

LA PRESENTATION

Présenter c'est donner à voir. La présentation, en arts plastiques, c'est tout ce qui fait qu'une œuvre existe, est là devant moi. C'est le résultat d'un processus, d'une matérialité, d'une mise en espace. Etudier la présentation c'est découvrir les dispositifs et les stratégies conçus par les artistes pour donner à voir et à ressentir. C'est mener une réflexion sur les opérations techniques et intellectuelles d'élaboration des œuvres (processus), comprendre les enjeux de leur réalisation (matérialité) et observer leur mise en situation ou leur mise en scène.

La question de la Présentation, thème central du programme en terminale option facultative, permet donc de s'interroger sur :

- L'aspect matériel de la présentation (support, nature, matériaux et format des œuvres)
- La tradition, les ruptures et les renouvellements de la présentation (tradition du cadre et du socle, ses ruptures et renouvellements contemporains)
- Les espaces de présentation de l'œuvre (Le mode d'installation des œuvres dans un lieu privé ou public, institutionnel ou non, dans la ville, dans un espace naturel ; les pratiques de l'In Situ, la relation entre l'œuvre et le spectateur, son implication).
- Les statuts de l'œuvre (les statuts de l'œuvre, sa reconnaissance artistique et ses mises en question : ready-made, création élaborée, caractère pérenne ou éphémère, unité ou éclatement des supports, ...)

I- PRESENTATION ET REPRESENTATION :

Ces deux termes sont étroitement en relation car ils cernent à eux deux la place de l'œuvre par rapport à l'univers mental et physique du spectateur.

1- La représentation : (rappel du cours de 1^{ère})

Il y a dans la représentation, l'idée d'une création de l'esprit qui est composée pour partie de la somme des expériences visuelles et des images mentales à laquelle s'ajoute l'usage de codes admis dans une société donnée, à une époque donnée. La représentation est le RESULTAT d'un processus (perceptif, cognitif, plastique). Elle est liée à l'absence de la chose qu'elle représente (CF mythe de Dibutades), qui est compensée par l'image qui la remplace, qui la figure. Représenter c'est présenter à nouveau. C'est à dire que la représentation tient la place de la chose, elle la rend présente à la pensée sans pour autant se confondre avec elle.

2- La présentation :

La présentation, quant à elle, est en fait une notion moins complexe mais que l'on a moins l'habitude de convoquer lorsque l'on parle d'une œuvre, habitués que nous sommes à penser qu'une œuvre représente forcément quelque chose. Ce que nous dit une œuvre qui use de la présentation c'est avant tout qu'elle se présente elle-même, par le biais de sa matérialité et de ses composantes plastiques, au sein de l'espace du spectateur, avant de renvoyer à la représentation d'une chose qu'elle n'est pas.

La présentation dit « il y a », là où la représentation donne une nouvelle présence à quelque chose qui n'est plus là. Lorsque le spectateur fait face à un tableau représentant une table et une chaise dans une pièce, c'est à l'image restituée de ces choses qu'il fait

face, pas aux objets eux-mêmes. Lorsqu'il est en présence de cette table et de cette chaise, éléments d'une installation dans une salle de musée, alors il fait face à un dispositif de présentation, à un « il y a ». L'œuvre n'est plus seulement rétinienne, selon les termes de Duchamp, mais par sa présence physique, elle sollicite tous les sens du spectateur, plus seulement sa vue et ne le met plus seulement en position frontale face à une image.

Or, depuis les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle, l'art présente davantage qu'il ne représente. Le ready-made (Duchamp), la présence de l'objet dans l'œuvre (1912, *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso), les collages dadaïstes ont mis en question la représentation. Représentation qui avait déjà été mise à mal par Manet (disparition du sujet, indifférence à ce qui est peint) ou par Maurice Denis dans sa citation « Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » In *Art et Critique*, 1890.

3- Affirmer la présentation pour remettre en question le statut de l'œuvre et sa reconnaissance artistique.

Dans l'histoire occidentale des arts plastiques, le début du XX^{ème} siècle est décrit comme un moment de crise où la présentation, sous la forme de l'abstraction, d'une part et par l'introduction du réel dans l'œuvre d'autre part, s'est révélée être une critique et une remise en question plus ou moins explicite de la notion de représentation avec ses codes, sa force de séduction et d'illusion. Ainsi les pratiques comme celles de Duchamp, du pop art, du mouvement fluxus, entre autres, vont poser la question « qu'est-ce qu'une œuvre d'art » et remettre en question les réponses établis. Ces pratiques opposent le multiple à l'unique, le déjà fait ou le faire faire à la création élaborée, l'éphémère au pérenne, l'éclatement des catégories à l'unité. Elles mettent l'artistique en question.



- M. DUCHAMP, *L.H.O.O.Q*
- WARHOL, *Soup Campbell*, 1962
- Piero MANZONI, sculpture vivante.

II- PRESENTATION ET MATERIALITE :

Il s'agit d'observer comment se présente l'œuvre au niveau de sa fabrication et de ses constituants. On parle de **la matérialité** de l'œuvre. Toute œuvre, de toute époque est nécessairement présentation d'elle-même, présence sensible. Elle use de supports et de matériaux variés, exploite des techniques traditionnelles ou plus incongrues. Il s'agit de comprendre que ces choix de support, de format, de matériaux, de médium ont une incidence sur la perception de l'œuvre et son sens. Si je choisis de faire une photographie, les enjeux de l'image que je propose ne pourront être les mêmes que si je choisis de faire une peinture.

Il faudra donc observer l'œuvre dans sa réalité matérielle :

En quel matériau est le support (paroi naturelle, mur, vitrail, panneaux de bois, toile tendue, papier, ..., ou bien dépassement des supports traditionnels comme le fit basquiat en peignant sur pneus, couvercles de poubelle,...) ? Quel est son format ? S'agit-il d'un tout ou d'une réalisation fragmentée (polyptyque) ? S'il y a différentes parties, comment sont-elles disposées (proches ou espacées, fixes ou mobiles)? La toile est-elle libre ou tendue sur châssis ? Quelles sont les données plastiques, avec quel médium, quels matériaux et comment l'artiste a-t-il travaillé : acrylique épaisse, huile fluide, collage de matériaux mixtes ; pour une sculpture, l'artiste utilise-t-il un matériau unique ou fait-il un assemblage d'objets hétéroclites ? En effet, au cours du XXème siècle, les artistes ont progressivement délaissé les catégories traditionnelles de la peinture et de la sculpture pour produire des œuvres hétérogènes, mixed média, des installations.

Un polyptyque :



- Pierre Paul RUBENS, L'érection de la croix, vers 1610-1611, triptyque, huile sur panneau de bois, panneau central : 460 x 340 cm ; volets latéraux : 460 x 150 cm, Anvers, Cathédrale Notre-Dame.
- MAGRITTE René (1898-1967), *La preuve éternelle*, 1930, cinq peintures sur toile, indissociables, 160x30 cm, Houston (Texas), The Menil Collection
- Ai Weiwei *Laisser tomber une urne de la dynastie des Han*, 1995, triptyque de la performance, tirages en noir et blanc.

Un procédé mixte sur toile :

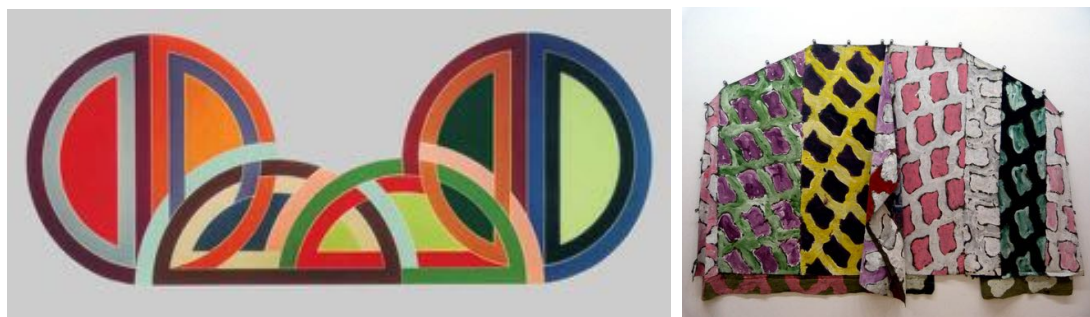


Kurt SCHWITTERS, *Prikken paa i en*, 1939, Collage de papiers divers sur contreplaqué peint collé sur aggloméré,

Antoni TAPIES, *Blanc i rosa*, 1964, technique mixte.

R. RAUSCHENBERG, *Monogram*, 1955-59, *Combine painting*, Huile, papier imprimé, reproductions imprimées, métal, bois, talon en caoutchouc et balle de tennis sur toile, avec huile sur chèvre angora et pneu sur socle en bois monté sur quatre roulettes, 106,6 x 160,6 x 163,8 cm.

Une toile mise en forme ou libérée du châssis :



Frank Stella, *Madinat as-Salam I*, 1970, 118 X 300 inches, Polymer peinture fluorescente sur toile, USA
Claude VIALLAT, *Bâche kaki* 1981, peinture sur toile de tente.

Une sculpture :



AUGUSTE RODIN (1840 -1917), *La Danaïde*, 1889, Marbre, H. 36 cm ; L. 71 cm ; P. 53 cm

Jean TINGUELY, *Fatamorgana Méta-Harmonie IV*, 1985, Matériel : Cadre en fer, roues en bois, morceaux de plastique, instruments de percussion, ampoules électriques, moteurs électriques, 420 x 1250 x 220 cm

ARMAN, *Long term parking*, 59 voitures, tour de béton de 20 m, 1982

Une installation :



- Robert RAUSCHENBERG (1925 - 2008), *Oracle*, 1962 – 1965, Tôle galvanisée, eau et son, 236 x 450 x 400 cm installation composée de 5 éléments : baignoire avec douche, escalier, montant de fenêtre, portière de voiture, tuyau. Montés sur roulettes, ils comportent chacun une batterie, un poste émetteur et un haut-parleur
- Christian BOLTANSKI, Théâtre d'ombre, installation, dimensions variables, métal, carton, fil, ruban isolant, clous, épingles, bois et feuilles, 4 projecteurs de lumière, ventilateur et transformateur (1984, 1997).
- AI WEI WEI, installation, biennale de Venise 2008.

Une vidéo, installation sonore :

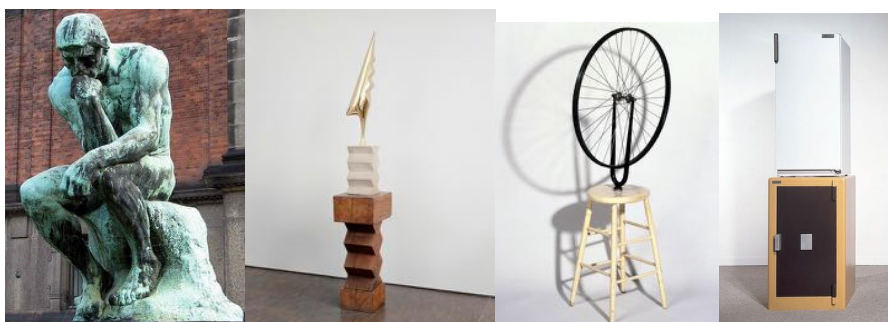


- Bill VIOLA, installation vidéo, 1990, *Going forth by day*
- Pierrick SORIN, Une vie bien remplie, 1994, installation vidéo, 20 vidéos montrées sur 20 petits écrans posés sur des socles et une vidéo projetée sur grand écran.

III- PRESENTATION ET MISE EN ESPACE

1- Le cadre et le socle ; leur remise en question dans la période contemporaine

Le cadre et le socle participent à la *présentation* de l'œuvre en la mettant en valeur. Le cadre impose une limite au regard du spectateur et isole l'œuvre (le sacré / l'art) de son environnement (le trivial/ la vie) ; de même, le socle élève la sculpture, la dégageant de la banalité pour la hisser vers un espace séparé du notre. Le cadre, le socle ainsi que le musée participent à la sacralisation de l'œuvre. La période contemporaine a cherché à rapprocher l'art et la vie, à favoriser la rencontre entre l'art et le public. Cette volonté de désacraliser l'œuvre tend à faire progressivement disparaître le socle et le cadre, à neutraliser ces effets d'encadrement. Certaines pratiques artistiques vont aussi jouer avec ces dispositifs en les intégrant à l'œuvre elle-même (le mouvement support-surface) ou en inventant de nouveaux contextes et dispositifs de monstration des œuvres (Fontcuberta et le musée zoologique de Barcelone ou bien les artistes du Land art refusant l'espace du musée et de la galerie).



- Auguste RODIN, *Le Penseur*, 1888, Bronze.

- Constantin BRANCUSI (1876 - 1957) *Le Coq*, 1935, Bronze poli, 103,4 x 12,1 x 29,9 cm, chêne et pierre calcaire : 151 x 47 x 39
- Marcel Duchamp (1887 - 1968), *Roue de bicyclette*, 1913 - 1964, Métal, bois peint, 126,5 x 31,5 x 63,5 cm Inscriptions : Signé sous le siège du tabouret : Marcel Duchamp. Sur une plaquette en cuivre gravée : Roue de bicyclette; Marcel Duchamp 1964, ex. Rose/ Edition Galerie Schwarz, Milan
- Bertrand Lavier, *Brandt/ Haffner*, 1984



- Van EYCK : *le Retable de l'Agneau mystique*, 1432
- Robert MORRIS (1931 -) *Wall Hanging* 1969 - 1970, Feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm
N. Toroni : *Degré zéro de la peinture*, il consacre quarante ans de son travail à l'exigeante démarche qui consiste à poser des « Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm ».

2- Le mode d'installation des œuvres dans un lieu, dans la ville, dans un espace naturel

L'œuvre *se présente* autant qu'*elle présente* l'espace pour lequel elle a été conçue : on parle d'une mise en scène ou d'une mise en espace de l'œuvre. Ce phénomène s'est développé avec la pratique des *installations* : l'œuvre n'est plus conçue comme un objet autonome que l'on peut déplacer, mais comme faisant partie de l'espace d'exposition. Elle dépend de lui. Par interaction, le lieu, à son tour, se trouve modifié par la présence de l'œuvre. Les installations sont souvent constituées de plusieurs éléments distincts et hétérogènes. Quand l'œuvre est conçue pour un lieu spécifique et ne fonctionne que dans ce lieu, on parle alors d'œuvre IN SITU.



- Juan FONT CUBERTA, *Fauna*, installation qui se transforme suivant le lieu qui l'accueille.
- BUREN : *Les deux Plateaux* au Palais Royal à Paris, œuvre In Situ.
- Giuseppe Penone : *L'arbre des voyelles* au jardin des Tuileries à Paris, œuvre In Situ.

3- La relation entre l'œuvre et le spectateur, son implication

L'œuvre contemporaine implique le spectateur : le phénomène de l'installation remet en cause la perception traditionnelle du spectateur en position frontale, face à face avec l'œuvre. Le spectateur est maintenant amené à « pénétrer » l'œuvre, à évoluer « dans » l'œuvre. Il n'y a plus de séparation entre le lieu de l'art (la scène) et le lieu du spectateur (la salle). Certaines réalisations vont encore plus loin en sollicitant l'action du spectateur.



- F. GONZALES TORRES, *Blue Placebo*
- J. DUBUFFET, *Jardin d'hiver*



- Niki DE SAINT PHALLE, *HON*
- SOTO, *Pénétrables*