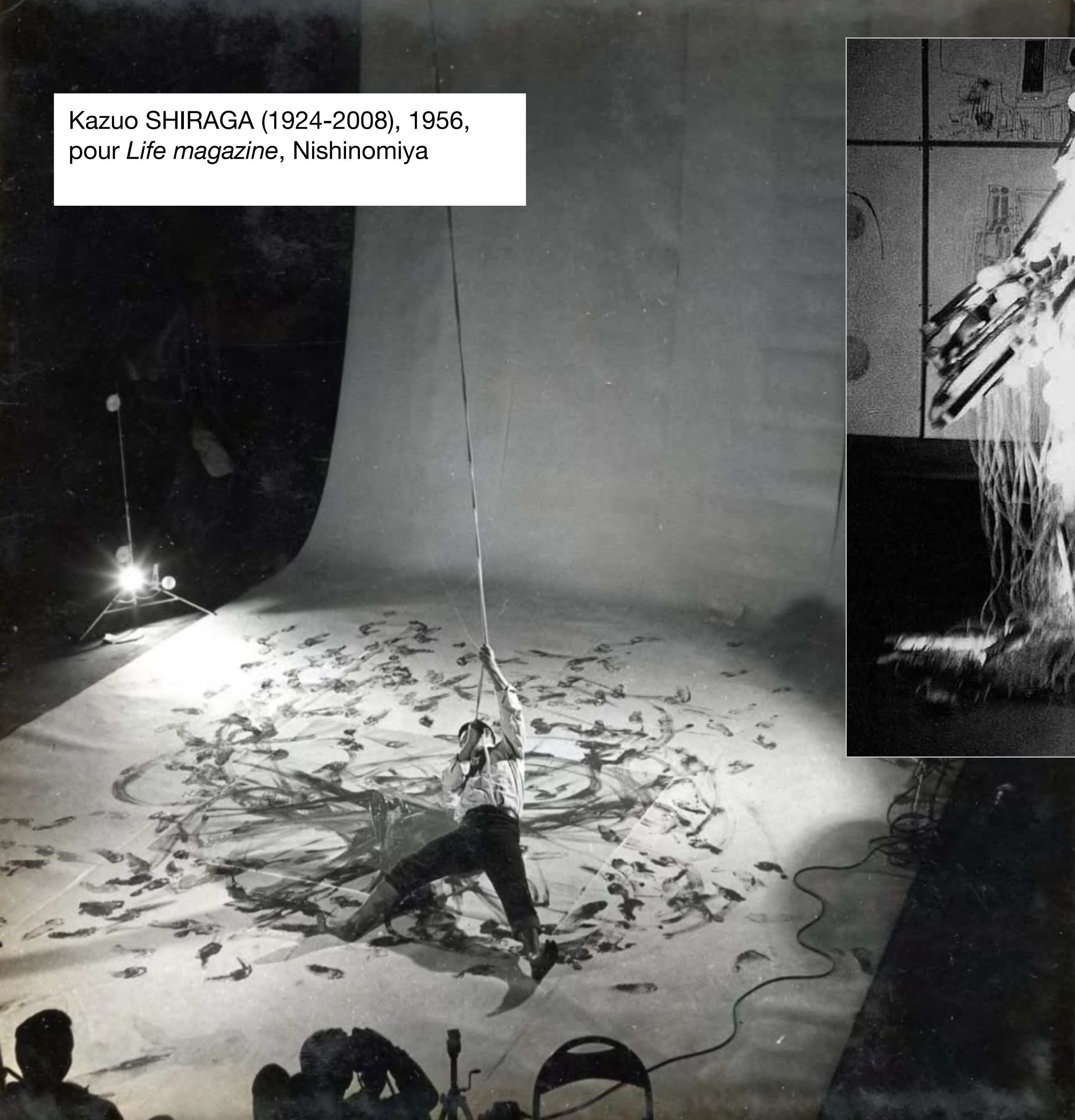
1954 — 1972

A black and white photograph capturing a performance by Saburo Murakami. In the foreground, a man wearing glasses and a light-colored, loose-fitting shirt is bent over, his body angled towards the right. He appears to be in motion, possibly interacting with a large, crumpled piece of fabric or paper that hangs from the top of the frame. In the background, another man in a light-colored shirt and dark trousers stands upright, looking towards the camera. The setting is an indoor space with a floor covered in a patterned rug. The overall atmosphere is one of dynamic movement and artistic expression.

Saburo MURAKAMI
(1925-1996),
Muttsu no ana, 1955,
happening *kami-yaburi*, *First
Gutai Art Exhibition* au Ohara Hall
à Tokyo, Japon

<https://youtu.be/8dKqkoR4HTg>

Kazuo SHIRAGA (1924-2008), 1956,
pour *Life magazine*, Nishinomiya



Atsuko TANAKA (1923-2001), *Electric Dress*, 1956,
2nd Gutai Exhibition

Fin des années 1960

- Action, Happening, Performance, Body Art :
 - La fin des années 1960 est marquée par d'importants bouleversements sociaux, politiques et culturels. Les mouvements contestataires remettent en cause les valeurs traditionnelles et revendiquent davantage de liberté individuelle, influençant profondément les pratiques artistiques.



Yves KLEIN (1928-1962)

Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82, 1960) a été réalisée sous forme d'une performance en 1960 à la Galerie internationale d'Art contemporain : Yves Klein joue le chef d'orchestre et dirige des modèles nus (« pinceaux vivants », enduits de couleur bleue, sur une toile posée au sol, alors qu'un orchestre joue une pièce musicale d'Yves Klein, *la symphonie monoton-silence* (20 minutes d'un son continu suivie de 20 minutes de silence).





Yves KLEIN (1928-1962), *Zone de sensibilité picturale immatérielle*.

Entre 1959 et 1962, Yves Klein propose à des collectionneurs d'acquérir une « zone de sensibilité picturale immatérielle », c'est-à-dire une œuvre invisible, dépourvue de toute matérialité. L'acquéreur reçoit un reçu en échange d'une certaine quantité d'or. Si l'acheteur souhaite achever pleinement l'expérience, un rituel est organisé : Klein brûle le reçu et jette la moitié de l'or dans la Seine, sous le regard de témoins. L'œuvre ne subsiste alors que sous la forme d'une expérience et d'un acte symbolique.



Piero MANZONI (1933-1963), *Sculture viventi (Sculpture vivante)*,
13 janvier 1961, Milan

Lors d'actions publiques, Manzoni signe directement le corps de volontaires (bras, dos, poitrine...) et leur remet un certificat d'authenticité attestant qu'ils sont devenus des « sculptures vivantes ». Tant que la signature est visible — ou, selon certains certificats, pour toute leur vie — leur corps est considéré comme une œuvre d'art.

L'œuvre d'art peut-elle résider dans l'acte de désignation de l'artiste ?





Allan KAPROW (1927-2006), *18 Happenings in 6 Parts*, 1959

Présentée en 1959 à la Reuben Gallery de New York, *18 Happenings in 6 Parts* est considérée comme l'œuvre fondatrice du Happening. Si des expériences similaires existaient déjà, Allan Kaprow est le premier à utiliser ce terme pour désigner une nouvelle forme artistique.

Les spectateurs reçoivent une invitation ainsi que des consignes précises avant le début de la performance. Ils apprennent qu'ils devront se déplacer entre plusieurs espaces de la galerie, selon un parcours déterminé. Kaprow leur annonce d'ailleurs : "You will become part of the happenings ; you will simultaneously experience them » (Vous ferez partie des happenings ; vous les vivrez en même temps).

La galerie est divisée en trois espaces séparés par des cloisons translucides. Plusieurs actions s'y déroulent simultanément : des personnes lisent, peignent, jouent de la musique ou accomplissent des gestes simples. Des coups de cloche indiquent le début et la fin de chaque séquence, tandis que le public change régulièrement de place.

Chaque spectateur vit ainsi une expérience différente selon son parcours, son point de vue et les actions auxquelles il assiste. Le public ne se contente plus d'observer : par sa présence, ses déplacements, ses réactions et les sons qu'il produit, il participe pleinement à l'œuvre.

Avec ce Happening, Allan Kaprow transforme la galerie en un environnement vivant où se mêlent peinture, objets, sons, mouvements et participation du public. L'œuvre n'est plus un objet à contempler, mais une expérience collective et ouverte qui se déroule dans le temps





George BRECHT (1926-2008), *Drip Music*, 1959, event score interprété par Dick Higgins durant le festival *Fluxus/Musik og Anti-Musik/det Instrumentale Teater*, au Nikolai Kirke à Copenhagen en 1962.

L'œuvre est le protocole autant que son exécution.
Ici pour *Drip Music* : laisser tomber de l'eau dans un récipient.

Takehisa KOSUGI (1938-2018), Ben VAUTIER (1935-2024) et George MACIUNAS (1931-1978), Performances simultanées : *Anima 1*, *Attache de Ben*, et *Solo for Violin*, 12 Fluxus Concerts, New York, May 23, 1964

Lors des concerts **Fluxus** organisés par George Maciunas à New York, plusieurs *events* sont présentées simultanément, brouillant les repères du public.

Chaque artiste propose une action simple ou une partition minimale plutôt qu'un spectacle traditionnel. Les sons, les gestes, les déplacements et les objets du quotidien remplacent la musique classique et la virtuosité.

Le public ne peut pas tout voir ni tout entendre. Il construit sa propre expérience en choisissant où regarder et quoi écouter.

Cette performance illustre parfaitement l'esprit de Fluxus : abolir les frontières entre l'art et la vie quotidienne, favoriser l'expérimentation, l'humour et la participation, et montrer que n'importe quel geste peut devenir une œuvre d'art.



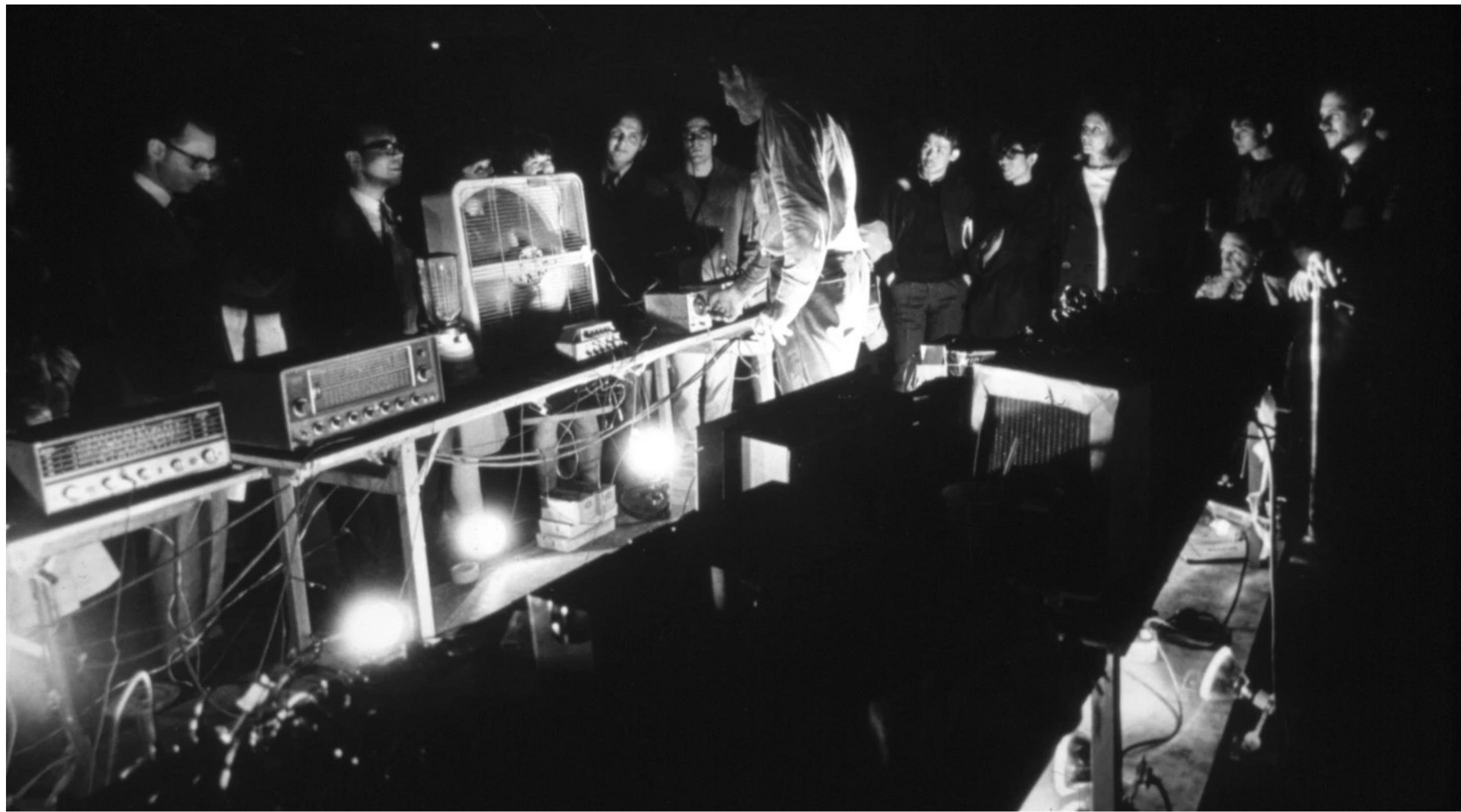
9

evenings: theatre & engineering

OCTOBER 13 • 14 • 15 • 16 18 • 19 21 • 22 • 23 8:30 P.M. \$3
 25th STREET ARMORY NYC TELEPHONE 689-3315

each evening

PERFORMANCES OF DANCE • MUSIC • FILM • TELEVISION • TECHNOLOGY BY CAGE • CHILDS • FÄHLSTROM • HAY • HAY • PAXTON • RAINER • RAUSCHENBERG • TUDOR • WHITMAN • EXECUTIVE COORDINATION: KLÜVER



Nine Evenings: Theatre and Engineering, 1966, organisée par Billy Klüver avec les Experiments in Art and Technology (E.A.T.), les artistes (John CAGE, Robert RAUSCHENBERG, Lucinda CHILDS, Robert WHITMAN...) collaborent avec des ingénieurs de Bell Labs.

Pour la première fois, une exposition est entièrement consacrée à des actions éphémères, mêlant performance, danse, musique, vidéo et technologies expérimentales.

« La performance cherche à établir
un nouveau rapport entre l'artiste,
le public, l'espace et le temps. »

Les Actionnistes viennois

- Le corps comme médium de l'œuvre : gestes ritualisés, performances collectives, utilisation de matières organiques, transgression des tabous, remise en question des normes sociales et artistiques.

1960 — 1975



Hermann NITSCH (1938-2022), *Aktion N° 6*, 23 juin 1964, galerie junge generation, Vienne

Avec *Aktion n° 6*, Hermann Nitsch transforme la performance en un rituel artistique où le corps, les gestes, les matières et la participation sensorielle remplacent l'œuvre traditionnelle.

Nitsch ne cherche pas seulement la provocation. Il souhaite créer une catharsis, au sens aristotélicien : une confrontation du spectateur aux forces fondamentales de l'existence (vie, mort, souffrance, sacrifice, célébration) afin de susciter une libération émotionnelle.

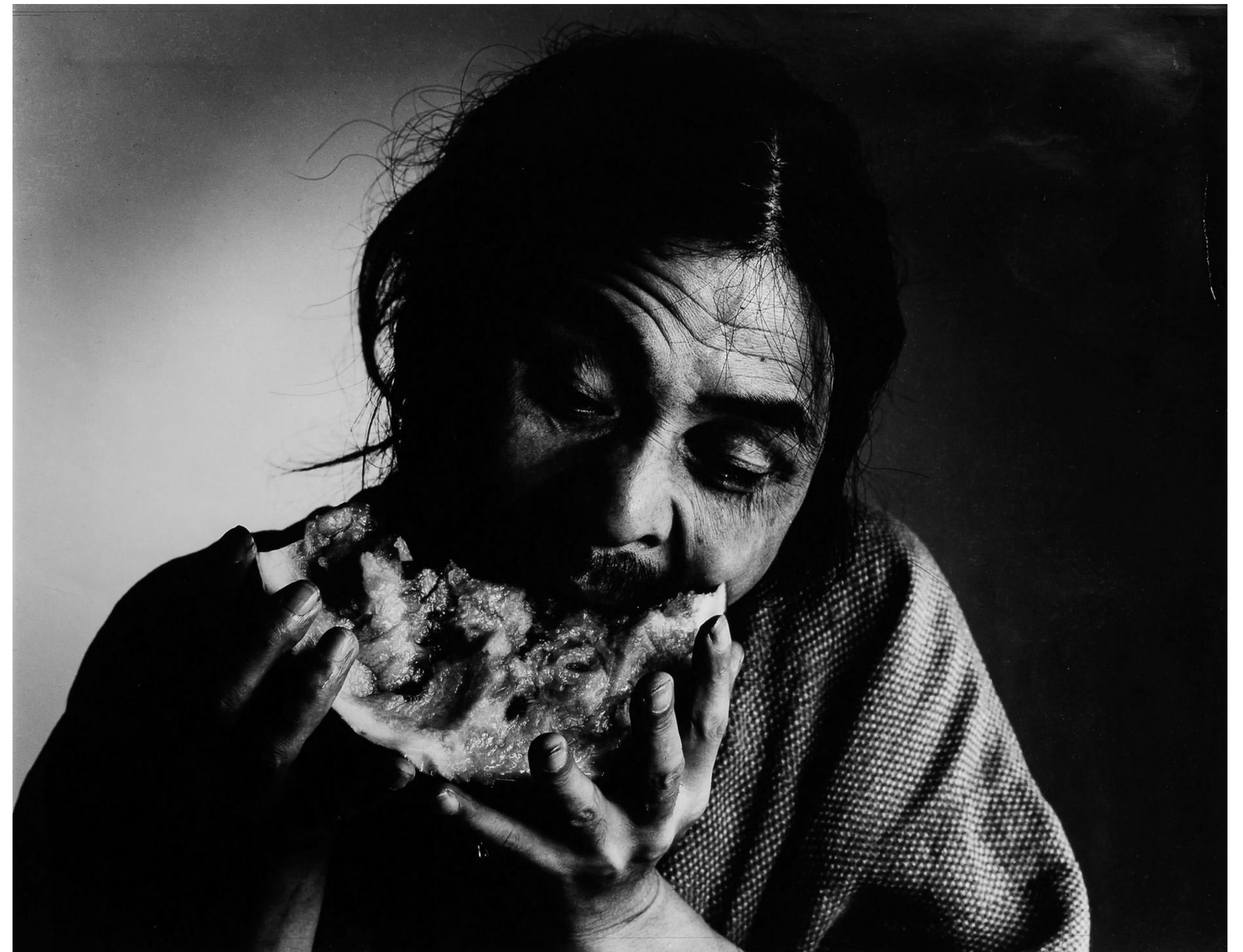


Rudolf SCHWARZKOGLER (1940-1969), *Aktion Hochzeit (Action Mariage)*, 1965

« Sur une table à nappe blanche Schwarzkogler avait arrangé méticuleusement un choix de substances et d'objets divers, entre autres un miroir noir sur lequel il avait posé des poissons, un couteau, une paire de ciseaux, des verres contenant des substances chimiques rouges, bleues, jaunes et blanches, une éponge, des œufs [...] des pots de fleurs, une cuisinière électrique, des bandes de gaze, des feuilles en plastique jaunes, rouges et bleues, du scotch ainsi qu'une poire à lavement. Accompagné par des chants grégoriens il manipula [...] des objets [...] : il éventra des poissons [...], pratiqua des trous dans des œufs et leur injecta de la couleur bleue, [...] ou cassa des pots de fleurs pour séparer les racines de la terre. »

Dance et performance

- Butō : le corps comme expérience physique, rituelle et expressive
- Judson Dance Theater : les fondateurs de la danse post-moderne



Tatsumi HIJIKATA (1928-1986) → <https://youtu.be/Vsiyb-LssAM>

Comment faire du corps le lieu d'une expérience physique, émotionnelle et spirituelle, au-delà des codes traditionnels de la danse ?

Kazuo OHNO (1906-2010) → <https://youtu.be/ABcYJigABmE>

Butō (Ankoku Butō) à partir de 1959

Né au Japon à la fin des années 1950 sous l'impulsion de Tatsumi Hijikata et Kazuo Ohno, le Butō (« danse des ténèbres ») est une forme de danse contemporaine qui rompt avec les traditions occidentales comme avec les formes classiques japonaises. Il explore le corps dans sa dimension la plus fragile, instinctive et expressive, en réaction aux traumatismes de la Seconde Guerre mondiale et à la modernisation rapide du Japon.

Ushio AMAGATSU (1949-2024),
compagnie Sankai Juku (1975),
Toki, 2006



Yvonne RAINER (1934),
Trio A, 1966, cette œuvre met en pratique les idées formulées dans son célèbre *No Manifesto* (1965), qui rejette le spectaculaire, la narration et l'héroïsme de la danse traditionnelle.

Judson Dance Theater (1962-1964) : collectif fondateur, influence durable ; principaux artistes : Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Lucinda Childs, David Gordon



L'artiste de la performance aborde différentes questions sur le corps :

Les données sensorielles, la parole et le geste, sa propre situation, sa vie d'artiste, la création artistique, la représentation de soi, la construction de l'identité, l'étude du comportement, la relation entre les êtres, les comportements sociaux, la critique de la société



Ben VAUTIER (1935-2024), *Je signe la vie*, 1963, performance, Promenade des Anglais, Nice

Avec *Je signe la vie*, Ben radicalise l'idée duchampienne du ready-made. Après avoir montré qu'un objet peut devenir œuvre par un simple choix de l'artiste, il affirme que la vie elle-même peut devenir œuvre d'art.

Yoko ONO (1933), *Cut Piece*, 20 juillet 1964, performance participative (*event score*) dans laquelle le public est invité à découper progressivement les vêtements de l'artiste, Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japon

En 1964, Yoko Ono présente *Cut Piece*, une performance devenue emblématique de l'art contemporain.

Assise immobile sur une scène, elle place une paire de ciseaux devant elle et invite les spectateurs à venir couper un morceau de son vêtement, chacun à leur tour. Elle ne résiste pas et ne donne aucune consigne sur la quantité de tissu à retirer.

Au fil de la performance, le corps de l'artiste se dévoile progressivement. L'œuvre met les spectateurs face à leurs propres choix et à leur responsabilité : jusqu'où sont-ils prêts à aller ? Que signifie le fait de participer à cette action ?

Cut Piece interroge les relations entre l'artiste et le public, le regard porté sur le corps féminin, la confiance, le consentement et les rapports de pouvoir. L'œuvre ne réside pas seulement dans l'action de Yoko Ono, mais aussi dans le comportement des participants.

Aujourd'hui, cette performance est considérée comme une œuvre majeure de l'histoire de la performance et de l'art féministe.





Valie EXPORT, (1940-2026), *Tapp und Tastkino*, 1968-1971, performance

Artiste majeure de l'après-guerre, c'est à partir de son nom, avant même son propre corps, que VALIE EXPORT pose, de manière radicale, la question de l'identité sexuelle et de son identité tout court.

Emprunté à la marque de cigarettes Smart Export – à forte connotation virile, comme les Gauloises –, elle adopte dès 1967 ce logo conceptuel, écrit en lettres majuscules, en guise de pseudonyme. Comme d'autres artistes femmes, de Yōko Ono à Niki de Saint Phalle ou Martha Rosler, elle inscrit sa démarche dans le cadre d'une critique féministe.

Sa pratique pluridisciplinaire (vidéo, performances, photographie, installations, dessins) questionne les règles, codes et représentations conventionnelles du corps féminin, qu'elle contribue à déconstruire. Cette émancipation radicale, où la subjectivité joue un rôle prédominant, vise à dénoncer les images normatives de la féminité.

Yayoi KUSAMA (1929), *Homosexual Wedding*, 25 novembre 1968, *Church of Self-Obliteration*, New York

En 1968, Yayoi Kusama organise à New York ce qu'elle présente comme le premier mariage homosexuel célébré publiquement aux États-Unis. Officiant elle-même la cérémonie, elle fait porter aux deux mariés une robe unique conçue pour être partagée, transformant le rituel du mariage en une performance qui défend la liberté sexuelle et remet en question les normes de genre et les conventions sociales.

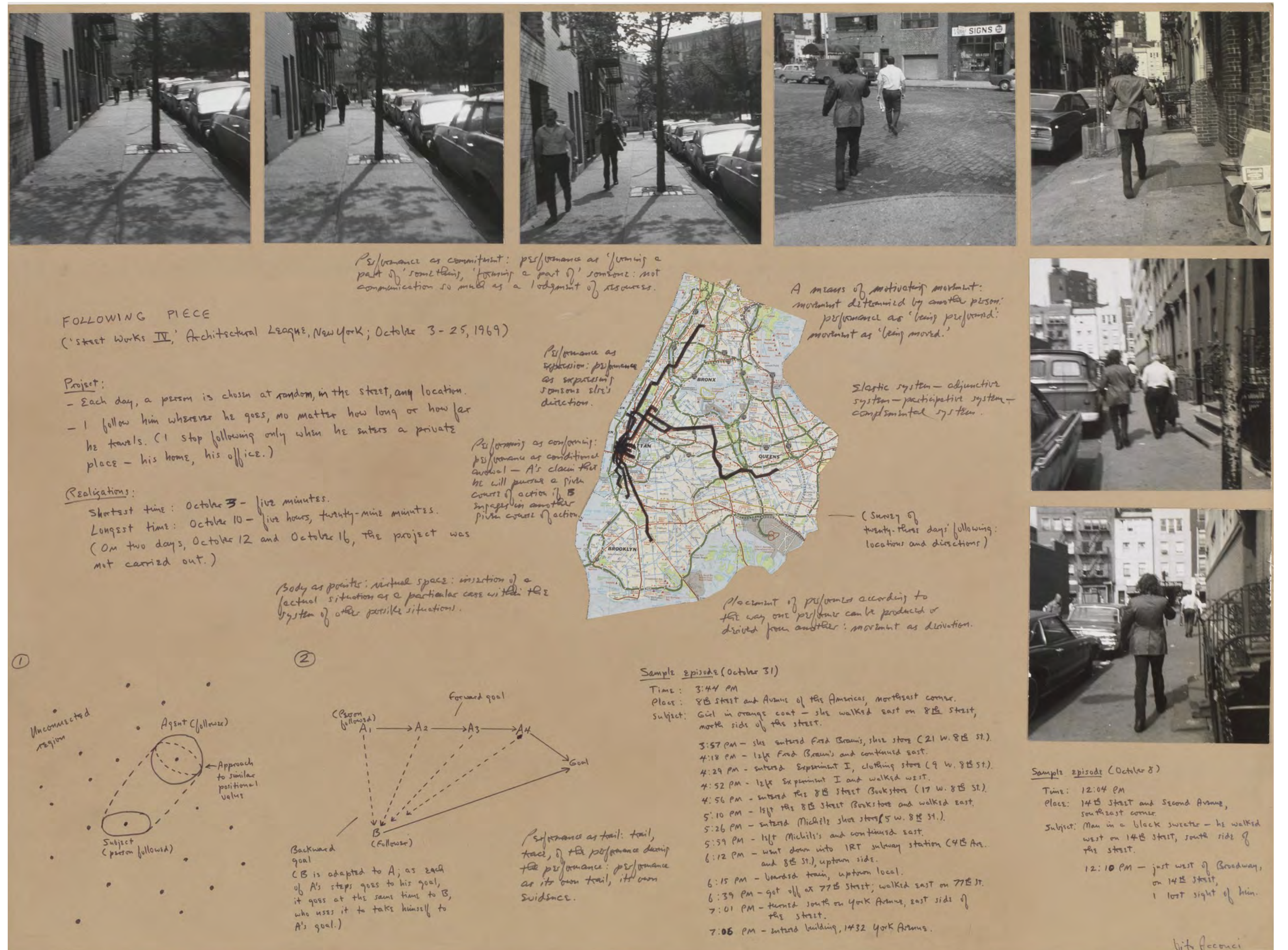


Yayoi KUSAMA (1929), *Anatomic Explosion*, 1968, New York

Entre 1968 et 1969, Yayoi Kusama organise plusieurs happenings intitulés *Anatomic Explosion* dans différents lieux emblématiques de New York. Elle invite des participants, souvent nus, à danser et à se couvrir mutuellement de pois colorés (polka dots). Les performances se déroulent dans l'espace public, notamment devant Wall Street, la Statue de la Liberté ou le Brooklyn Bridge, attirant les passants et les médias.

Vito ACCONCI (1940-2017), *Following Piece*,
1969, pendant un mois, Acconci choisit
chaque jour un inconnu dans la rue et le suit
jusqu'à ce que celui-ci entre dans un lieu
privé où il ne peut plus le suivre.

Tirages argentiques gélatino-bromure, stylo
feutre et carte sur support, 76 x 102 cm,
MoMA, New York





Jean-Michel JOURNIAC (1935-1995) ,
Messe pour un corps, 1969, Galerie
Daniel Templon, Paris

Messe pour un corps est l'une des œuvres fondatrices du Body Art en France. Journiac ne cherche pas à provoquer gratuitement : il transpose dans le champ artistique le rite chrétien de l'Eucharistie afin de questionner la signification du corps, du sacrifice et de la communion.

En substituant à l'hostie un aliment contenant son propre sang, il transforme la communion religieuse en une réflexion sur la présence réelle du corps, l'identité et les mécanismes symboliques qui fondent les croyances collectives. Le spectateur n'est plus un simple observateur : il devient un participant dont le geste achève l'œuvre.



PARALLEL STRESS - A ten minute performance piece - May 1970

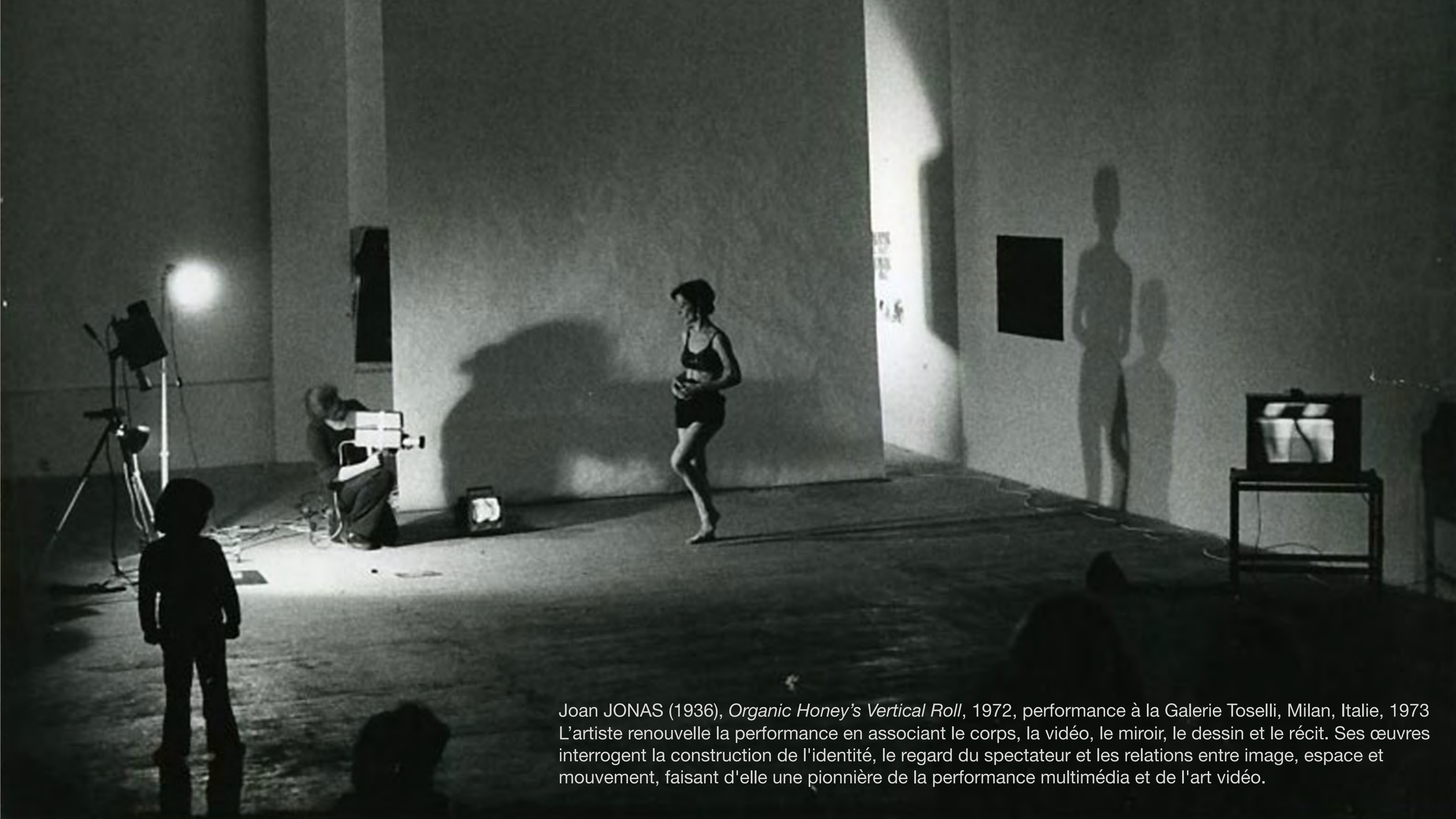
Photo taken at greatest stress position prior to collapse. Location: Masonry block wall and collapsed concrete pier between Brooklyn and Manhattan bridges. Bottom photo: Stress position reassumed Location: Abandoned sump, Long Island



Dennis OPPENHEIM (1938-2011), *Parallel Stress*, 1970, performance de dix minutes



Rebecca HORN (1944-2024), *Finger Gloves*, 1972, dispositif performatif, l'artiste porte une paire de gants prolongés par de longues extensions en bois de balsa fixées à chacun de ses doigts. En explorant l'espace avec ces « doigts » démesurés, elle modifie sa perception tactile : les objets semblent à la fois plus proches et plus lointains, tandis que chaque geste devient plus lent et plus conscient.



Joan JONAS (1936), *Organic Honey's Vertical Roll*, 1972, performance à la Galerie Toselli, Milan, Italie, 1973
L'artiste renouvelle la performance en associant le corps, la vidéo, le miroir, le dessin et le récit. Ses œuvres interrogent la construction de l'identité, le regard du spectateur et les relations entre image, espace et mouvement, faisant d'elle une pionnière de la performance multimédia et de l'art vidéo.



Les deux photographies de *Plank Piece I-II*, 1973, ont capturé Charles RAY (1953) suspendu dans les airs, coincé par une planche de bois appuyée contre un mur.

L'œuvre fait référence à la sculpture minimaliste ; le contreplaqué brut exposé rappelle les matériaux industriels utilisés par Carl Andre et Richard Serra et la planche inclinée rappelle les “planches” de l'artiste John McCracken des années 1960.

En incluant son corps comme élément dans l'œuvre, Ray aborde la sculpture non pas comme un objet statique mais comme une activité. L'œuvre est humoristique et désarmante, mais aussi résolument consacrée aux principes sculpturaux.



Mel BRIMFIELD (1976), *On Board*, 2010

La pratique de Mel Brimfield s'aventure de manière biaisée et enchevêtrée à travers l'historiographie déjà épineuse de l'art de la performance, révélant et inventant simultanément une riche histoire de collaboration entre artistes, danseurs, créateurs de théâtre, militants politiques et comédiens.



Gina PANE (1939-1990), *Action Sentimentale*, 9 novembre 1973, performance réalisée à la Galerie Diagramma, à Milan. Documentation : sept tirages chromogéniques, 120 × 100 cm l'ensemble, MoMA, New York.

Avec *Action sentimentale*, l'artiste fait de son propre corps le support de l'œuvre. En associant la forte charge symbolique des roses à la douleur des épines et des incisions, elle transforme la souffrance en langage artistique et invite le spectateur à réfléchir à la part de vulnérabilité, d'empathie et de violence que peuvent contenir les relations humaines.

L'œuvre ne dénonce pas les sentiments eux-mêmes, mais interroge la manière dont ils sont vécus, représentés et codifiés par la société.

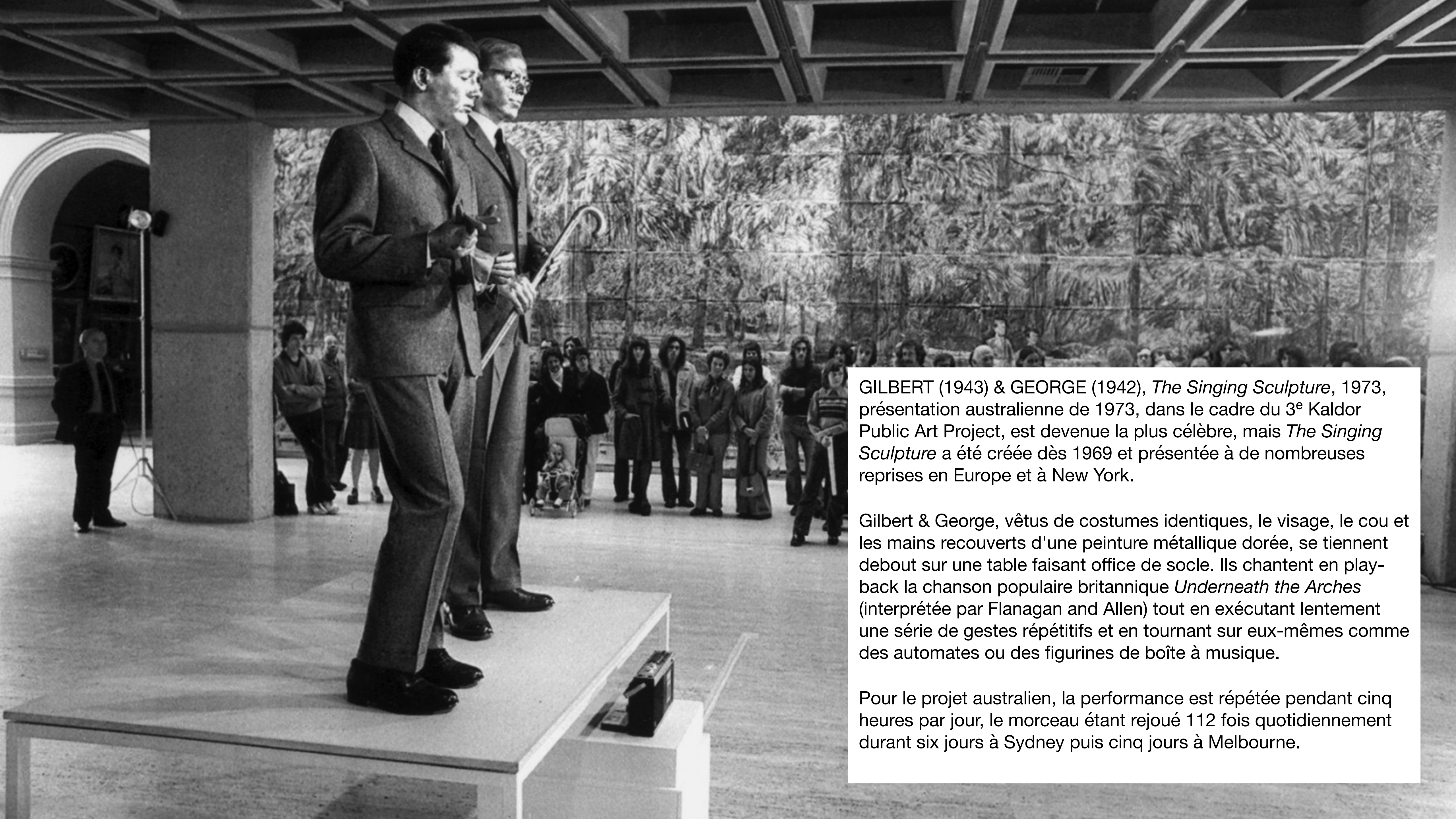
Ana MENDIETA (1948-1985), *Imágen de Yágul, 1973, Silueta Series*, (1973-1980), performance et photographie

Entre 1973 et 1980, Ana Mendieta réalise plus de deux cents œuvres réunies sous le titre *Silueta Series*. Dans des paysages naturels, elle dessine l'empreinte de son corps avec de la terre, du sable, des feuilles, des fleurs, de la boue ou du feu.

Le corps de l'artiste est parfois présent, parfois seulement suggéré par une silhouette. La performance est éphémère : le vent, l'eau ou le temps effacent progressivement les traces laissées dans le paysage. Les œuvres ne subsistent que grâce à la photographie ou à la vidéo.

À travers *Silueta Series*, le corps n'est plus seulement un sujet de représentation : il devient une présence fragile, en dialogue avec la terre, le temps et les éléments naturels.





GILBERT (1943) & GEORGE (1942), *The Singing Sculpture*, 1973, présentation australienne de 1973, dans le cadre du 3^e Kaldor Public Art Project, est devenue la plus célèbre, mais *The Singing Sculpture* a été créée dès 1969 et présentée à de nombreuses reprises en Europe et à New York.

Gilbert & George, vêtus de costumes identiques, le visage, le cou et les mains recouverts d'une peinture métallique dorée, se tiennent debout sur une table faisant office de socle. Ils chantent en playback la chanson populaire britannique *Underneath the Arches* (interprétée par Flanagan and Allen) tout en exécutant lentement une série de gestes répétitifs et en tournant sur eux-mêmes comme des automates ou des figurines de boîte à musique.

Pour le projet australien, la performance est répétée pendant cinq heures par jour, le morceau étant rejoué 112 fois quotidiennement durant six jours à Sydney puis cinq jours à Melbourne.



Joseph BEUYS (1921-1986), *I Like America and America Likes Me*, 1974, durant cette action, réalisée en mai 1974 à la galerie René Block à New York, Beuys cohabite pendant trois jours avec un coyote.

À son arrivée aux États-Unis, il est enveloppé dans une couverture de feutre et transporté en ambulance jusqu'à la galerie, sans jamais toucher le sol américain. Pendant trois jours, il partage l'espace d'exposition avec un coyote sauvage.

Durant la performance, il utilise plusieurs objets symboliques, notamment une couverture en feutre, un bâton de berger, un triangle métallique et des exemplaires du *Wall Street Journal*. Au fil des jours, une relation de confiance s'établit progressivement entre l'artiste et l'animal.

Pour Beuys, le coyote symbolise l'Amérique des peuples autochtones, avant la colonisation européenne. En partageant son espace avec cet animal, il cherche à évoquer une réconciliation entre la société occidentale et les cultures amérindiennes. La performance invite également les États-Unis à reconnaître les violences commises contre les peuples autochtones, tout comme Beuys encourageait l'Allemagne à affronter les traumatismes de son propre passé.

À la fin de la performance, il quitte la galerie en ambulance, toujours enveloppé dans sa couverture de feutre, comme s'il n'avait jamais foulé le sol américain.

À travers cette œuvre, Joseph Beuys montre que la performance peut être un geste à la fois symbolique, politique et spirituel. Plus qu'une action spectaculaire, elle invite à réfléchir aux liens entre l'homme, la nature, l'histoire et la mémoire collective.

Hannah WILKE (1940-1993), *S.O.S. – Starification Object Series*, 1974-1982, photographies

Hannah Wilke se photographie dans des poses inspirées de la mode, de la publicité ou des pin-up. Son corps est recouvert de petites sculptures réalisées en chewing-gum mâché, modelées en forme de vulves et collées sur sa peau.

En mêlant performance, photographie et sculpture, elle transforme les signes de séduction en marques de vulnérabilité et fait du corps un espace de critique sociale et féministe.

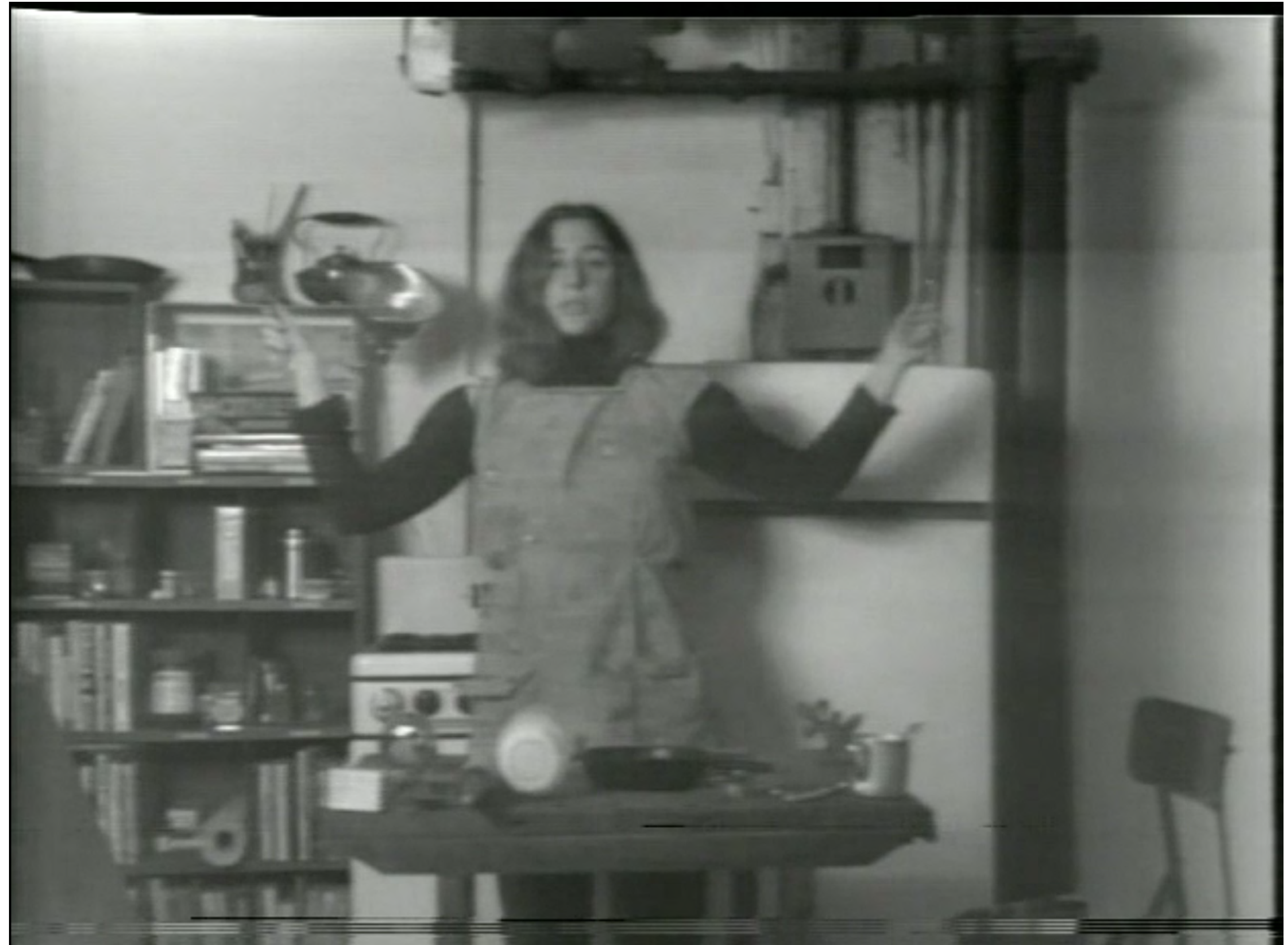


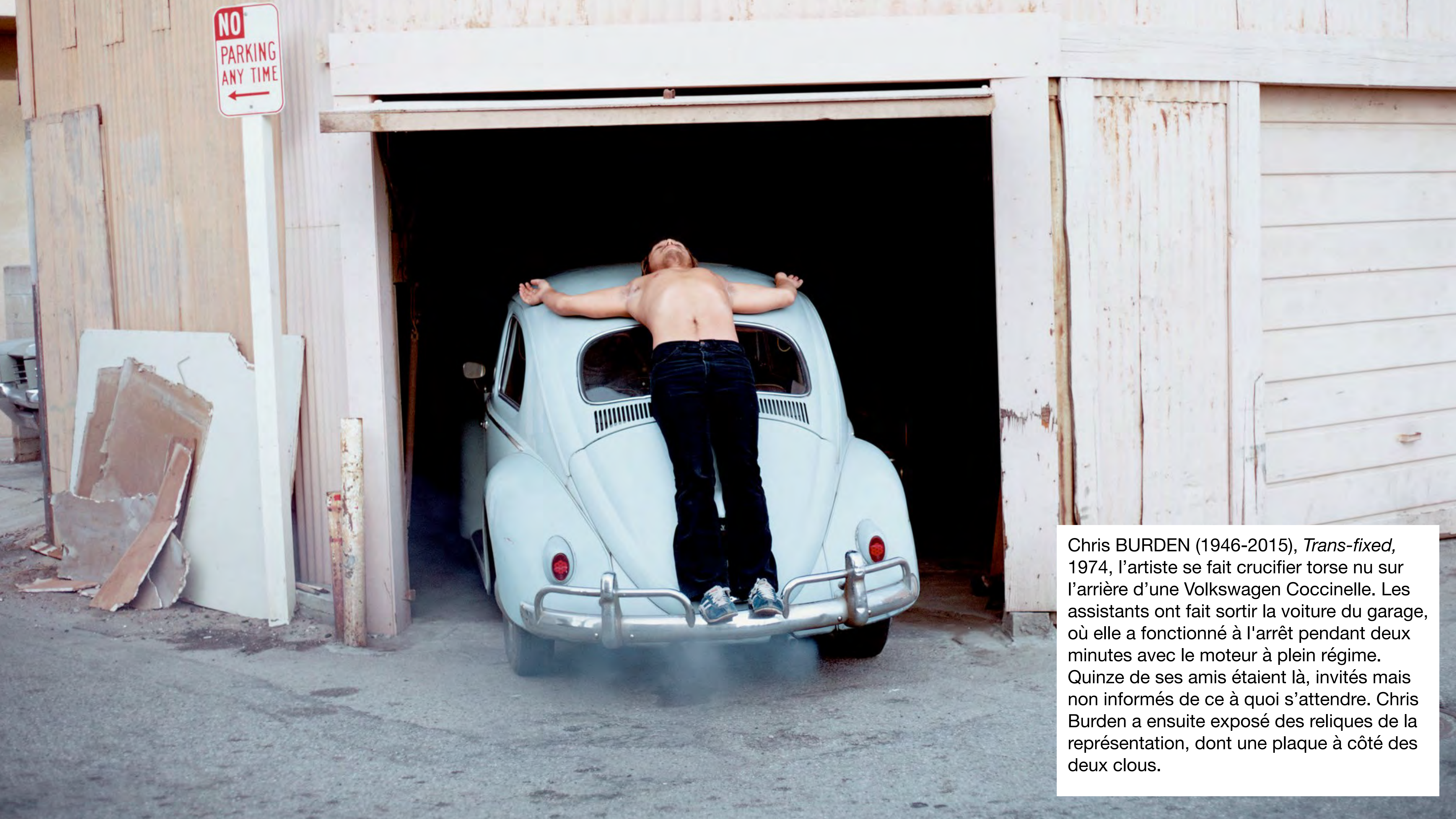
Martha ROSLER (1943),
Semiotics of the Kitchen, 1975

L'œuvre est une vidéo-performance féministe de six minutes.
Elle constitue une critique des représentations stéréotypées
du rôle domestique des femmes dans la société moderne.

Face à la caméra, Martha Rosler parodie les émissions
culinaires populaires des années 1960. Vêtue d'un tablier, elle
présente les ustensiles de cuisine dans l'ordre alphabétique,
de A à Z. Mais au lieu d'en montrer l'usage habituel, elle les
manipule avec des gestes brusques, absurdes ou agressifs,
transformant ce vocabulaire domestique en un langage de
colère et de résistance.

<https://youtu.be/ZuZympOIGC0>





Chris BURDEN (1946-2015), *Trans-fixed*, 1974, l'artiste se fait crucifier torse nu sur l'arrière d'une Volkswagen Coccinelle. Les assistants ont fait sortir la voiture du garage, où elle a fonctionné à l'arrêt pendant deux minutes avec le moteur à plein régime. Quinze de ses amis étaient là, invités mais non informés de ce à quoi s'attendre. Chris Burden a ensuite exposé des reliques de la représentation, dont une plaque à côté des deux clous.

Laurie ANDERSON (1947), *For Instants*, 1976

Dans *For Instants*, Laurie Anderson ne raconte pas seulement une histoire : elle raconte également la manière dont cette histoire est produite. Une partie de la performance consiste à expliquer au public le tournage du film projeté et les difficultés de sa réalisation. La création devient elle-même le sujet de l'œuvre.

Par ailleurs, un dispositif relie sa respiration à une bougie et à une cellule photoélectrique qui commande un projecteur : la voix et le souffle déclenchent des effets lumineux, faisant du corps un élément actif du système technique.

Laurie Anderson occupe une place charnière entre les pionniers de la performance des années 1960-1970 (Kaprow, Fluxus, Body Art) et les pratiques contemporaines. Elle déplace le centre de gravité de la performance du corps vers les médias, tout en conservant la présence de l'artiste comme élément central. C'est pourquoi elle est aujourd'hui considérée comme l'une des grandes pionnières de la performance multimédia.





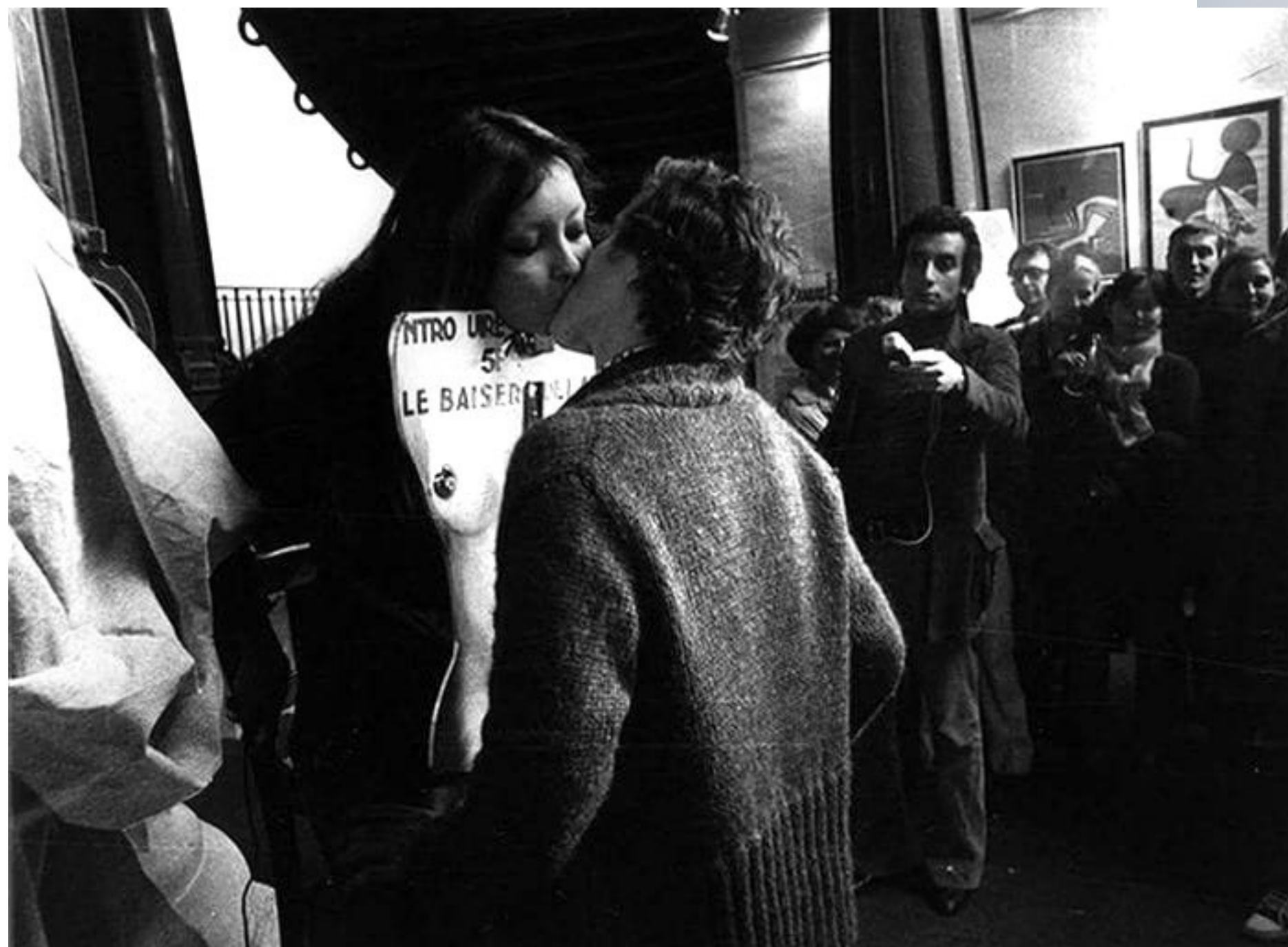
Carolee SCHNEEMANN (1939-2019), *Up To and Including Her Limits*, 1976-1990, exposition *Ubi Fluxus Ibi Motus*, Venise (1990). Suspendue au plafond par un harnais, Carolee Schneemann réalise de vastes dessins en mouvement directement dans l'espace d'exposition. En faisant de son corps le prolongement du geste pictural, elle dépasse les limites traditionnelles de la peinture et réinterprète l'Action Painting dans une perspective féministe, où le corps de l'artiste devient à la fois médium, outil et sujet de l'œuvre.

Sylvia Palacios WHITMAN (1941), *Passing Through*, performance at Sonnabend Gallery, New York, May 20, 1977. Courtesy the artist. Photograph by Babette Mangolte.

La performance est composée d'une série de courtes scènes : Green Hands, Cloud, Airplane, Floating Stairs, Volcano, Mummies, Paper Stairs et Cup & Tail. Les artistes manipulent de grands accessoires en papier, en carton ou en tissu : des mains géantes, des nuages, un volcan ou encore des escaliers flottants. Ces éléments apparaissent, se déplacent puis disparaissent, créant des images surprenantes.

Il n'y a pas de véritable histoire. La performance enchaîne des images poétiques, comme dans un rêve. Sylvia Palacios Whitman explique que ces accessoires sont eux-mêmes des « images ». En les faisant évoluer avec les performeurs, elle transforme la scène en un espace imaginaire où le corps et les objets composent une véritable chorégraphie visuelle.





ORLAN (1947), Le Baiser de l'artiste, 1977,
performance, FIAC, Grand Palais, Paris

La performance présentée lors de la quatrième FIAC transforme un geste intime en acte artistique et économique. En confrontant la figure de la sainte à celle de la femme désirée, ORLAN critique les stéréotypes féminins, la marchandisation du corps et les mécanismes du marché de l'art.

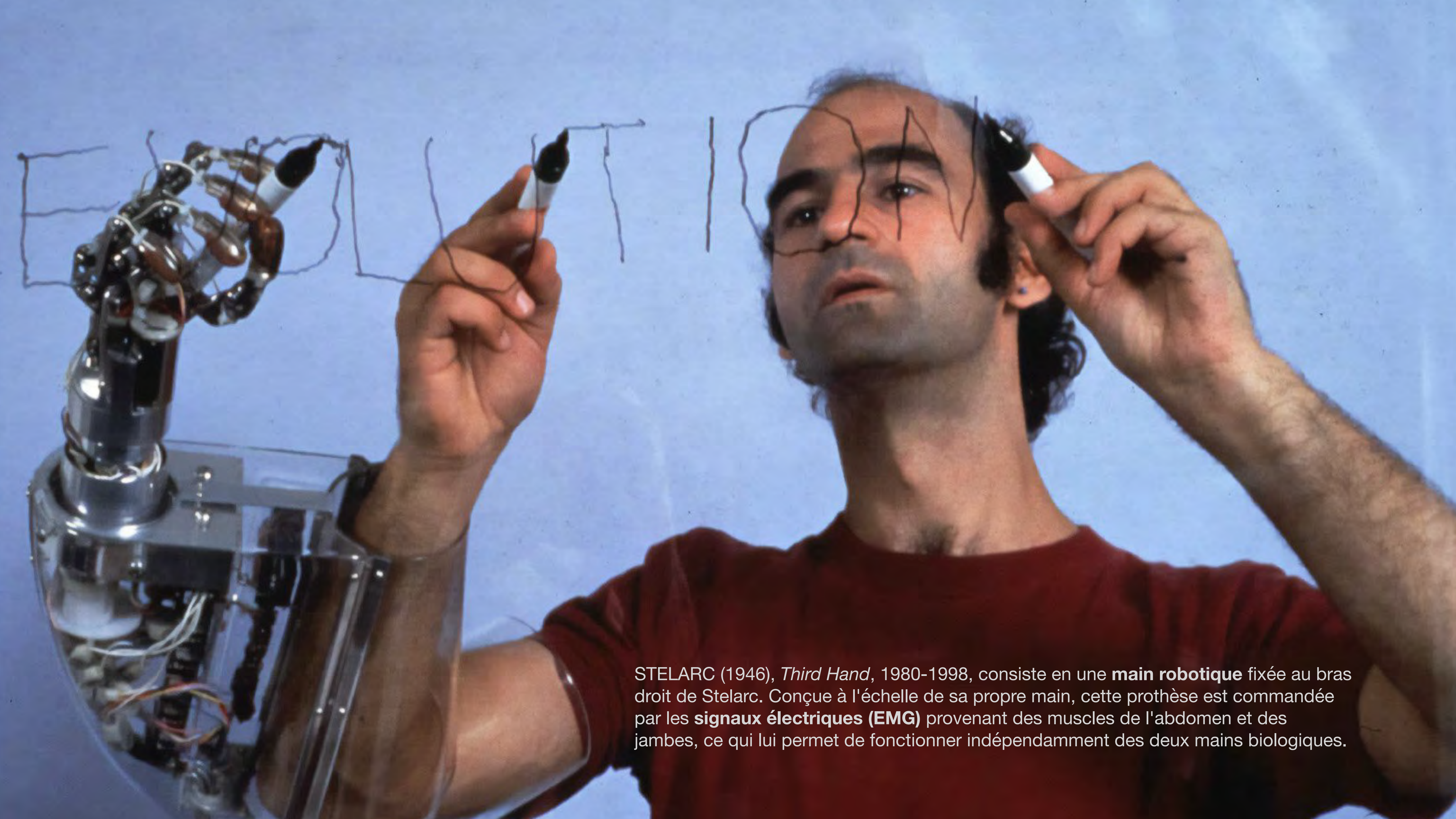




Marina ABRAMOVIĆ (1946) et ULAY (1943-2020), *Light/ Dark*, 1977, performance consistant en un échange de gifles répétées à genoux face à face. Cette œuvre de 20 minutes explore la violence, la confrontation et les limites de la relation amoureuse. <https://youtu.be/t-j0Ey2O4HU>



Marina ABRAMOVIĆ (1946) et ULAY (1943-2020), *Relation in Time*, 1977, la performance commence sans public pendant 16 heures. Le public est ensuite admis durant la dernière heure, portant la durée totale à 17 heures. Des photographies sont prises régulièrement afin de documenter l'action.



STELARC (1946), *Third Hand*, 1980-1998, consiste en une **main robotique** fixée au bras droit de Stelarc. Conçue à l'échelle de sa propre main, cette prothèse est commandée par les **signaux électriques (EMG)** provenant des muscles de l'abdomen et des jambes, ce qui lui permet de fonctionner indépendamment des deux mains biologiques.

Mona HATOUM (1952), *Roadworks*, 21 mai 1985, performance réalisée dans les rues de Brixton, à Londres, dans le cadre de l'exposition collective *Roadworks* organisée par Stefan Szczelkun à la Brixton Art Gallery.

L'artiste marche pieds nus en traînant une paire de bottes Dr. Martens attachées à ses chevilles par leurs lacets.

D'abord conçues comme des chaussures de travail portées notamment par les ouvriers et les dockers, les Dr. Martens sont progressivement devenues un symbole de diverses cultures urbaines. Dans les années 1980, elles évoquent à la fois le monde ouvrier, certaines sous-cultures, notamment skinheads et punks et, par leur apparence proche de celles des Rangers, les forces de l'ordre. Mona Hatoum exploite cette polysémie pour faire de ces bottes le symbole des rapports de pouvoir, de la contrainte et des tensions sociales qui traversent l'espace public.



Skinheads
1969





Matthew BARNEY (1967), *Drawing Restraint 6*, 1987, photographie archive, MoMA, NY

Barney s'inspire d'un principe biologique : un muscle se développe grâce à la résistance. De la même manière, il considère que la création naît de la contrainte.



Matthew BARNEY, *The Cremaster Cycle* (1994-2002), 5 films, photogramme de *Cremaster 3* (2001)



Francis ALÿS (1959), *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, 1997, Mexico. L'artiste transforme un geste banal et apparemment inutile en une réflexion sur le travail, le temps et la valeur de l'action. En faisant disparaître progressivement son « matériau », il montre que l'œuvre réside moins dans l'objet que dans le processus, l'expérience vécue et la portée symbolique du geste.

À retenir

- Corps comme médium (ou matériau de l'œuvre)
- Action plutôt qu'objet d'art
- Présence, temps réel et durée
- Œuvre éphémère
- Relation au spectateur
- Expérience et participation
- Risque, vulnérabilité, engagement (*selon les artistes*)
- Art et vie : abolition des frontières
- Documentation (photographie, vidéo, texte, témoignage)
comme trace de l'œuvre et non comme œuvre.

De nos jours

Performances immersives, participatives et interdisciplinaires

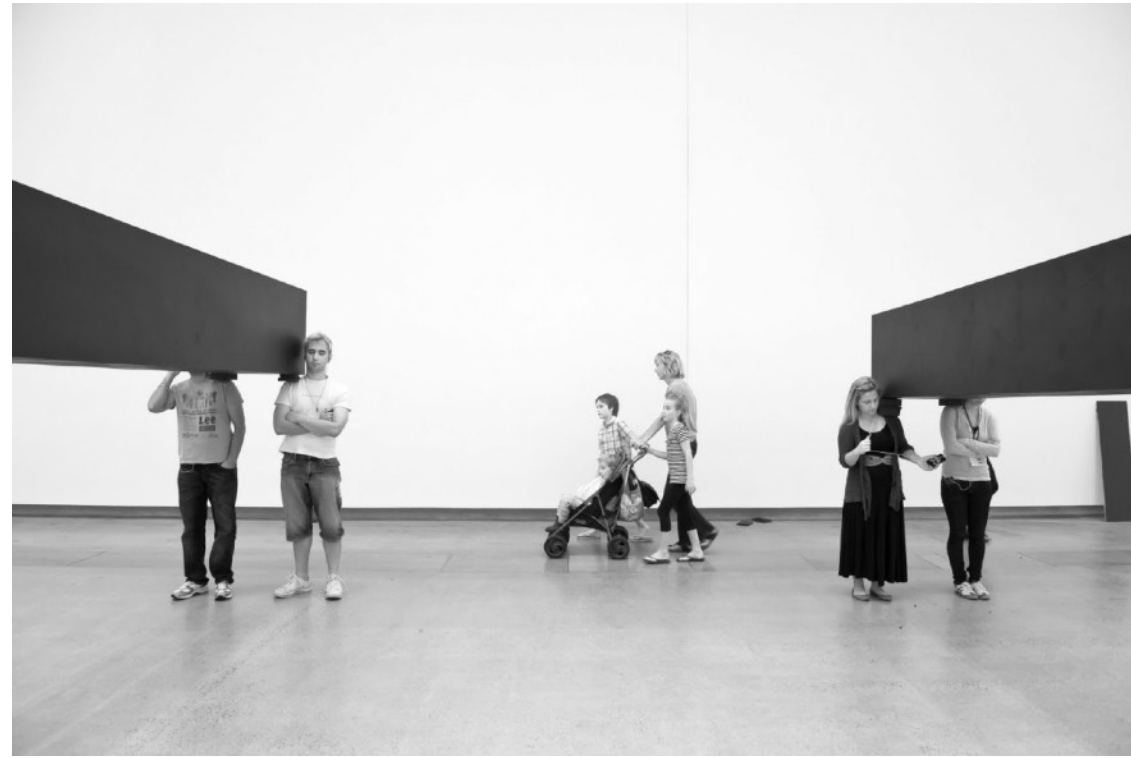
1998 — 2026



Vanessa BEECROFT (1969), *VB35*, 1998, performance au Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Une quarantaine de femmes immobiles ou se déplaçant très lentement, occupent la célèbre rampe du musée. Vêtues de manière similaire ou dénudées, elles composent un tableau vivant où le corps devient simultanément sculpture, image et dispositif performatif.

Vanessa Beecroft par ses performances interrogent le regard porté sur le corps, les normes de beauté, l'identité et la fabrication des images dans la société contemporaine.



Santiago SIERRA (1966), *7 forms measuring 600 × 60 × 60cm constructed to be held horizontal to a wall*, 2010, performance-installation, Gallery of Modern Art (GoMA), Brisbane, Australie.
En faisant porter de lourds volumes par des travailleurs rémunérés, il révèle les rapports d'exploitation, les inégalités économiques et la dépendance de toute production à une force de travail souvent invisible.

Tino SEHGAL (1976), *This Progress*, 2010, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Pour *This Progress*, Tino Sehgal vide la rotonde du Guggenheim de toute œuvre d'art. Dès leur entrée, les visiteurs sont accueillis par un enfant qui leur demande :

« Qu'est-ce que le progrès ? »

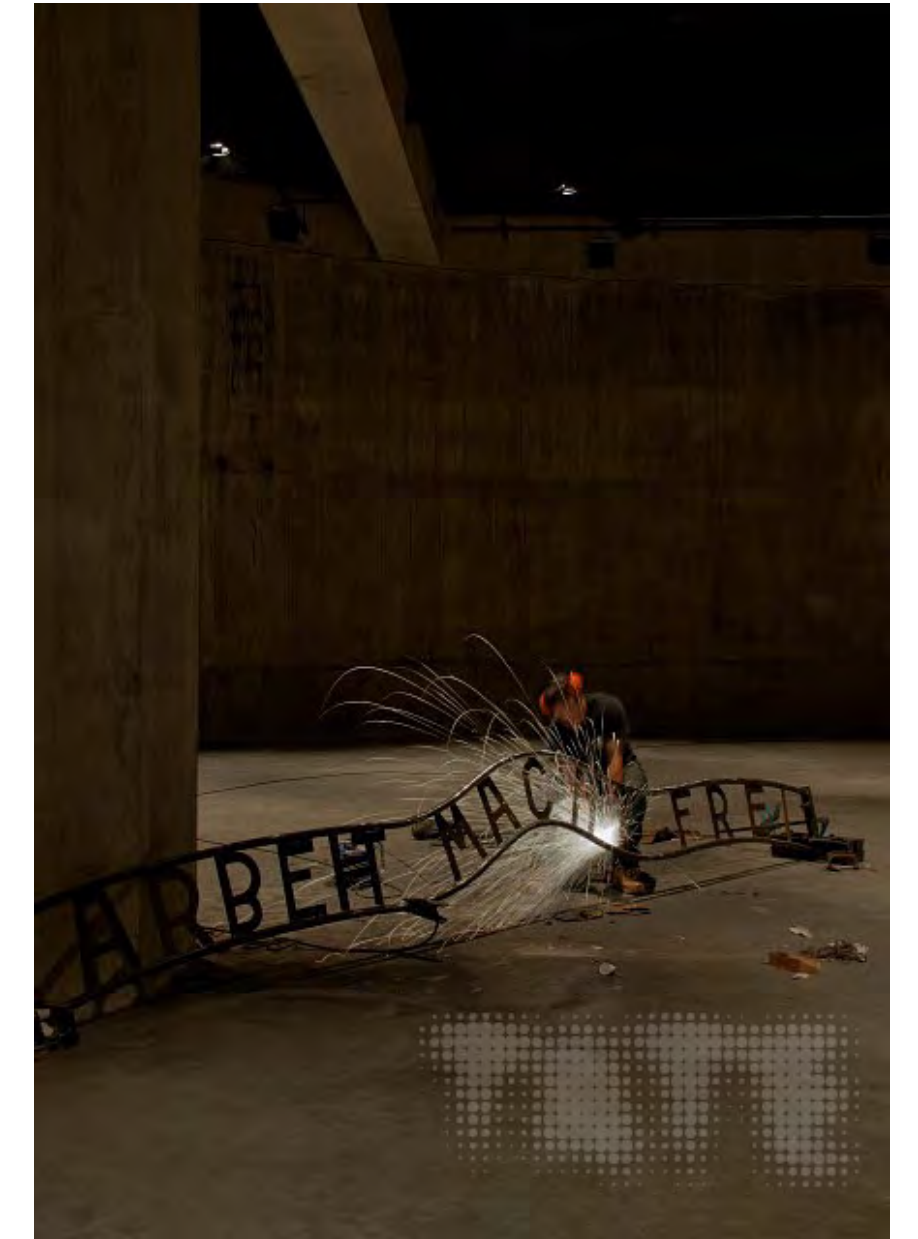
Au fil de leur ascension de la rampe hélicoïdale imaginée par Frank Lloyd Wright, ils poursuivent cette conversation avec quatre interprètes appartenant à des générations différentes : un enfant, un adolescent, un adulte puis une personne âgée. Chaque interlocuteur relance la réflexion jusqu'au sommet du musée.

Avec *This Progress*, Tino Sehgal fait de la rencontre et du dialogue les véritables matériaux de l'œuvre. Dépourvue de tout objet, de toute image et de toute documentation (interdiction de photographier), la performance n'existe que dans l'expérience vécue entre les participants, faisant de la relation humaine le cœur de la création artistique.





Marina ABRAMOVIĆ (1946), *The Artist Is Present*, 2010, Museum of Modern Art (MoMA), New York.
Pendant près de trois mois, Marina Abramović est assise immobile sur une chaise, plusieurs heures par jour, face à une chaise vide. Les visiteurs sont invités, un par un, à s'asseoir devant elle et à soutenir son regard aussi longtemps qu'ils le souhaitent, sans échanger un seul mot.
La performance montre que la simple présence peut devenir un puissant moyen de communication et faire de la relation humaine la véritable matière de l'œuvre.



Tania BRUGUERA (1968), *Surplus Value (Activated Phase)*, 2012, installation activée par une performance impliquant le public, Tate Modern, Londres.

Avec *Surplus Value*, Tania Bruguera transforme la performance en une expérience politique. En soumettant les visiteurs à des procédures de contrôle avant de les inviter à modifier, à l'aide d'une meuleuse, une reproduction de l'inscription « Arbeit macht frei », elle établit un parallèle entre la mémoire des violences historiques et les mécanismes contemporains de surveillance, d'exclusion et de contrôle des populations.



GI-Vietnam-E, 2015



Pierre JOSEPH (1965), *Personnage à réactiver*, série initiée en 1991.

Avec les *Personnages à réactiver*, Pierre Joseph ne crée pas un objet, mais un protocole. Chaque œuvre consiste en un personnage fictif ou historique incarné par un interprète pendant une durée déterminée, au sein d'une exposition. Le personnage ne joue pas un rôle théâtral : il habite l'espace d'exposition, interagit avec les visiteurs, répond à leurs questions ou accomplit certaines actions selon un ensemble d'instructions. À chaque nouvelle présentation, l'œuvre est réactivée par un nouvel interprète.



Anne IMHOF (1978), *Faust*, 2017, performance-installation, Pavillon allemand, 57^e Biennale de Venise, Lion d'or de la meilleure participation nationale.

Avec *Faust*, Anne Imhof ne met pas en scène une action spectaculaire ; elle construit une situation. Les performeurs se déplacent lentement, s'observent, utilisent leurs téléphones, chantent, restent immobiles ou croisent le regard des visiteurs. Les actions paraissent banales mais produisent une forte tension psychologique.

Le plancher de verre bouleverse les repères spatiaux : chacun peut observer ou être observé. Les visiteurs deviennent eux-mêmes des éléments du dispositif, pris dans un réseau de regards, de circulations et de positions de domination ou de vulnérabilité. L'œuvre évoque ainsi les sociétés contemporaines marquées par la surveillance, les frontières, les réseaux numériques et les rapports de pouvoir.





Erwin WURM (1954), *One Minute Sculptures*, Art Basel en 2000 et Biennale de Venise en 2018

Les *One Minute Sculptures* transforment le spectateur en sculpture vivante le temps d'une minute. En suivant des consignes simples et souvent absurdes, chacun devient l'œuvre. Erwin Wurm renouvelle ainsi la sculpture en la concevant comme une action éphémère plutôt que comme un objet.



Florentina HOLZINGER (1986), *Seaworld Venice*, 2026, conçue pour le Pavillon autrichien (61^e Biennale de Venise), *Seaworld Venice* est une performance de longue durée transformant le bâtiment en un organisme hybride, à la fois parc aquatique, station d'épuration, laboratoire et espace rituel. Des performeuses évoluent dans un environnement où l'eau, les fluides corporels, les dispositifs mécaniques et l'architecture deviennent les principaux matériaux de l'œuvre.

Évolution de la performance

- 1909 – 1930 → Manifestes, actions futuristes, Dada.
- 1950 – 1960 → Action Painting, Black Mountain College, Gutai
- 1960 – 1970 → Happening (Kaprow), Event (Fluxus), Body Art.
- 1970 – 1980 → Performance, endurance, rituel.
- 1980 – 1990 → Identité, féminisme, vidéo-performance.
- 1990 – 2000 → Performance relationnelle et protocolaire.
- 2000 – 2026 → Performance immersive, politique et écologique.

- Action : je fais un geste.
- Event : je suis une consigne (protocole).
- Happening : nous vivons un événement.