

Centre d'art Mira Phalaina  
Maison populaire  
9 bis rue Dombasle  
93100 Montreuil  
01 42 87 08 68

## DOSSIER PEDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION

# UN PLAN SIMPLE

Du mercredi 7 janvier au samedi 11 avril 2009

Artistes : Matthias Bitzer, Barbara Bloom, Gwenneth Boelens, Etienne Bossut, Caroline Boucher, Isabelle Cornaro, Cécile Desvignes, Michel François, Jérémie Gindre, Alexander Gutke, Gaël Pollin, Adam Putnam

Une proposition du collectif de commissaires d'exposition Le Bureau/

Contact et prises de rendez-vous :

Emmanuelle Boireau, chargée des publics et de la diffusion du Centre d'art  
01 42 87 08 68 - [emmanuelle.boireau@maisonpop.fr](mailto:emmanuelle.boireau@maisonpop.fr)



## L'EXPOSITION *UN PLAN SIMPLE 1/3 (PERSPECTIVE)*

Du mercredi 7 janvier au samedi 11 avril 2009

Artistes : Matthias Bitzer, Barbara Bloom, Gwenneth Boelens, Etienne Bossut, Caroline Boucher, Isabelle Cornaro, Cécile Desvignes, Michel François, Jérémie Gindre, Alexander Gutke, Gaël Pollin, Adam Putnam

Une proposition du collectif de commissaires d'exposition Le Bureau/

Le cycle de trois expositions intitulé *Un plan simple* a été spécifiquement conçu pour la Maison Populaire. Non pas tant *pour* l'espace au sens de production in situ ou contextuelle, mais surtout *par rapport* à cet espace, à la manière dont cette salle d'exposition est envisagée, regardée et pratiquée quotidiennement par le public. En effet, le Centre d'art, qui est également l'entrée de la Maison Populaire, est un lieu qui se traverse : bien des personnes y passent très régulièrement pour se rendre vers d'autres activités et jettent un coup d'œil aux expositions par la même occasion. Les expositions d'*Un plan simple* partent de ce constat : une exposition peut être regardée en passant et s'appréhender alors comme une image frontale. Les trois expositions organisées par le Bureau/ se proposent d'examiner différentes modalités de construction d'une image : la perspective, la scène et l'écran. Ces « formes symboliques <sup>1</sup> » sont chargées de références car elles représentent des structures déterminantes de l'histoire culturelle. Ici, elles serviront chacune d'outil scénographique pour proposer un accrochage créant une image bi-dimensionnelle. Le spectateur qui choisira d'y pénétrer pourra aussi déambuler parmi les oeuvres.

---

<sup>1</sup> On doit le concept de forme symbolique à Ernst Cassirer (1874-1945). Il désigne les différents modes d'appréhension du *réel* qui forment autant qu'ils informent notre perception. La perspective, la scène ou l'écran n'ont donc pas d'origine naturelle : ce sont des créations de l'homme afin d'organiser le visible.

## *Perspective*

Première interprétation du *Plan simple*, *Perspective* explore un mode de perception visuelle. L'exposition est construite frontalement selon une succession de plans qui s'organisent selon un point de vue unique. À distance, l'exposition se donne à voir comme une image que l'on peut appréhender dans son ensemble, où tous les plans se joignent ou se superposent. De plus près, la circulation parmi les œuvres permettra de découvrir ces plans successifs.

*Perspective*, qui propose simultanément deux expériences — l'exposition comme image bi-dimensionnelle et comme dispositif pénétrable, s'appuie sur deux références : la perspective comme invention rationnelle dans l'histoire de la représentation et les accrochages expérimentaux des expositions manifestes ou pédagogiques du début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>2</sup>. La première renvoie à un mode d'organisation du réel apparu à la Renaissance, qui donne à l'homme une place centrale afin que son point de vue ordonne le théâtre du monde. La seconde référence s'inscrit dans une époque où les images se sont multipliées de façon exponentielle et où il importe avant tout d'organiser une façon de se mouvoir parmi elles ; non plus par rapport à un point de vue fixe mais pour un œil en perpétuel mouvement.

Les œuvres choisies pour *Perspective* jouent et déjouent la scénographie frontale de l'exposition. Qu'il s'agisse de construire ou de déconstruire une image, l'exposition s'intéresse largement au processus de représentation.

---

<sup>2</sup> La scénographie de certaines expositions conçues dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle fonctionne en effet tant sur un aspect visuel global qu'un espace au sein duquel le visiteur est amené à interagir, des structures flottantes conçues par Frederick Kiesler pour *Art of this Century* en 1942 aux panneaux coulissants du *Abstraktes Kabinett* de El Lissitzky à Hanovre dès 1926 (il est par ailleurs intéressant de noter les multi-perspectives adoptées par ce dernier pour concevoir sa série de dessins des "Proun" dans les années 1920).



### **Le Centre d'art Mira Phalaina de la Maison populaire :**

Le Centre d'art Mira Phalaina de la Maison populaire de Montreuil accueille depuis 1995 des expositions d'art contemporain dans lesquelles se côtoient artistes de renom international et jeunes artistes soutenus dans leur création à travers la production de nouvelles oeuvres. Mira Phalaina est aujourd'hui bien implanté dans le réseau TRAM qui regroupe les principaux lieux d'art d'Ile de France et renforce chaque année ses actions de médiation pour le public et ses projets pédagogiques pour les scolaires. Loin d'être un espace figé, le centre d'art charge une nouvelle personne chaque année de sa programmation, jeunes commissaires d'exposition déjà actifs dans le champ de l'art actuel pour des expositions toujours à la pointe de l'art de notre temps. Conçu tel un laboratoire, le centre d'art est un lieu de recherche et d'expérimentation, de mise à l'épreuve d'hypothèses comme autant de questionnements de l'actualité l'art et de son exposition.





### **Le Bureau/ :**

Le Bureau/ est un groupe unissant des individus dans un intérêt commun : questionner l'exposition. La recrudescence des commissaires indépendants, autrement appelés auteurs d'exposition, propose une définition de l'exposition comme monstration d'un ensemble d'oeuvres suivant une volonté particulière, exposition cachant souvent ses singularités derrière une soi-disant mise en valeur optimale de l'oeuvre. Dans le souci d'interroger le principe de monstration hors d'une sensibilité individuelle directrice, le Bureau/ s'organise en collectif. De curateur (emprunté au latin curator, terme de droit signifiant « qui prend soin », synonyme de tuteur) régentant précisément le regard, le Bureau/ devient exposeur /performeur d'exposition, celui qui risque différentes images de l'oeuvre, aussi bien qu'il les réalise. Le Bureau/ s'attribue plusieurs tâches relevant toutes de cette interrogation sur la mise en regard. L'organisation de formes expositionnelles en est une, tout comme la constitution d'une bibliothèque, l'organisation de conférences, la publication de textes et la constitution d'un site Internet. Afin de permettre à ces actions de s'incarner, le Bureau/ a choisi une configuration mobile et infiltrante. Le Bureau/ se présente comme une entité à intégrer au fonctionnement général d'une structure, une forme de préfabriqué immédiatement fonctionnel ; différant de la sous-traitance qui propose des projets clé en main, le Bureau/ réfléchit dans son projet le fonctionnement de la structure d'accueil. Chaque événement est donc pensé à partir des problématiques d'exposition que pose la structure d'accueil elle-même, le Bureau/ se proposant de muter en fonction de chaque lieu.

## LES ŒUVRES :



### **Matthias Bitzer**

*The Dimensionist's wife (loved and lost)*,  
2008

160 x 130 cm

Encre et acrylique sur toile

Courtesy galerie Francesca Minini,  
Milan

Le travail de Matthias Bitzer exploite différents répertoires formels de l'histoire de l'art pour combiner une interprétation abstraite avec une représentation figurative, voire référentielle (l'artiste intègre en effet des personnages historiques ou littéraires dans ses oeuvres). Ses travaux bi-dimensionnels et tri-dimensionnels offrent des superpositions de plans et des contrastes de matières, jouant avec les modes de perception. Le tableau *The Dimensionist's wife (loved and lost)* (2008) représente le personnage d'Eleonora Duse, une actrice du début du XXe siècle. Le portrait est recouvert d'un motif géométrique formé en coroll autour du visage. Tel un masque, ce plan abstrait et très graphique met en tension

la visibilité du portrait, traité d'une manière beaucoup plus vaporeuse.

Mathias Bitzer est né en 1975 à Stuttgart en Allemagne. Il vit et travaille à Berlin et est représenté par les galeries Francesca Minini (Milan) et Iris Kadel (Karlsruhe).



### **Barbara Bloom**

*Broken t (esagonal plate)*, 1997

2 objets, photographie, radiographie,  
emballage papier cadeau

Courtesy Galerie Raffaella Cortese,  
Milan

Collectionneuse, Barbara Bloom mêle détails autobiographiques, récits fictionnels et citations littéraires, et procède par agencements d'images et d'objets, tout en laissant transparaître le fétichisme qui la lie aux éléments de ses installations. Chaque oeuvre de la série des Broken Objects présente un objet cassé. Un contenant en porcelaine couleur céladon est brisé par l'artiste puis, en guise de réparation, les fissures sont remplies d'or, suivant une ancienne technique japonaise. La cassure révélée assume la fragilité et l'imperfection et, comme une cicatrice précieuse, elle

raconte une histoire. Pour son exposition, l'objet cassé est emballé dans un papier cadeau japonisant, et représenté en photographie — image également présente comme motif sur le papier — ainsi qu'en radiographie, ce qui permet d'examiner la fracture. Entouré de sa propre image sous différentes formes, l'objet est sur-représenté.

Barbara Bloom est née en 1951 à Los Angeles aux Etats-Unis. Elle vit et travaille à New York et est représentée par les galeries Raffaella Cortese (Milan) et Tracy Williams Ltd. (New York).



**Gwenneth Boelens**

*A Whole Fragment*, 2007

Papier imprimé, miroir, clous, morceaux de céramique

142 x 180 cm

Courtesy Klemm's, Berlin

Gwenneth Boelens prend comme point de départ l'observation précise et l'analyse de la photographie qu'elle développe sous la forme d'installations en trois dimensions, de collages, de performances, de photographies ou encore de projections vidéo. Ses œuvres témoignent d'une approche artistique liée à des méthodes scientifiques relevant de champs différents, comme la philosophie et ici l'archéologie. *A Whole Fragment* se compose d'une pièce au sol, évoquant un puzzle qui semble être une accumulation de formes géométriques jetées là au hasard et qui mériteraient d'être organisées. Mais l'impression sur

papier révèle que le sol est en fait l'agrandissement d'une installation semblable et originale en taille réduite. Accrochée au mur d'en face, cette image se compose d'une combinaison de différentes photographies de cette construction similaire.

Gwenneth Boelens est née en 1980 à Soest aux Pays-Bas. Elle vit et travaille à Amsterdam et est représentée par la galerie Klemm's (Berlin).



**Etienne Bossut**

*Nature morte*, 1997

Moulage en polyester

220 x 120 x 70 cm

Courtesy collection Ginette Moulin, Guillaume Houzé, Paris

Etienne Bossut mène un travail sculptural centré sur la technique du moulage. Choissant des objets quotidiens, il réalise leur empreinte, le moulage étant, comme une photographie, la réflexion exacte de la surface de l'objet, à la fois représentation et parfait simulacre. Les *Natures mortes* (plusieurs versions) associent une ou deux chaises (ou une chaise et une bassine) devant un monochrome accroché au mur, composant ainsi une peinture faussement bi-dimensionnelle.

Une manière pour l'artiste de souligner sa proximité avec la peinture, jusque dans la technique de production des copies, le moulage se faisant au pinceau. Etienne Bossut est né en 1946 à Saint-Chamond. Il vit et travaille à Dole. Il est représenté par la galerie chez Valentin (Paris).



**Caroline Boucher**

*Vitrine*, 2001

Polycarbonate, matériaux divers

120 x 45 x 180 cm

Courtesy de l'artiste

*Vitrine* (2001) de Caroline Boucher détourne la question de la perception de la sculpture en proposant des points de vue fragmentaires au spectateur. Cet assemblage en plaques de polycarbonate aux attaches apparentes joue, selon différentes modalités, avec des éléments aux échelles hétéroclites. La miniaturisation des pièces fonctionne selon des degrés variables. La taille de certains éléments comme le cône perceptif, maquette réduite d'une autre pièce de l'artiste, ou l'image au sommet de la vitrine, est fonction de l'espace global de la pièce. La hauteur du meuble lui-même, ou du balai, nous renvoient à

notre propre échelle et s'opposent à celle de la roue, ou de la boule de pétanque, qui elles ne répondent pas aux mêmes règles de réduction. Un effet de répétition s'associe à la réduction, comme pour le balai trouvant son reflet, pour changer la forme en image. Ainsi de zoom en répétition de l'image, un jeu de circulation et de direction s'opère, jeu cinématographique provoquant un travelling du regard. Ces mouvements d'échelle combinés à la mise à jour des dispositifs de constructions de la sculpture (vis, colle, etc.) mettent l'accent sur l'équilibre ténu de la pièce. Caroline Boucher est née en 1972 à Saint-Denis. Elle vit et travaille à Montpellier.



**Isabelle Cornaro**

*Cinesculptures, (Ombres portées)* 2008-2009

7 Tirages pigmentaires sur papier archival

35 x 50 cm chaque

Production Maison populaire

Courtesy de l'artiste

Isabelle Cornaro propose pour l'exposition une série de tirages pigmentaires centrée sur une problématique de construction /

déconstruction de la perspective. Intéressée par les règles qui régissent la composition d'une image, en peinture, en cinéma ou en photographie, Isabelle Cornaro transpose dans d'autres sphères ces principes. Le résultat esthétique joue d'un minimalisme des structures visuelles et d'un léger maniérisme dû à l'emploi de matériaux précieux dans certaines pièces (*Savanes autour de Bangui*). Ici, le processus de tirage mat rejoint une sensibilité graphique, le travail de l'artiste étant très lié à la pratique du dessin. Chaque pièce de cette série *Cinésculptures (Ombres portées)* se compose d'une photographie sur laquelle se déploie une ombre portée, à partir des bords de la boîte. L'évolution de l'ombre est explicitée par une représentation en perspective tracée sur le plan adjoint. Formant une sorte d'éclipse dynamique, la série poursuit un ensemble de quatre travaux commencés par Isabelle Cornaro en 2008.

Isabelle Cornaro est née en 1974 à Aurillac. Elle vit et travaille à Paris.



**Cécile Desvignes**

*Les angles*, 2001

35 pièces en inox satiné, pliées

Dimensions variables

Courtesy de l'artiste

Un détail dans une réalité spatiale est souvent la raison première d'une oeuvre de Cécile Desvignes. Travail sur les formes et autres mesures qui constituent l'architecture d'habitation ; l'artiste, suivant des règles arbitraires mais néanmoins précises qu'elle se fixe,

réinterprète ou se joue de ce vocabulaire attaché à la matérialité. La pièce *Les angles* – série de formes géométriques en inox satiné – retranscrit en sculpture les équerres de son ancien appartement. Disposée suivant un plan rigoureux, la pièce n'en échappe pas moins à sa genèse, laissant apparaître une oeuvre proche d'un post-minimalisme où la vue de l'objet esquive la référence. Si la reprise du glossaire architectural plane dans les oeuvres de Cécile Desvignes, la représentation bi ou tridimensionnelle de ce dernier nous laisse percevoir une autre structuration spatiale de notre environnement.

Cécile Desvignes est née en 1973 à Villecresnes. Elle vit et travaille à Nantes.



**Michel François**

*Déjà-vu (Cactus 1)*, 2003

C-Print

143 x 188 cm

Courtesy galerie Carlier-Gebauer, Berlin

L'oeuvre *Déjà-vu* de Michel François procède d'un dispositif simple : le dédoublement symétrique d'une image en son centre. Michel François travaille depuis les années 1980 une approche sculpturale de la photographie. Ici, une image de cactus par une transformation visuelle s'apparente aux tests projectifs de Rorschach, à des constructions kaléidoscopiques ou encore à des assemblages chimériques. Utilisant la photographie, éditée sous forme d'affiche puis de livre, Michel François forme

également des sculptures et des installations. Ses travaux et ses images sont souvent rassemblés, accumulés et réactualisés. Son travail a fait l'objet de multiples expositions tant en Europe qu'à l'étranger.

Michel François est né en 1956. Il vit et travaille à Bruxelles en Belgique. Il est représenté par les galeries Xavier Hufkens (Bruxelles) et Carlier-Gebauer (Berlin).



### Jérémie Gindre

*La Voie (Stonehenge 4a+)*, 2006

Prises de grimpe en résine sablée

310 x 310 cm

Courtesy galerie Evergreene, Genève

Marquées par des renvois historiques, des références géographiques ou des positions ethnologiques, les explorations plastiques de Jérémie Gindre manient et associent des langages contradictoires. Pour preuve, *La Voie (Stonehenge 4A+)* fait cohabiter une pratique sportive moderne et un sanctuaire pour le moins mystérieux. En effet, la pièce, constituée de quatre-vingt dix prises de grimpe en résine, représente le plan mythique de Stonehenge, monument mégalithique composé de pierres disposées de manière circulaire devenu un lieu ésotérique anglais. Entre un effet décoratif et des références à la réalité, ses oeuvres reconstruisent avec humour un monde facétieux, redéfini par ses propres facteurs, où toutes les fictions —

critiques sur notre univers et ses fonctionnements bien étranges — semblent possibles.

Jérémie Gindre est né en 1978 à Genève en Suisse où il vit et travaille. Il est représenté par la galerie Evergreene (Genève).



### Alexander Gutke

*Lighthouse*, 2006

81 diapositives, projecteur carrousel

Collection Frac Aquitaine

À travers de nombreuses références à la littérature, au cinéma et à la science-fiction, les installations d'Alexander Gutke consistent en une lecture poétique de certains accidents techniques ordinaires. Dans de nombreuses installations, la lumière est employée comme élément narratif, visuel et mental en jouant un rôle actif dans les mises en scènes illusionnistes créées à partir d'effets spéciaux au caractère accidentel. À travers ces oeuvres lumineuses, le spectateur expérimente une nouvelle perception visuelle et mentale semblable à certaines expériences menant aux frontières du réel. *Lighthouse* est une installation lumineuse composée de 81 diapositives. Les images successivement projetées représentent un rectangle de lumière blanche qui, de manière illusionniste et dans un mouvement circulaire, tourne graduellement sur lui-même. Les diapositives éclairent une surface du mur selon un angle d'approche différent. Cette pièce joue entre le visible et l'invisible : images sitôt perçues, sitôt

oubliées. Le regard du spectateur suit ce crépitement, comme une lecture à la fois fortuite, poétique et cinématique.

Alexander Gutke est né en 1971 en Suède. Il vit et travaille à Malmö (Suède) et est représenté par la galerie Gregor Podnar (Berlin).



**Gaël Pollin**

*Fresque, 2002*

Tirage numérique  
Contrecollage Dibon  
66,8 x 81,5 cm

*Miroir, 2002*

Tirage numérique  
Encadrement bois  
48,8 x 37 cm

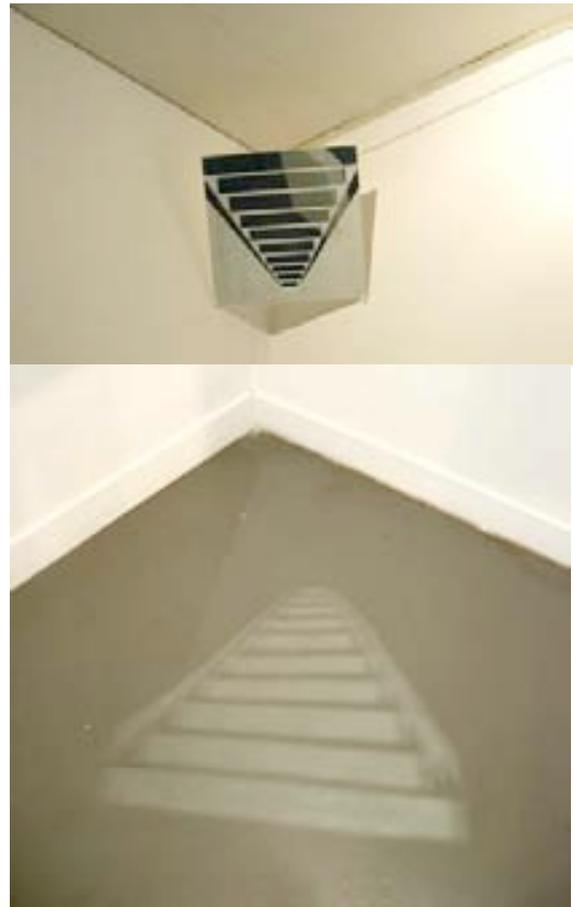
*Hermione, 2002*

Tirage numérique  
Contrecollage Dibon  
41,8 x 28 cm  
384 x 456 mm  
Courtesy de l'artiste

Trois photographies : un miroir qui ne reflète rien, l'empreinte d'une carte postale de mauvaise qualité ayant servi de marquage sur le feuillet vierge d'un livre et enfin, un détail des trompes l'oeil de l'abbaye de San Michele à Varallo. Au travers d'images dont les sujets sont extrêmement divers, Gaël Pollin s'intéresse notamment aux limites de la représentation photographique. L'absence de volume, les questions d'échelles, la nécessité de choisir entre

l'ombre et la lumière, ou encore, cette difficulté à résumer le moment d'une action à un seul instant... L'ensemble des choix qui conduit à la réalisation ou à la sélection d'une photographie forme la trame de ces images.

Gaël Pollin est né en 1974, il travaille actuellement au centre d'études alexandrines et sur différents chantiers de fouilles en Haute Egypte.



**Adam Putnam**

*Untitled (back staircase), 2008*

Miroir, ampoule, papier

Dimensions variables

Courtesy de l'artiste et Taxter & Spengemann, New York

Après avoir développé une série de performances où son corps était le point central, Adam Putnam conçoit depuis 2004 des installations proposant un rapport inédit à l'espace à travers l'utilisation d'effets lumineux rappelant les lanternes magiques de la fin du XIXe siècle. Avec humour et ingéniosité,

*Sundial* ajoute un élément architectural fantomatique qui n'est autre qu'une simple illusion optique : une projection lumineuse éclaire un miroir suspendu sur lequel sont dessinées les marches d'un escalier. Reflété sur le sol, ce motif crée ainsi un espace dans lequel le visiteur peut se projeter, s'imaginant gravir — ou descendre — des marches, telle une ascension infinie. Avec cet effet visuel dans lequel l'ombre et la lumière s'annulent l'une et l'autre, Adam Putnam conçoit une forme qui semble nous échapper, à l'image d'une éclipse.

Adam Putnam est né en 1973 à New York où il vit et travaille. Il est représenté par la galerie Taxter & Spengemann (New York).

## PETITE HISTOIRE DES EXPOSITIONS AU XX<sup>ÈME</sup> SIÈCLE



### La Sécession Viennoise, 1902

Au XIX<sup>ème</sup> siècle l'art était exposé aux Salons, l'accrochage des œuvres y était usuel, un très grand nombre d'œuvres étaient montrées sur un pied d'égalité, pour être vendues, la quantité y primait souvent sur la qualité. En réaction, certains artistes viennois comme Gustav Klimt, Joseph Hoffman, Kolo Moser, etc, s'associent pour créer la Sécession et renouvellent ainsi la forme et la finalité de l'exposition alors conçue comme un événement artistique unique. L'exposition devient alors une « œuvre d'art totale » (Gesamtkunstwerk). Les arts nobles et les arts appliqués y sont mêlés de manière à créer un environnement entièrement artistique (architecture, mobilier, décoration intérieure, objets, peintures, sculptures, décors, jardins...). Ce tout artistique vient du désir de refléter l'unité de la vie. Richard Wagner est le premier à avoir réalisé une œuvre d'art totale.



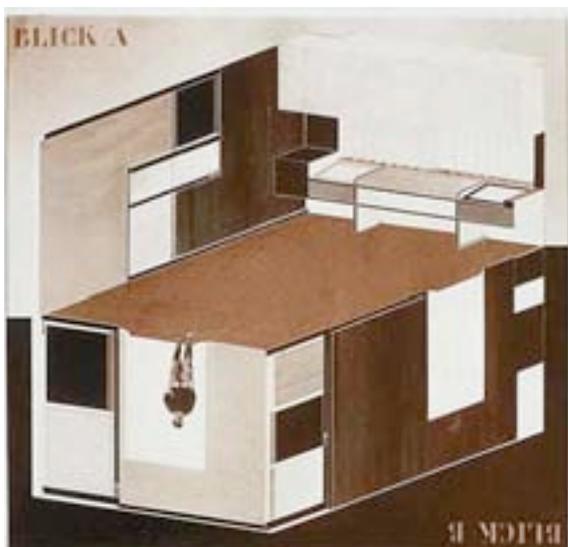
### Messe internationale Dada, Berlin, 1920

Organisée par Georg Grosz, Raoul Hausmann et John Heartfield, cette exposition Dada fut marquante à la fois pour son contenu politique et pour sa forme peu conventionnelle. Les assemblages hétéroclites, collages, etc, faisaient entrer dans l'art des éléments de la vie quotidienne, connus de tous. Il s'agissait de mettre en question la dimension bourgeoise et commerciale de l'art tout en dénonçant le militarisme à travers les représentations d'hommes-machines qu'étaient devenus les rescapés de la guerre, amputés portant des prothèses. Dans cet ordonnancement non conventionnel des œuvres, cet accrochage très dense on trouvait par exemple des pancartes avec des slogans tels que « Dada est politique », ou une sculpture de plafond *l'Archange prussien* suspendue et arborant une tête de porc.



**El Lissitzky, *L'espace des abstraits*, Musée provincial de Hanovre, 1927-28**

Cette exposition peut s'apparenter à un « support d'exposition », c'est un espace architecturé destiné à recevoir des œuvres. Les œuvres en question ne sont pas au centre des préoccupations, c'est l'espace qui prédomine. L'artiste constructiviste russe El Lissitzky construisit cette structure mouvante dans laquelle le spectateur pouvait intervenir, elle consistait en des panneaux coulissants grâce auxquels les tableaux pouvaient être découverts ou recouverts. Certains murs disparaissaient par rotation tandis que d'autres élargissaient le champ de vision avec des miroirs. Un espace ludique et participatif dans lequel les spectateurs vivaient une expérience et ne se contentaient plus de contempler en devenant acteurs.



**Art of this century, New York, 1942**

L'exposition inaugurale de ce musée et galerie fondé par Peggy Guggenheim a fait date pour son mode de présentation des œuvres très libre et novateur. Une large collection d'œuvres cubistes, surréalistes, abstraites et cinétiques étaient installées à travers une mise en scène conçue par un architecte. Certains murs étaient concaves, l'éclairage était variable selon les moments, les tableaux n'étaient plus accrochés aux murs dans des cadres mais suspendus dans l'espace et pouvaient être pivotés par la main du visiteur.





***Dylaby, un labyrinthe dynamique*  
1962 (Stedelijk Museum)**

L'exposition se constituait de 7 salles investies par 6 artistes Daniel Spoerri, Per Olaf Ultvedt, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Robert Roschenberg et Jean Tinguely. Chaque salle était un environnement, une œuvre d'art totale et sollicitait la participation active des visiteurs. Ils devaient toucher, faire bouger, prendre pour cible des objets. Tous les objets fabriqués spécifiquement pour cette exposition étaient issus de matériaux de récupération. La salle installée par Daniel Spoerri était une salle de musée inversée, les tableaux étaient accrochés au sol et au plafond. La salle aménagée par Martial Raysse était la « Raysse Beach » avec au sol du faux gazon, un petit plan d'eau et un juke box. La salle Tinguely quant à elle était faite d'un plancher de bois dont les interstices laissaient passer de l'air propulsé par des ventilateurs et faisait tournoyer des ballons dans l'espace en tous sens.



***When attitudes become forms,*  
Kunsthalle de Berne, 1969**

Harald Szeeman est le premier à se poser comme auteur d'exposition. L'exposition devient avec lui un médium indépendant, la construction d'une pensée qui échappe aux artistes. L'exposition *When attitudes become forms* est une critique du musée qui

n'était pas adapté aux œuvres contemporaines notamment conceptuelles et minimales. L'exposition était une sorte d'atelier géant, les œuvres étaient produites sur place, beaucoup de gestes invisibles, de matériaux de récupération, de déchets, etc... Le processus de recherche et l'idée de départ primaient sur le résultat matériel de l'œuvre, cette exposition était contre la dimension sacrée de l'objet. Elle a questionné l'institution muséale qui par la suite a adapté ses espaces à la monstration de l'art contemporain et de ses nouvelles formes.



### Les expositions de groupes dans les années 1990

Une génération d'artistes nés dans les années 60 et ont renouvelé la conception de l'exposition dans les années 1990. Ces expériences d'exposition alliaient l'art et la vie en s'appropriant parfois le lieu d'exposition en tant qu'habitat, comme en 1990 avec *Les ateliers du paradis* où l'exposition devenait un lieu de vie, de convivialité avec une salle de sport, une vidéothèque, les artistes y vécurent un été à suivre des cours de langue, rencontrer des psychiatres, jouer, etc, comme un film en temps réel. L'exposition devient un portrait de groupe, une scène de genre avec des scénarii, des acteurs, un décor. Avec les expositions *Do it* d'Hans Ulrich Obrist, l'artiste se passe de réaliser l'œuvre, il en vend simplement les instructions de fabrication que le collectionneur ou les

professionnels des lieux d'exposition réalisent eux-mêmes sur place. C'est aussi l'époque où les spectateurs deviennent des viveurs, ils sont sollicités à activer les œuvres qui ne deviennent efficaces que si le public se prête au jeu. Ce type de travaux d'artistes sera ensuite théorisé sous le vocable « d'esthétique relationnelle » par le commissaire d'exposition et critique d'art Nicolas Bourriaud. Le public, figure centrale, est souvent malmené par les scénographies qui multiplient les contraintes de circulation comme dans l'exposition *No man's time* en 1991 à la Villa Arson de Nice, qui étaient pensée comme un labyrinthe avec une multiplicité de possibilités de parcours.



Cette exposition est une des premières d'Eric Troncy, critique d'art et commissaire d'exposition, il est l'auteur de nombreuses expositions collectives parmi lesquelles *Superdefense* au Grand Palais à Paris en 2006, *Collustre* à la Collection Lambert en Avignon (2003), *Weather Everything* au musée de Leipzig en 1998, *Dramatically Different* au Magasin de Grenoble (1997), *French Kiss* à Halle Sud de Genève (1989). Dans ses expositions, Eric Troncy remet en cause le statut du commissaire d'exposition en tant qu'auteur ainsi que le statut de l'artiste et celui de l'œuvre à travers ses accrochages. Il réalise des expositions « photogéniques » dans lesquelles les œuvres ne sont pas considérées individuellement, mais sont associées de manière théâtrale et spectaculaire. Pour lui, l'œuvre a plusieurs vies, des vies temporaires selon les contextes d'exposition dans lesquelles elles sont montrées. Il associe

les oeuvres de manière assez autoritaire en faisant fi de leur historicité au profit d'une efficacité visuelle décorative et séduisante. Les œuvres ne sont pas envisagées dans leur unicité, c'est l'ensemble et l'effet visuel qui priment. Ses expositions portent d'ailleurs souvent des noms de cosmétiques. Le commissaire devient alors un méta-artiste, un producteur d'image.

étaient présentées dans des trous circulaires faits dans un faux plancher.



### **Les displays de John Armleder**

Les expositions de l'artiste John Armleder sont des œuvres, pour lui la place normale de l'œuvre est dans un décor, principe qu'il intègre dans ses *Furniture sculptures*, meubles présentés dans les expositions à proximité de monochromes. En 2002, il réalise l'exposition *Inside the sixties* à Lausanne dans laquelle il place en vis-à-vis des rangées de tableaux et de sculptures des années 1960 sur un fond argenté, le visiteur traversait l'exposition sur un catwalk, un podium de défilé de mode. Les objets étaient mis à distance comme dans un décor froid, les œuvres des années 1960 étaient ainsi désacralisées. En Allemagne, il réalise l'exposition *Nevermind your step* dans laquelle les œuvres d'artistes célèbres

## GLOSSAIRE

*Le glossaire permet de mettre l'accent sur des notions nécessaires à la compréhension des œuvres et de l'exposition, ainsi que d'étayer le travail en classe. Ces termes constituent autant de points d'entrées possibles dans l'exposition. Il n'entend pas être exhaustif, chacun peut y puiser des éclairages selon l'orientation de sa réflexion.*



### Anachronisme

Erreur qui consiste à ne pas remettre un événement à sa date ou dans son époque, confusion entre des époques différentes. Les artistes manipulent aujourd'hui librement des éléments d'époques variées dans leurs œuvres.



### Archéologie

L'archéologie est une discipline scientifique dont l'objectif est d'étudier et de reconstituer l'histoire de l'humanité depuis la préhistoire jusqu'à

l'époque contemporaine à travers l'ensemble des vestiges matériels ayant subsisté et qu'il est parfois nécessaire de mettre au jour (objets, outils, ossements, poteries, armes, pièces de monnaie, bijoux, vêtements, empreintes, traces, peintures, bâtiments, infrastructures, etc.). L'archéologue, dans une approche diachronique, acquiert donc l'essentiel de sa documentation à travers des travaux de terrain (prospections, sondages, fouilles) par opposition à l'historien, dont les principales sources sont des textes.

### Espace

Extrait d'*Espèces d'espaces*, Georges Perec, p. 109, ed. Galilée, Alençon, 1974.

« Nous nous servons de nos yeux pour voir. Notre champ visuel nous dévoile un espace limité : quelque chose de vaguement rond, qui s'arrête très vite à gauche et à droite, qui ne descend ni ne monte bien haut. En louchant, nous arrivons à voir le bout de notre nez ; en levant les yeux, nous voyons qu'il y a en haut, en baissant les yeux, nous voyons qu'il y a un bas ; en tournant la tête, dans un sens, puis dans un autre, nous n'arrivons même pas à voir complètement tout ce qu'il y a autour de nous ; il faut faire pivoter le corps pour tout à fait voir ce qu'il y avait derrière.

Notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance. C'est ainsi que nous construisons l'espace : avec un haut et un bas, une gauche et une droite, un devant et un derrière, un près et un loin. Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue butte : l'obstacle : des briques, un angle, un point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ectoplasmique, l'espace ; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il

faut faire pour que les rails de chemin de fer se rencontrent bien avant l'infini. »



### **Exposition**

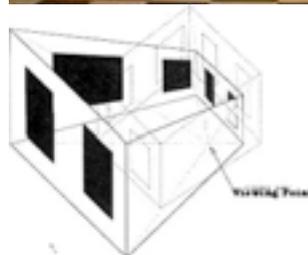
Une exposition d'art contemporain est faite d'œuvres mises en espace de manière à produire du sens. Chacune des œuvres est en elle-même une constellation de significations. Posée comme une analogie au langage, l'exposition est une syntaxe dans laquelle le signifié est porté par le signifiant, il y a ce qui est dit et comment c'est dit, le but étant de créer du sens. Cependant une exposition n'est pas un texte, elle ne se lit pas de manière linéaire. Une exposition est la combinaison du visuel et du discours, du perceptif et du sens. Une exposition est avant tout une expérience plastique, elle doit être un événement visuel cohérent. Les relations spatiales et les données physiques des œuvres doivent tenir ensemble par des liens plastiques car la vision du visiteur est d'abord synthétique et globale. Les œuvres produisent des sens et ambiances différents selon les relations et interactions avec les autres œuvres. Il s'agit de mettre le spectateur en disposition de regarder l'œuvre, l'exposition est une captation. Si l'exposition est d'abord une expérience visuelle, perceptive, elle doit tout de même garder un certain équilibre entre pensée et sensation physique, il ne s'agit pas uniquement d'une recherche d'efficacité plastique ou d'effet. Le commissaire d'exposition produit un discours supplémentaire à celui déjà présent dans l'œuvre, il doit donc exprimer son propre regard tout veillant

au respect des œuvres et de leur historicité, des artistes et de leurs intentions.



### **Illusion, perception**

La perception est le phénomène qui relie le vivant au monde et à l'environnement par l'intermédiaire des sens. Chez l'espèce humaine, la perception est une faculté de l'esprit qui est parfois traduite par la pensée. Chacun des sens humains peut être trompé par un phénomène optique, mais les illusions visuelles sont les plus connues. Certaines illusions sont subjectives; des personnes différentes peuvent les percevoir différemment, ou pas du tout. Certaines illusions jouent sur le point de vue, comme dans les anamorphoses ou par exemple les œuvres de l'artiste Felice Varini.



## Image

L'image, du latin *imago* (représentation, portrait, fantôme, copie), est une catégorie de signes qu'on a coutume de distinguer des indices et des symboles. L'image se définit d'abord par l'idée de ressemblance : le portrait de ma grand-mère ressemble à ma grand-mère. Cette image a quelque chose d'arbitraire dans la mesure où le portrait est de dimension réduite, où les couleurs ne sont que des équivalents des couleurs référentielles, où la fixité de l'image s'oppose à la vie du modèle.... D'autre part, l'image participe également de la notion d'indice. Dans la peinture classique, vu de loin, le tableau nous donne l'illusion d'un objet ressemblant au monde, mais lorsqu'on s'approche, le travail même de la pâte désigne l'activité de la main de l'artiste. Quoique ressemblante, la photographie relève de l'indiciel en ce qu'elle est d'abord et avant tout, l'impression par des particules lumineuses d'un papier sensible. L'image photographique donne l'illusion de la vérité, ce mythe de la vérité est très présent dans la manière dont nous percevons notamment la photographie de presse.

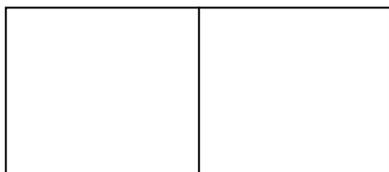
- Le cadre :

C'est l'espace dans lequel on donne l'image à regarder. Dans notre civilisation occidentale, et ce depuis la Renaissance, ce cadre est pensé comme une fenêtre par laquelle le monde est donné à voir. Ce cadre est donc souvent rectangulaire, horizontal ou vertical.

- La composition :

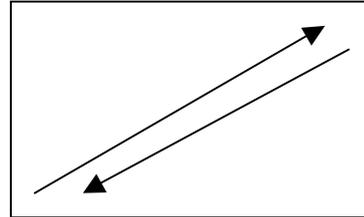
C'est l'organisation de l'espace à l'intérieur même du cadre.

- L'organisation spatiale et temporelle :  
L'axe vertical découpe l'image en deux parties, la partie de gauche étant le présent ou un passé proche et la partie de droite un futur proche.



- Deux diagonales se construisent :

La diagonale de rapprochement, du coin supérieur droit vers le coin inférieur gauche et la diagonale d'éloignement du coin inférieur gauche vers le coin supérieur droit.

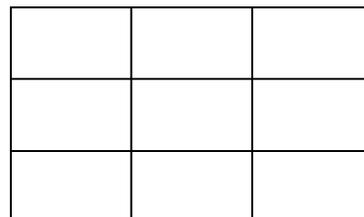


L'axe horizontal sépare l'image entre terre et ciel mais aussi entre zone de matérialité et zone de spiritualité.



- L'organisation esthétique :

L'image peut se découper selon quatre lignes situées environ au tiers de l'image (proche du nombre d'or) dites lignes de force ; les intersections de ces lignes sont les points de force. Ils sont utilisés pour positionner les zones clés de l'image.



La lumière, la couleur, le noir et blanc :

Une prise de vue en noir et blanc traduit un choix esthétique ou une volonté de situer l'action dans le passé. En couleur, un éclairage solaire crée une sensation de naturel alors qu'un éclairage artificiel avoué théâtraliserait la scène. De même, un traitement pastel des couleurs nuance une image qui serait dynamisée par un contraste important ou une grande vivacité des teintes.



- Les flous :

Nous connaissons tous des images sur lesquelles le sujet rendu flou par une vitesse d'obturation lente donne la sensation d'être en mouvement. C'est ce que l'on appelle un flou de filé. Si le sujet reste net mais que le fond de l'image soit en mouvement, nous avons un flou de contre filé. Les flous de profondeur de champ (premier plan et arrière plan flous, sujet principal net) permettent de détacher le sujet de son environnement. Si au contraire, tout l'espace photographié est net, on inclut le sujet dans son espace.

- Le point de vue :

La position de l'appareil de prise de vue par rapport au sujet est également inductrice de sens. Une prise de vue de niveau sera synonyme d'objectivité (équivalente au regard du spectateur). En plongée (l'appareil placé au-dessus), le sujet sera écrasé alors qu'il prendra plus d'importance en contre plongée (appareil placé en dessous).

- La focalisation :

Plusieurs cas de figure se présentent. Soit l'image apparaît comme vue par le regard d'un personnage (focalisation interne) ; on utilise à cette fin certains effets de caméra (angle de prises de vue mais aussi flous, cachés, tremblant

signifiant la peur, déplacements rapides de l'appareil pendant la course d'un personnage,...) ou certains raccords (raccord par le regard par exemple). Soit l'image n'est pas ancrée dans le regard d'un personnage (focalisation zéro). Dans ce dernier cas, ou bien on montre la scène en faisant " oublier " la caméra, ou bien la caméra emprunte le point de vue d'un narrateur qui intervient en tant que tel ; on utilise alors divers procédés : plongées, contre-plongées, décadrages qui soulignent la présence d'une caméra et d'une mise en scène.

- L'échelle des plans :

Du plan général au très gros plan, le cadrage des sujets est déterminé par rapport à une échelle des plans. Cette échelle purement descriptive permet de se donner un référent commun pour parler d'une même image. Elle a été établie en prenant pour référence l'échelle humaine.

Plan général (PG) : paysage

Plan d'ensemble (PE) : le personnage dans son environnement

Plan moyen (PM) : le personnage en pied

Plan américain (PA) : le personnage coupé entre le genou et la taille

Plan rapproché (PR) : le personnage coupé entre la taille et la poitrine

Gros plan (GP) : visage

Très gros plan (TGP) : détail du visage

Le plan général et plan d'ensemble ont une valeur descriptive, les plans moyen, américain et rapproché, une valeur narrative, et les gros et très gros plans, une valeur « psychologique ». C'est le choix du photographe, ce que je vois, ce que je comprends, ce que j'interprète.

- Cadre / Hors-cadre :

L'espace de l'image est donné à voir dans un cadre. L'espace autour de ce cadre est appelé hors-cadre et il participe à la construction de sens de l'image. Ce hors-cadre peut être de plusieurs types :

Le support même de l'image (type de papier, support d'affichage...). Le texte accompagnant l'image (légende, commentaires, article...). Une autre image qui associée à la première en modifie le sens. Imaginons une photo de

citrouille, à cette photo, on peut associer la photo d'un pot de crème fraîche, la photo d'une Rolls Royce, Le mot Cendrillon, dans chacun de ces cas l'image sera lue différemment.

- Champs / Hors-champs :

Le champ est l'espace du « réel » choisi par le cadreur. L'espace environnant mais non vu dans l'image est appelé hors-champ. Cet espace que divers indices peuvent nous aider à construire mentalement (regard du personnage...) se mêle à l'image vue pour produire du sens.



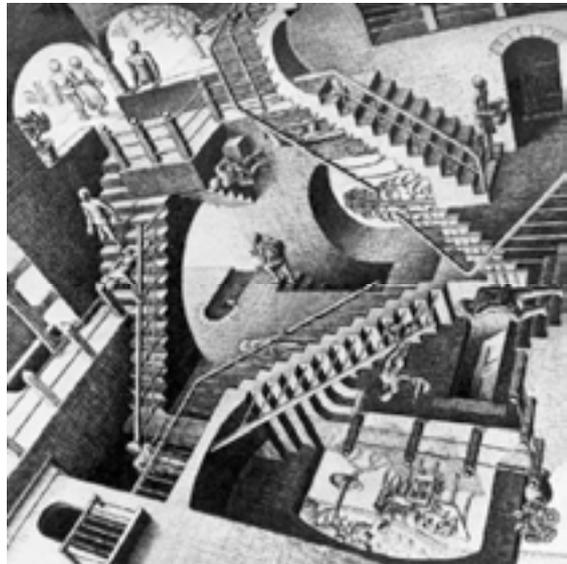
### Installation

L'installation est un genre de l'art contemporain qui désigne une œuvre combinant différents médias en vue de modifier l'expérience que peut vivre le spectateur d'un espace singulier ou de circonstances déterminées. Les installations se sont surtout développées à partir des années 1960, même si l'on peut trouver des prémisses de cette forme d'art avec les « ready-made » de Marcel Duchamp ou chez certains artistes surréalistes ou Dada (comme Kurt Schwitters et son *Merzbau*). Les installations mettent en scène, dans un arrangement qui a sa propre dynamique, des médias différents tels que les peintures, les sculptures, les photographies, des objets préexistants, les projections (films, vidéos), des sons, des éclairages... Certaines installations sont étroitement liées à un lieu particulier d'exposition (œuvres in situ) ; elles peuvent seulement exister dans l'espace pour lequel elles ont été créées et pour lequel l'artiste a conçu un

agencement particulier. Ainsi l'œuvre n'est pas transposable dans un autre lieu, elle est éphémère.



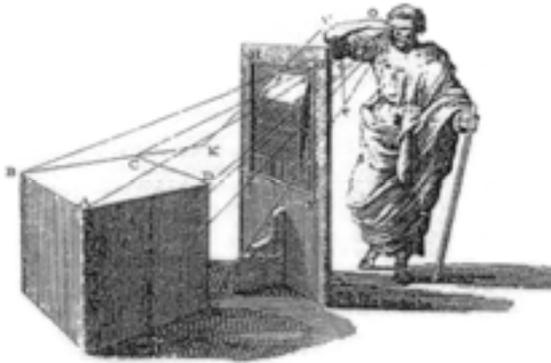
L'installation permet de juxtaposer différents objets, matériaux et médiums. Un autre terme est de plus en plus utilisé, celui d'environnement. Le spectateur est parfois immergé, enveloppé dans l'univers constitué par l'artiste. L'installation met alors à contribution tous les sens, le visiteur devient viveur et même parfois acteur.



### Perspective

Dans le domaine de l'art, la perspective, souvent appelée « artificielle » ou « linéaire », est un système de représentation de l'espace à trois dimensions sur un plan. Elle a de nombreux points communs avec la façon dont nous-même percevons l'espace et les objets qui s'y trouvent. Toutefois,

comme la perspective linéaire est basée mathématiquement sur un point de vue unique et fixe, elle ne peut être qu'une approximation de la complexité du fonctionnement de notre œil. En tant que science, la perspective est une des branches de l'optique (étude des lois de la vision), une discipline florissante dans la Grèce ancienne, à Rome et durant le moyen-âge.



Nous sommes habitués à considérer l'image comme le miroir du monde, mais l'art n'a pas toujours été basé sur le désir de figurer ce que nous voyons. Les Égyptiens ne montraient que peu d'intérêt pour la représentation réaliste de l'espace et de la profondeur. Leur art emploie un langage conventionnel de symbole religieux ou sociaux. Les Grecs au contraire remettent en cause leur langage primitif et traditionnel avec des figurations de ce qu'ils voient réellement. Les romains conçoivent des paysages naturalistes et élaborent des architectures en perspective. Ces pratiques sont rejetées par l'art byzantin au profit d'une codification des symboles religieux. Ce n'est qu'au XIII<sup>ème</sup> siècle et XIV<sup>ème</sup> siècle, avec le regain de l'ancienne Rome, que renaîtra la conception de l'art comme « miroir ».

Avant l'invention de la perspective centrale à la renaissance, les artistes en avaient esquissé les règles par eux-mêmes, il ne leur manquait que les fondements mathématiques qui auraient rendus leurs perspectives logiques. Les romains avaient déjà développé un système rationnel basé sur les principes de l'optique. Aux XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles, les italiens imaginent des

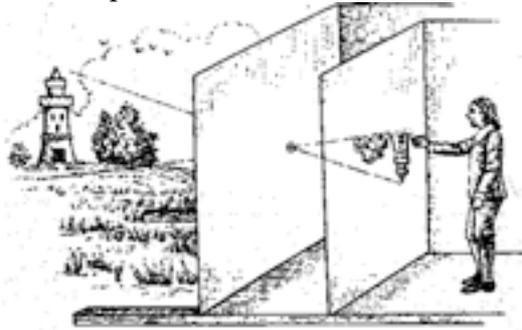
constructions empiriques, combinaisons d'observations de la nature et de simples rapports de proportions. Dans l'Europe du Nord, les peintres résolvent les problèmes sur lesquels les italiens restent impuissants, grâce à l'étude minutieuse de la nature, de la couleur et de la lumière.

Le principe de la perspective linéaire, centrale ou artificielle, se développe dans le milieu intellectuel et artistique de Florence, cette invention peut être attribuée à Léon Batista Alberti, architecte et artiste, et Filippo Brunelleschi, architecte et sculpteur. Si Brunelleschi est le premier à démontrer les principes de la perspective centrale lors de son expérience de la tavoletta en 1413, c'est à Alberti que l'on doit la géométrie plane. Sa méthode très simple permet aux artistes de dessiner un espace géométriquement régulier sur une surface picturale à deux dimensions.

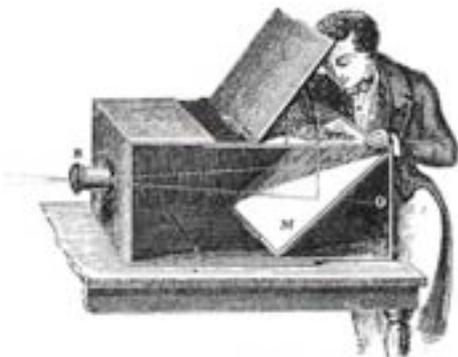


Ce système est basé sur la hauteur du regard de l'homme, sur la ligne d'horizon et les points de fuite. À la renaissance, l'Homme est placé au centre de l'univers, l'œil du peintre ou celui de spectateur est donc au centre du tableau. Le peintre Piero della Francesca, inspiré par sa croyance dans la perfection géométrique comme fondement de la création divine, s'est consacré à l'étude géométrique et aux significations mystiques des nombres. Dans son œuvre, l'harmonie des formes et la cohérence des perspectives sont synonymes de mesure, de proportions, toutes définies selon cette règle. Léonard de Vinci vient ensuite compléter les faiblesses du système d'Alberti en étudiant la

perspective « naturelle », la façon dont l'œil perçoit l'espace et la distance. Il conceptualise la vision en grand angle, définit la perspective atmosphérique et découvre les principes de la caméra obscura. La perspective atmosphérique est causée par l'effet d'optique produit par la lumière qui est absorbée et réfléchiée par l'« atmosphère » : vapeur de poussière et d'humidité. Cette buée diminue les contrastes dans les lointains. Trompes l'œil et anamorphoses font aussi leur apparition dans la peinture.



La caméra obscura (chambre obscure) est une des nombreuses machines inventées pour permettre aux artistes de construire des perspectives parfaites. C'est à l'origine une chambre noire ou un compartiment percé sur un côté d'un petit trou exposé à la lumière solaire et laissant pénétrer les rayons lumineux réfléchis par les objets. Ces rayons se croisent en passant par l'ouverture puis se déploient pour former une image réduite et inversée sur un mur blanc ou un écran. L'image est ensuite corrigée par un miroir et reproduite. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, ce dispositif assez lourd sera réduit à la forme d'une boîte transportable.



## Photographie

La photographie est un médium récent, la première héliographie date de 1826, c'est « Le point de vue de gras » de Joseph Nicéphore Niepce. La date officielle de l'invention est 1839 avec l'invention du Daguerreotype. C'est une image produite par une machine, un procédé mécanique d'enregistrement d'une image produite par un rayonnement lumineux sur une surface photosensible. C'est aussi un procédé chimique et optique, l'empreinte lumineuse noirci le support par réaction, des valeurs de noirs et blancs apparaissent selon différentes intensités lumineuses. L'image photographique est indissociable de l'acte, le geste qui est lié au choix du photographe, c'est prélever une partie du visible par le cadrage et du point de vue. La photographie est donc une représentation, une image construite. La photographie est le signe, la trace de quelque chose qui « a été là », elle résulte d'un choix subjectif et renvoie à une autre réalité, elle n'a donc pas valeur de document mais bien d'œuvre en soi.

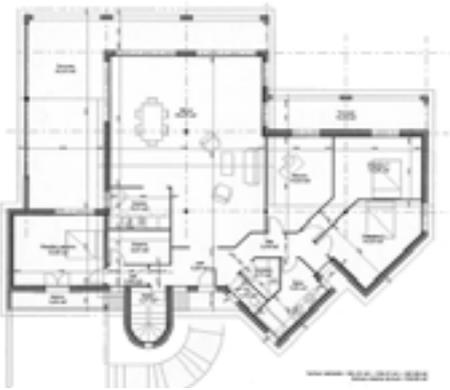
- Influence sur la peinture :

Jusqu'à l'usage de la photographie, c'est la peinture qui avait pour rôle la représentation de la réalité. Avec l'arrivée de la photo, les arts plastiques ont pu se libérer de la réalité et se tourner vers l'art abstrait.

- Un art populaire :

La photographie a aussi inauguré une époque où presque tout le monde pouvait disposer de son portrait ou de représentations d'objets ou de lieux qui restaient jusque-là réservés à une élite

économique, quand il fallait demander à un peintre de réaliser une image. Cela s'est traduit dans un premier temps par certaines photographies qui s'approchaient beaucoup du portrait peint le plus classique. La réalisation de la photographie s'est également rapidement diffusée. La représentation du monde en a été transformée et les sociologues ne manquent pas d'étudier les pratiques et les résultats de cette photographie démocratisée.



### Plan

En mathématique, espace à deux dimensions, surface illimitée contenant toute droite joignant deux de ses points. Surface plane : plan d'eau, plan de travail. Représentation graphique d'une ville, d'un logement, d'une machine, etc. Disposition générale d'un ouvrage littéraire. Niveau, importance : mettre des choses sur des plans différents. Projet, dessin. Eloignement plus ou moins grand des objets dans la perception visuelle.



### Représentation

Action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un signe ou d'un symbole. Ce par quoi l'objet devient présent à l'esprit. Perception, image mentale se rapportant à un élément du monde qui nous entoure. L'art a longtemps été considéré comme l'imitation et la symbolisation du monde au travers de nos sens. La représentation étant liée au langage, elle induit la notion de traduction ou interprétation, aucune imitation exacte du réel n'est possible et la réalité n'est pas conforme à ce que nous percevons. Représenter est donc déjà métamorphoser, s'exprimer par le langage des formes. L'art n'a donc pas pour but de représenter la réalité. Avec ses ready-mades, Marcel Duchamp s'appuie sur la seule présentation de l'objet comme déclencheur de représentations symboliques. L'objet est re-présenté soit présenté différemment dans un autre contexte, il accède ainsi au statut d'œuvre d'art, l'intention et l'idée priment sur la réalisation de l'œuvre par la main de l'artiste.

### Scénographie

Le terme désigne à l'origine l'ensemble des principes qui régissent la réalisation d'un décor de théâtre. Il s'agit du choix

des objets présents sur scène et leur disposition ce qui a des conséquences sur le jeu et les déplacements des acteurs.

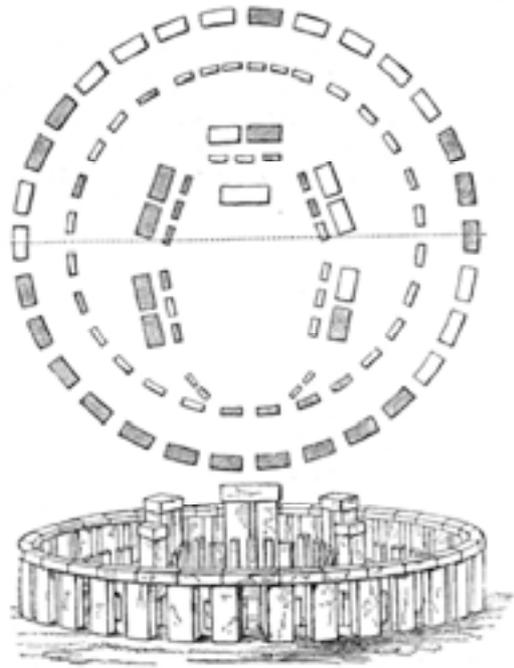
On entend aujourd'hui sous ce terme la mise en espace d'objets d'art dans l'exposition de façon à ce qu'ils attirent l'attention pour eux-mêmes, créent des interactions avec les autres œuvres en présence, et qu'ils forment un tout visuellement homogène. On emploie aussi le terme de « display ».



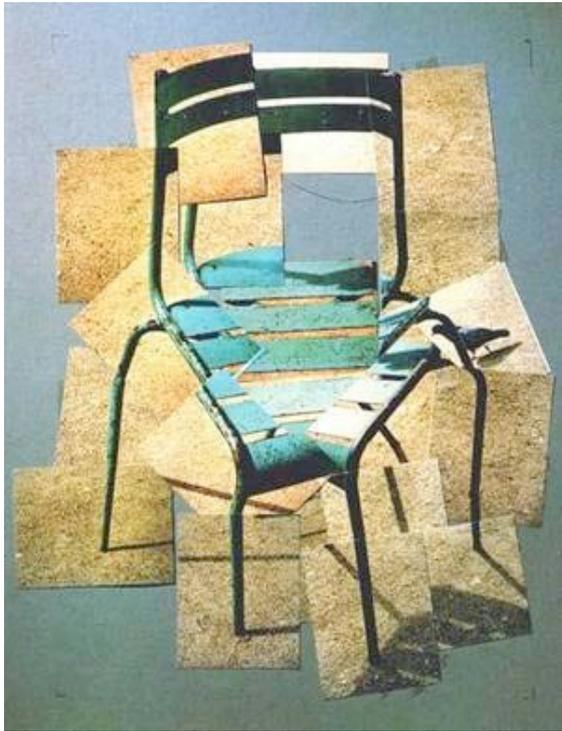
### Stonehenge

Stonehenge, dont le nom signifie « les pierres suspendues », est un grand monument mégalithique composé d'un ensemble de structures circulaires concentriques, érigé entre -2800 et -11001, du Néolithique à l'âge du bronze. Il est situé comté du Wiltshire, Angleterre. L'ensemble du site de Stonehenge et le cromlech d'Avebury, sont inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco. Cette construction est si ancienne qu'il est difficile de percer son mystère, différentes campagnes de fouilles et de théories n'y sont pas parvenues, c'est une référence culturelle qui entre dans l'imaginaire. On y a vu des liens avec l'astronomie ancienne, un ancien observatoire pour prévoir les éclipses de lunes, de soleil ou les équinoxes, un lieu à valeur astrologique ou spirituelle. Si l'alignement des pierres coïncide parfois avec celui des astres, les connaissances astronomiques des hommes préhistoriques se limitaient cependant aux planètes visibles à l'œil

nu... La construction et le transport des pierres qui pèsent jusqu'à 50 tonnes a du nécessiter le travail de milliers d'homme durant des décennies.



## PROPOSITIONS D'ATELIERS



### 1- *Perspective cubiste* :

L'exposition *Un plan simple* évoque les problématiques de la représentation, du point de vue, de la planéité, etc, autant de questionnements qui rappellent ceux du mouvement cubiste apparu au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Depuis la Renaissance, la perspective linéaire permettait aux peintres de représenter un espace à trois dimensions sur un plan à deux dimensions. Les proportions des objets, établies en fonction de leur éloignement et à partir d'un point de vue unique, créaient l'illusion d'un tel espace. Dans la représentation cubiste, la toile est traitée comme une surface plane sans illusion de profondeur, tout est représenté sur un même plan. Le sujet du tableau, l'objet en volume représenté est fragmenté de manière kaléidoscopique. De cette manière, l'objet est perçu simultanément selon tous les points de vue possibles, il est à la fois vu du dessus, du dessous, et de tous les cotés. Cette multiplicité des

points de vue implique à la fois le démantèlement de la forme mais aussi la révélation de l'essence de l'objet.



L'exposition fait aussi référence aux différentes manières de re-présenter, à travers par exemple le travail de l'artiste Barbara Bloom. Un travail qui rappelle celui de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth qui présente une chaise avec de part et d'autre sa représentation photographique et sa signification en langage écrit.

> **L'atelier *Perspective cubiste*** est un travail de collage à partir d'images d'un même objet vu de plusieurs points de vue différents, de fragments de matière prélevés sur l'objet, et des lettres composant nom de l'objet. Il s'agira de réaliser le montage de ces différents éléments.

À partir du CP

Visite de l'exposition 45 min, atelier 1h

Coût 25 € par classe

Animé par la médiatrice du centre d'art et l'enseignant.



## 2- *L'espace de la classe :*

L'exposition *Un plan simple* traite de la représentation de l'espace à travers le travail de l'artiste Cécile Desvignes qui utilise toujours les plans, coupes et élévations des différents appartements dans lesquels elle a vécu comme matériau de départ pour ses œuvres. *Un plan simple* évoque aussi la mémoire à travers les réminiscences et les diverses couches temporelles mêlées dans les œuvres de Jérémie Gindre ou Matthias Bitzer.

> **L'atelier** *L'espace de la classe* propose un travail autour de la représentation d'un espace vécu par les enfants, celui de la classe. Espace à la fois collectif et personnel, il s'agit de proposer de mettre en évidence une pluralité de points de vue et de représentations possibles. Une multiplicité de vision, de représentation, de cadrages, sur un même sujet vécu et traduit de différentes manières.

En amont de l'atelier :

Chacun prend une photo de la classe vue de sa place, selon le cadrage et l'angle de vue de son choix. L'enseignant fera une vue générale, ainsi qu'une vue de dehors. Les photos seront imprimées à la Maison populaire.

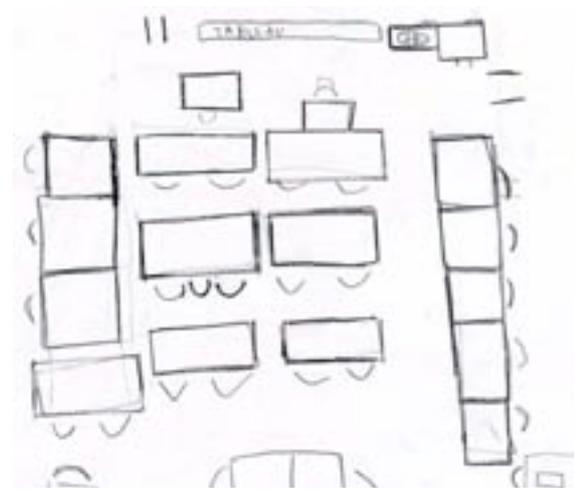
Pendant l'atelier :

Les enfants dessinent la salle de classe de mémoire sur des feuilles de cahier. Chacun commente son dessin par écrit,

en cinq lignes environ sur la même feuille. Ils font un inventaire de l'architecture et du mobilier (2 portes, 6 fenêtres, 15 tables, 28 chaises, etc). Ils réalisent collectivement le plan de la classe.

En classe après l'atelier :

L'enseignant imprime une définition du mot classe. Les dessins, photos, listes et textes sont assemblés sur un mur de la classe. Possibilité de continuer le travail en volume par la construction collective d'une maquette.



Définition du mot classe :

Classe, nom féminin

Chaque degré de l'enseignement primaire et secondaire. Groupe d'élèves qui suivent le même enseignement dans une même salle. Salle où est dispensé l'enseignement. Enseignement donné dans les établissements scolaires ; séance consacrée à cet enseignement.

À partir du CE2

Visite 45 min, atelier 1h30

Coût 25 € par classe

Animé par la médiatrice du centre d'art et l'enseignant.

### **3- Le sens de l'image :**

> Atelier à réaliser en classe

Travail en classe sur l'analyse de l'image par la réflexion sur la relation entre cadre et hors-cadre. Changer le sens d'une image en y associant une légende, mettre deux images côte à côte qui vont fonctionner en opposition ou en association. Avec des images prélevées dans des journaux, des ciseaux, de la colle et du papier il s'agira de mettre en valeur la complexité du fonctionnement sémantique de l'image. Par exemple une citrouille à côté d'une casserole à côté de la chaussure de cendrillon, ou association de la définition du mot carrosse avec l'image de la citrouille, etc.

#### **Bibliographie**

##### **Généralités sur la perspective**

LAMBERT Jean-Henri ; PFEIFFER J. (trad.)

Essai sur la perspective : août 1752  
Paris : A. Blanchard, 1981. 56 p. : ill.  
ISBN 2-85367-115-1.

Enseignant

DAMISCH Hubert

L'origine de la perspective  
Edition revue et corrigée.- Paris :  
Flammarion, 1993. 474 p. : ill.  
(Collection ChampsArt).

Enseignant

RAYNAUD Dominique

L'hypothèse d'Oxford : essai sur les  
origines de la perspective  
Paris : Presses Universitaires de  
France,, 1998. 416 p. (Collection  
Sociologies).

ISBN 2-13-048992-3.

Enseignant

HAMOU Philippe

La vision perspective, 1435-1740 : l'art  
de la science du regard, de la  
Renaissance à l'âge classique

Paris : Payot et Rivages, 1995. .-512 p.  
(Collection Petite bibliothèque Payot).

ISBN 2-228-88920-2.

Élève

##### **Perspective et art**

COMAR Philippe

La perspective en jeu : les dessous de  
l'image

Paris : Gallimard, 1992. 128 p. : ill.-.  
(Collection Découvertes).

ISBN 2-07-053185-6.

Elève

##### **Perspective appliquée**

LACOMME Daniel

L'espace dans le dessin et la peinture.-

Paris : Bordas, 1995. 128 p. : ill.-.  
(Collection (L'Atelier vivant)).

ISBN 2-04-019754-0.

Enseignant

LUDI Jean-Claude

La perspective pas à pas : manuel de  
construction graphique de l'espace et  
tracé des ombres

3e éd. Paris : Dunod, 1999. .-152 p. : ill.

ISBN 2-10-004368-4.

Enseignant

SMITH Ray Campbell ; GUENETTE  
Magali (trad.) ; ROYAL ACADEMY OF  
ARTS (coll.)

Introduction à la perspective

Paris : Dessain et Tolra, 1996. .-72 p. : ill  
en couleur.- (Collection Les Manuels du  
peintre).

ISBN 2-04-021736-3.

Élève

RAYNAUD Georges ; RAYNAUD Annie  
Les secrets de la perspective

Paris : Fleurus, 1999. 144 p. : ill.-.  
(Collection Les secrets de l'artiste).

ISBN 2-215-07017-X.

Elève