

LA PRESENTATION

Domaine de la présentation des pratiques et des productions plastiques



Giacometti. La cage 1950 bronze. 175 x 37 x 39

LA PRESENTATION

Introduction

Dans l'histoire occidentale des Arts Plastiques, le début du XXe siècle est décrit comme un moment de crise (abstraction d'une part et introduction du réel dans l'oeuvre, 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, ses hiérarchies, toutes choses liées notamment au pouvoir de l'image.

Plus tard dans le siècle, les artistes des années 1970, de différentes manières, ont délaissé les catégories traditionnelles de la peinture et de la sculpture pour produire des oeuvres qui utilisaient l'espace, les lieux, les matériaux ou les corps réels, là aussi **présentés plutôt que représentés**. On reconnaîtra ici des courants comme le Land Art, l'Arte Povera, le Body Art ou plus généralement la pratique de l'Installation.

Pour mieux comprendre, il faut aborder le mot présentation sous deux angles différents :

La présentation en tant que non représentation.

Le terme présentation évoque l'action d'utiliser un objet réel dans une oeuvre, en tant qu'il est réel. Picasso le premier introduira dans ses peintures des objets empruntés à la réalité. Ces objets ne peuvent pas être qualifiés de "représentés". On dira donc tout simplement qu'ils sont **"présentés"**. Si, dans ce registre, les oeuvres de Picasso sont exemplaires (Nature morte à la chaise cannée, 1912), il sera suivi par les expériences de Kurt Schwitters qui systématise la question en faisant des objets ramassés lors de ses promenades le sujet même de ses collages.

Très rapidement Marcel Duchamp va radicaliser l'approche de l'introduction de l'objet dans l'oeuvre en ne présentant, en guise d'oeuvre, qu'un objet inerte, déjà fabriqué, qu'il qualifie de **Ready made**. Les plus célèbres de ces objets sont le "Sèche-bouteilles", "Roue de bicyclette et Tabouret" et surtout **"Fontaine"** en 1917, qui repose sur la présentation, à l'envers, sur un socle, d'un urinoir. La question, posée par l'artiste, est celle de la définition de l'oeuvre doublée de la position de l'artiste.

Cette entrée fracassante de l'objet dans l'art, au lieu d'être re-présenté, ouvre la voie des propositions d'avant-gardes qui feront de l'objet le matériau de base de la mise en oeuvre : On verra ainsi se développer par exemple :

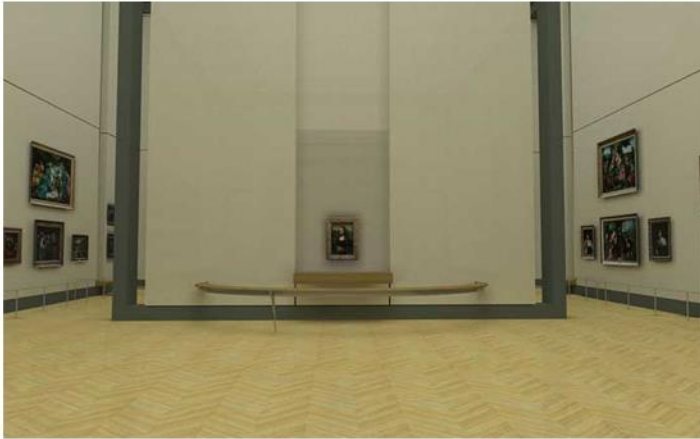
Les artistes du Pop art. Ils introduisent les images de la consommation courante dans leurs oeuvres. Warhol croise la publicité et la sérigraphie avec le "grand art" pictural. Dans le sillage de Marcel Duchamp, il attaque l'art savant des musées.

Les Nouveaux Réalistes composent des oeuvres à partir d'objets recyclés et et rejetés par la société de consommation. Arman accumule et met en scène la destruction de ces objets. César les transforme industriellement et Tinguely les met en mouvement. L'objet devient matériau. D'autres artistes présentent des objets dé-contextualisés et présentés dans le nouveau rapport qui les lie au réel. Ainsi **Claes Oldenbourg** change la perception en agrandissant leur échelle.

Les artistes d'Arte Povera, de leur côté, montrent des denrées pauvres ou périssables, anti-artistiques, pour dynamiser de l'intérieur le marché de l'art. **Spoerri** transforme les vestiges du quotidien en tableaux.

Depuis de très multiples manières permettent de "présenter" des objets pour nous révéler le quotidien : en les décalant – **Wim Delvoye** – en nous les dévoilant crûment – **Damian Hirst** – en les traitants comme objets mémoriels ou d'archives – **Christian Boltanski**.

La présentation comme mode d'exposition



L'îlot central de la Joconde. par Lorenzo Piqueras, architecte muséographe



Bernini. La mort de Ludovica Albertini. 1674



Ron Mueck. Mélancolie.



Two people carry a photograph made by Helmut Newton into the Weserburg Museum • Photo by Ingo Wagner

présenter la vidéo et la photo



Nam June Paik, TV BUDDHA, installation vidéo, 1974



Annette Messager, Voeux suspendus, installation de 263 épreuves photographiques, 1989

La présentation comme mode d'exposition

Tout objet ordinaire doit être **EXPOSE** pour être élevé au rang d'œuvre. Cette exposition s'est très longuement effectuée selon des règles et des formes établies : le cadre, le socle, la signature, l'éclairage, le cartel, le musée.

Les artistes font précisément appel à ces formes pour transformer un objet usuel en "**objet à voir**", esthétique. C'est ce que fait précisément Marcel Duchamp en présentant son urinoir sur un socle, avec signature, dans un musée ... travail de présentation accompli pour que le caractère quotidien des objets soit transmué en valeur esthétique, c'est à dire propre à être vue et jugée.

Dans cette seconde acceptation il s'agit bien de « valoriser », par des éléments qui dirigent sur elle le regard du spectateur, la pièce présentée à vocation artistique. Le cadre d'un tableau, le socle d'une sculpture, puis le musée qui lui sert d'écrin..., jusqu'à l'affiche qui annonce une exposition sont les moyens convenus les plus connus.

Dans ce registre, toute œuvre traditionnelle, qui n'est pas présentée selon les codes spécifiques à l'art, risque d'être incomprise voire rejetée.

Depuis le début du XXe siècle cependant, une véritable remise en cause des modalités suscite de nouveaux modes de présentation ou modalités d'exposition qui participent au devenir artistique même de certaines productions ... Jusqu'à quelquefois définir la nature même de l'œuvre. Ces modalités sont innombrables :

Ou bien elles réinventent la manière de montrer, ou bien elles s'enracinent dans la tradition, pour la critiquer ou alors, ouvertement, pour en conserver, avec distance, les vertus opérantes souvent décalées.

Il est donc souhaitable, pour bien comprendre ce qui actuellement a cours, de retracer quelques modalités de monstration historiques et récurrentes :

Les reliques

Parmi les références anciennes qui pourraient nous intéresser sur la question de la présentation, nous retiendrons tout particulièrement les rituels de **monstration** des reliques qui marquèrent la liturgie chrétienne depuis le haut Moyen-âge. Ce "**donné à voir**" d'objets sacrés peut être considéré comme l'ancêtre de toute exposition. Nous le reconnaissons sous le terme **d'OSTENSION**. Il revient à présenter publiquement, selon certaines règles, des objets sacrés de grande valeur.

Nous retiendrons en priorité le lien qui depuis leur origine, unit l'objet précieux et sacré, ostensiblement montré, magique dans ses vertus, et l'exposition de l'objet artistique. Cette ritualisation de la monstration s'est élargie très rapidement à l'exposition des objets de culte, puis des icônes et, par extension, à la peinture, à la sculpture, aux objets artistiques.



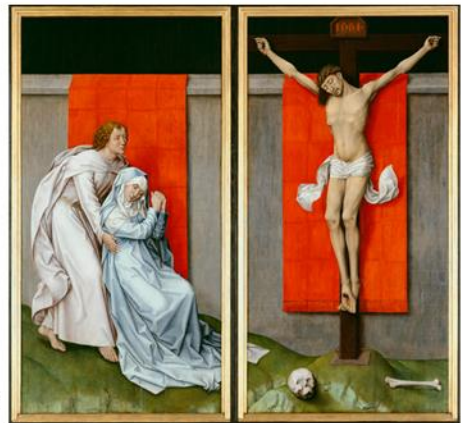
Îcônes, retables, cadres



Eglise orthodoxe à moscou et son iconostase



Van Eyck.
L'agneau mystique.
ghent



Van der weyden
The Crucifixion,
with the Virgin
and Saint John the
Evangelist Mourning.



Peinture de Vanité dans sn cadre.



VIALLAT Claude, Sans titre, 1978, Saint Etienne

L'exposition des icônes

Les icônes, à leur origine, sont des peintures, de nature sacrée, qui re-présentent des saints, la vierge ou Dieu. Ces objets peints sont vécus par les fidèles selon leur pouvoir de transsubstantiation. Cela signifie qu'ils ne sont pas là comme simulacres mais comme une médiation codifiée entre l'esprit du représenté et le croyant. Les icônes sont objet de foi ; en ce sens elles représentent l'esprit plus que la forme. Cette appréhension de l'icône suppose qu'elle ne soit pas réaliste. Elle ne doit en aucun cas signifier une "réalité". Elle doit nous relier à une spiritualité. D'où le fond d'or, les auréoles, les codes très typés des personnages.

Dans une église Orthodoxe, les icônes sont présentées en Iconostase, selon des règles hiérarchiques précises.

Les retables, tableaux d'autels et autres programmes religieux.

Les icônes sont devenues des tableaux religieux dans le sens d'une représentation plus séculaire (représentation plus réaliste). La forme de leur présentation a évolué en accord avec les nouvelles attentes. Même si les œuvres peintes ont perdu leurs vertus de transsubstantiation, pour se rapprocher plus du "naturel humain" (humanisme de la Renaissance), elles n'en répondaient pas moins à des rituels liturgiques importants pour le culte. Ainsi les œuvres sont-elles présentées sous forme "d'armoires à volets" que l'on peut ouvrir ou fermer selon la préciosité des moments religieux. On les appelle des **retables**. Ils sont constitués en deux parties – des **diptyques** – en trois volets – des **triptyques** ou en nombre plus important de surfaces – des **polyptyques**.

L'ensemble des tableaux religieux répond à des commandes religieuses spécifiques. Ou bien ils sont commandités pour le lieu même de leur exposition (chapelles, autels,...) ou bien on spécifie leur appartenance à un autre monde en les coupant de l'espace ordinaire par un cadre plus ou moins précieux, plus ou moins ostentatoire.

La question du cadre.

Dans les commandes religieuses le cadre s'impose comme séparation entre sacré et profane. Son rôle est majeur pour distinguer le réel du spirituel.

L'encadrement persiste dans les programmes profanes pour distinguer le réel de l'imaginaire du tableau qui progressivement a remplacé l'illustration des textes sacrés. Le spectateur entre ainsi, par la pensée, dans le tableau.

La question du cadre va évoluer dans sa forme, selon des styles propres aux époques (baroque, classique, régence, Napoléon...). Elle va être subvertie dans la période de l'art moderne par des artistes comme Malevitch et bien d'autres pour qui l'art doit s'inscrire précisément dans la réalité du monde.

Si le début du XXe siècle aura plutôt vu les artistes chercher à neutraliser ces effets d'encadrements, commencent à apparaître un peu plus tard des façons de jouer avec ces dispositifs en les intégrant à l'œuvre elle-même, en inventant de nouveaux contextes et de nouvelles mises en scène, en rendant floues les frontières entre l'œuvre et son environnement, impliquant de ce fait davantage le spectateur.

Actuellement, de nombreux artistes ne souhaitent pas mettre de cadre autour de leur production. Les raisons sont multiples, quelquefois contradictoires. Elles sont justifiées par les intentions artistiques.

La question du socle



Rodin



RODIN . Première maquette pour pour les Bourgeois Essai de socle à Meudon, 1913



Les Bourgeois de Calais 1889.



Pied gauche du grand penseur sur gaine à rinceaux, 1904, plâtre



4 figurines sur base, 1950, bronze



petit buste de silvio sur double socle, broze, 1942-43

Brancusi



La jambe, 1908, Plâtre



Les colonnes sans fin

Constantin Brancusi, le Coq, 1935, sur socle, bronze, calcaire et chêne

Giacometti



Giacometti table surréaliste 1933

Richard Wentworth, socle, place de l'hôtel de ville, Calais, 2001



Bertrand Lavier, Brandt.Haffner, 1984 sculpture, 1982



Didier Vermeiren, sculpture, 1982

Figurine dans une boîte entre deux maisons, 1950



La question du socle.

Il en va du socle en sculpture comme il en va du cadre en peinture. C'est toujours dans sa relation au monde réel que l'œuvre sera ou non **présentée**.

Par nature, la sculpture a besoin d'un support et le socle a pour fonction de servir d'intermédiaire entre l'objet et le sol et par là même de mettre en valeur. Il peut aussi contribuer à en développer le sens jusqu'à devenir lui-même une partie de l'œuvre.

RODIN. Le premier artiste à questionner frontalement le socle en tant que nécessité artistique fut Rodin dans une œuvre très engagée : les Bourgeois de Calais, en 1893. Pour répondre à la commande de la municipalité et afin de rapprocher du public les personnages représentés, il décida de les installer grandeur nature à même le sol. Cette proposition révolutionnaire fut refusée. Elle fera date. En contrepoint, entre 1912 et 1913, Rodin décidera de faire des essais pour échafauder son œuvre très haut (environ 5 mètres), comme pour marquer son questionnement sur ce sujet : refusé aussi. De nombreuses autres œuvres de Rodin attestent de sa recherche sur le socle.

BRANCUSI. Son disciple, marqué par ces questionnements, va tenter d'établir des liens plastiques entre l'objet sculpture et l'objet socle, jusqu'à les fondre dans une même proposition : "la Colonne sans fin". Une fois constitués en ensemble, socle et sculpture génèrent leur propre espace. Pour Brancusi, le socle et la sculpture deviennent indissociables. Ainsi la forme de flèche du "**Grand Coq**" est-elle amplifiée par le rythme ascendant de sa base.

GIACOMETTI poursuivra ce travail avec des propositions très subtiles qui feront du socle un objet intégré et inscrit dans l'œuvre. On ne parlera plus alors de sculpture sur un socle. avec la "**Table surréaliste**" de 1933, il renverse l'approche traditionnelle : ce meuble fonctionnel, banal entre tous, devient l'élément principal de l'œuvre (le titre) : Table.

Le socle en lieu et place de la sculpture

La table de Giacometti portait encore des objets. Avec **Didier Vermeiren** et **Richard Wentworth**, le dernier pas est franchi ; le socle prend la place de la sculpture : en 2001 Socle de Wentworth, posé directement sur le sol mais ne portant rien, apparaît comme un ultime clin d'œil à la réflexion menée par Rodin à Calais même.

DUCHAMP. De nombreux artistes vont s'emparer de cette notion. Rappelons que l'urinoir de Marcel Duchamp, en contrepartie, dans son caractère usuel, exige à contrario un socle. Très finement la question est ici retournée par le père de l'art conceptuel.

La question du socle fut l'amorce d'une critique de la monstration. Cette remise en cause progressive s'est ouverte et élargie à la question de l'exposition générale de l'œuvre, de sa "**présentation**", en prenant en compte tous les paramètres de la perception, de l'espace, du mouvement et, in fine, de l'immersion du spectateur dans l'œuvre.

Dans l'art contemporain la présentation fait même partie intégrante de l'œuvre et est pensée en ce sens par l'artiste. C'est en quelque sorte la scénographie de l'œuvre, sa mise en scène dans un espace. Il arrive quelquefois que l'œuvre soit constituée sur la base même de sa présentation.

Exemples d'oeuvres questionnant la présentation



Bernin. Santa_Maria_della_Vittoria. Chapelle Cornaro et de l'Extase de sainte Thérèse.



bacon_triptych 1973



Baselitz Georg Mangeur d'orange II 1981 140x114 coll privée



DUBUFFET Jean. Jardin d'hiver



BUREN Daniel, Photo souvenir, Peinture sculpture, février 1971

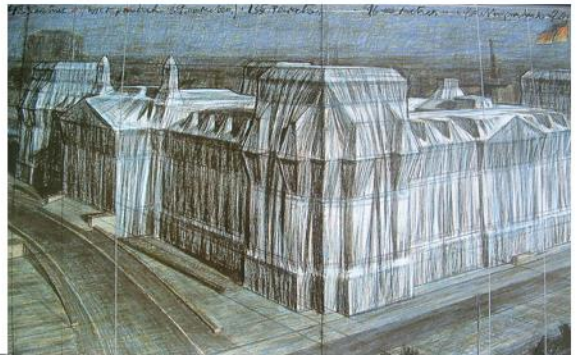
Jesus raphael Sotto. Pénétrable



BEN VAUTIER, Regardez moi cela suffit, Nice, Circa 1962



wallinger



CHRISTO. Wrapped Reichtag, 1994



Beaubourg-Raynaud-container-pot-



claud rutault

Quelques exemples

Dans le sillage des premiers artistes à s'être interrogés sur le rapport entre l'œuvre et sa présentation les artistes contemporains ne peuvent plus ignorer les rapports qu'ils faut introduire entre le spectateur et l'œuvre. Quelques exemples significatifs montrent la variété des propositions :

Bernin. *l'Extase de sainte Thérèse*. XVIIe Santa_Maria_della_Vittoria. Cette œuvre dont la mise en scène est fortement spectaculaire, et qui fait appel à un puits de lumière naturelle, montre que la dimension "installatoire" est beaucoup plus ancienne qu'on le pense. L'église en elle-même en général est une vaste et ambitieuse installation qui associe, dans un ensemble perceptif combiné savamment, la lumière colorée des vitraux, la sculpture et la peinture associées à l'architecture, l'odeur très envoûtante de l'encens, à quoi il faut ajouter les grandes orgues et les chœurs liturgiques. Tous les sens du croyant spectateur sont convoqués. Il y a là une idée de l'art total qui sera reprise dans les expériences modernes.

Francis Bacon. *Triptyc*. 1973. L'emprunt à la forme traditionnelle du retable, oubliée au XXe, permet à l'artiste de sanctuariser ses propositions picturales qui traitent de la question universelle de la condition d'homme. Cette forme de présentation permet de traiter les figures en miroir et de décliner plus en profondeur un thème.

Georg Baselitz. *Mangeur d'orange*. II 1981. Un peu en marge de la question de la présentation, puisqu'il s'agit du contenu de l'œuvre, dans de nombreuses productions de l'artiste, les figures sont peintes à l'envers. Le spectateur doit faire l'effort de retourner mentalement l'œuvre. Il faut préciser que la peinture est bien peinte à l'envers et que le tableau n'a pas été retourné. Ajoutons que par ce procédé, le spectateur est beaucoup plus confronté à la peinture (comme acte) qu'à la figure (comme sujet).

Jean Dubuffet. *Jardin d'Hiver*. Le spectateur entre DANS le dessin qui couvre les parois d'un espace semblable à une grotte. Il doit d'abord s'habituer à la pénombre.

Daniel Buren, *Peinture-sculpture*, 1971, Travail in situ. Il expose dans tous les environnements des tissus rayés et considère que la monstration importe plus que ce qui est montré (des rayures toujours identiques). Il pense que ces rayures infléchissent en profondeur les espaces où elles sont présentées, pourvu que ces présentations soient pertinentes. Sa présentation au Guggenheim de New York, lui a valu d'être retiré de l'exposition. Elle a aussi fait sa renommée.

Jesus Raphaël Sotto. *Pénétrable*. La sculpture, comme son nom l'indique est pénétrée par le spectateur qui, du coup, voit le monde réel de l'intérieur de l'œuvre.

Jean-Pierre Raynaud. *Container*. Il s'agit d'une véritable "machine à montrer". Régulièrement en accord avec le musée (Centre Pompidou), l'objet à présenter est changé régulièrement ... Il est transmué de sa fonction d'usage en une fonction esthétique (à voir).

Ben Vautier. *Regardez moi cela suffit*, Nice, Circa 1962. Pour aller au bout d'une démarche conceptuelle, avec humour, Ben réduit définitivement la question de l'œuvre à sa faculté d'être vue...

Christo. *Wrapped Reichstag*, 1994. Il voile les bâtiments publics. En les masquant il suscite chez le spectateur l'envie de VOIR ce qu'il fréquente quotidiennement, exploitant l'idée que pour montrer il est toujours préférable de cacher.

Wallinger renouvelle la figure de l'Ecce Homo en disposant un moulage d'homme contemporain en posture chrétienne. 2000

Rutault, pour exposer ses monochromes peint la surface murale à la couleur du tableau



Essai pour la hauteur du socle des Bourgeois
Disposition actuelle de l'oeuvre de Rodin
Hommage à Rodin de Richard Wentworth