

Ressources  
Programme terminale  
Spécialité  
**ARTS PLASTIQUES**

Domaines de la présentation des pratiques,  
des productions plastiques et de la réception  
du fait artistique : les relations entre l'œuvre,  
l'espace, l'auteur, le spectateur



La présentation est un terme propre aux arts plastiques et renvoie à l'intégration du réel dans l'œuvre et à la mise en scène de l'œuvre dans un espace, à destination du spectateur.

Le mode de présentation est un signifiant de l'œuvre d'art qui engage les questions de la réalité et de la matérialité liées à l'expérience esthétique et sensible.

Dans le programme d'enseignement de terminale spécialité arts plastiques, trois axes de réflexion sont proposés pour interroger les domaines de la présentation des pratiques, des productions plastiques et de la réception du fait artistique, les relations entre l'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur :

- La présentation de l'œuvre
- La monstration et la diffusion de l'œuvre, les lieux, les espaces, les contextes
- La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée

## I/La présentation de l'œuvre :

Le visiteur était ainsi renvoyé à la dispersion-*présentation* des composantes du travail exposé hors du lieu matériel de l'exposition et du temps consacré à sa visite. En précisant dans une note « l'art est sans forme ni format, cependant la présentation a des caractéristiques spécifiques », Kosuth formulait à sa manière un aspect fondamental de la modification des prestations artistiques [...] ce que met en évidence Joseph Kosuth, tout en précisant qu'il ne produit pas pour les musées ou les intérieurs, c'est la priorité inversée des modalités de présentation sur la forme; priorité qui passe par une banalisation des supports de l' « information artistique » et des modes de consommation habituels de l'œuvre. Ainsi, dans la pratique, les annonces, la peinture des panneaux publicitaires, ou encore, les prises de vue et agrandissements des photostats sont réalisés par des professionnels concernés en tenant compte des contextes spécifiques pour l'adoption des techniques et supports en usage...*je voulais un art complet et je voulais en soustraire même le divertissement comme un motif de son existence. Je voulais soustraire l'expérience de l'œuvre d'art.*

Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Presses du Réel, 1999.

I/1. Conditions et modalités de la présentation du travail artistique: éléments constitutifs, facteurs ou apports externes :



Huang YONG PING, *Serpent d'océan*, 2012, aluminium, sculpture monumentale, L. : 128 m, H. : 3 m, création pérenne dans le cadre du parcours Estuaire. Saint-Brevin-les-Pins, Pointe de Mindin, Loire-Atlantique.

# I/1.a) Prise en compte des données intrinsèques et d'éléments extrinsèques à l'œuvre : supports, matériaux, formats, le pérenne, l'éphémère...



Joseph KOSUTH, *One and three chairs*, 1965, chaise en bois et deux photos, l'une de la chaise et l'autre de la définition du mot "chair" (chaise), 200 x 271 x 144 cm, New-York, MOMA.



Allan KAPROW, *Fluids*, happening, 3 jours d'octobre 1967, Pasadena et Los Angeles.



Laurent TIXADOR, *Bouteille, La chasse à l'homme*, 2011. Chaussures, bouteille et divers matériaux + 1dvd moyen métrage édition de 7 55 x 65 x 40 cm, pièce unique.



Tony CRAGG, *Palette*, 1985, divers objets en plastique bleu, jaune, rouge, disposés au mur.



Lucy et Jorge ORTA, *Antartic Village, No Borders*, 2007.

# I/1.b) Fonctions des dispositifs traditionnels de la présentation de l'œuvre : modalités du cadre, du socle, de la cimaise confrontées aux dispositifs contemporains de présentation...



Daniel BUREN, *Within and Beyond The Frame (Dans et au-delà du cadre)*, New York, Galerie John Weber, octobre-novembre 1973, travail in situ, 19 pièces de tissu rayé blanc et noir aux rayures de 8,7 cm de large.



GILBERT & GEORGE, *The Singing Sculpture*, 1970.



Etienne-Martin, *Le manteau*; 1962, 250 cm x 230 cm x 75 cm, métal, toile de bâche, tissus, passementeries, corde, cuir.



Didier MARCEL, *Sans titre (Labour Bleu)*, 2009, résine polyester teintée dans la masse, fibre de verre, 240 x 400 x 40 cm Poids : 416 kg, moulage d'une parcelle de champ labouré présenté au mur



Kapwani KIWANGA, *Flowers for Africa*, 2013-en cours, dimensions variables. Vue de l'exposition Prix Marcel Duchamp 2020, Centre Pompidou



Bertrand LAVIER, *Brandt/Haffner*, 1984, réfrigérateur sur un coffre-fort, 251 x 70 x 65 cm, Centre Pompidou, Mnam, Paris.

# I/1.c) Pratiques de l'*in situ*, du *ready-made* : prise en compte des caractéristiques des espaces, gestes artistiques et statuts de l'œuvre au regard du lieu de présentation...



Marcel DUCHAMP, *Roue de bicyclette montée sur un tabouret*, 1913



Matthias GRÜNEWALD, *Retable d'Issenheim*, 1512-1516, huile sur bois, 330x590 cm, Colmar, musée d'Unterlinden.



Panneau des chevaux (Chevaux, aurochs et rhinocéros), Grotte Chauvet, Salle Hillaire, paroi nord, Vallon-Pont-d-Arc, Ardèche, vers 30000 av. J.-C



Lilian BOURGEAT, *Entre N. Hérisson et M. Duchamp*, 2011.



Robert SMITHSON, *Spiral Jetty*, 1970, Salt Lake, États-Unis.

I/2. Sollicitation du spectateur: stratégies et visées de l'artiste ou du commissaire d'exposition ou du diffuseur (éditeur, galerie...):



Des *Méta-matics* de Jean TINGUELY (1925-1991).

## 1/2.a) Accentuation de la perception sensible de l'œuvre : mobilisation des sens, du corps du spectateur...



Chiharu SHIOTA, *Basel*, 2013.



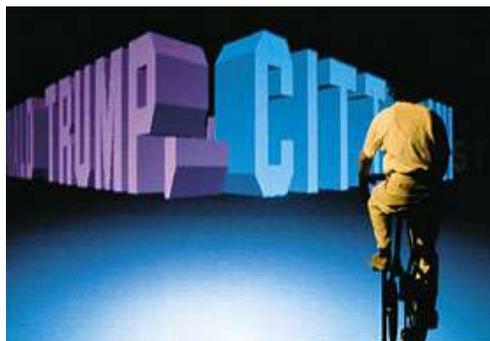
Carsten HÖLLER, *Upside Down Mushroom Room*, 2000.



Leandro ERLICH, *Swimming Pool*, 1999, Kanasawa, installation permanente au Musée d'Art du XXIème siècle, 2004.



Olafur ELIASSON, *The Weather Project*, 2003- 2004



Jeffrey SHAW, *The Legible City*, 1988-1991, installation Interactive.

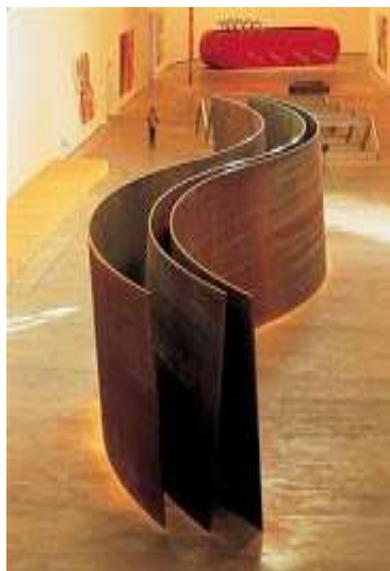


James TURRELL, *The Way of Color*, 2009, Bentonville (Arkansas), Crystal Bridges Museum of American Art, pierre, béton, acier inoxydable, éclairage LED.

## I/2.b) Rapport au contexte de présentation et de diffusion : dispositifs favorisant l'interaction avec l'œuvre, la participation à sa réalisation...



Des *Méta-matics* de Jean TINGUELY (1925-1991).



Richard SERRA (né en 1939),  
*Snake*, 1996, 3 plaques d'acier laminé, env. 180 tonnes et au global 4x31, 7x7, 84 m, Bilbao, Musée Guggenheim.



GIOTTO di Bondone, *Fresques de la vie de saint François* à Assise, 1295-1299



Félix GONZALEZ-TORRES, *Untitled (Portrait of Marcel Brient)*, 1992, 90 kg de bonbons enveloppés de bleu, emportés par les visiteurs, Collection particulière.



LA MONTE YOUNG & Marian ZAZEELA, *Dream House*, 1962-present. Environnement sonore et lumineux.

## II/ La monstration et la diffusion de l'œuvre, les lieux, les espaces, les contextes :

Monsieur Andy Warhol, l'artiste Pop, expose des fac-similés de boîtes de Brillo entassées les unes sur les autres, en piles bien ordonnées, comme dans l'entrepôt d'un supermarché. Il arrive qu'ils soient en bois, peints pour ressembler à du carton, et pourquoi pas ? Pour paraphraser le critique du *Times*, si on peut faire le fac-similé d'un être humain en bronze, pourquoi pas en contre-plaqué le fac-similé d'une boîte de Brillo en carton ? Il se trouve que le coût de ces boîtes atteint  $2 \times 10^3$  celui de leur pendant ménager dans la vie réelle – une différence difficilement attribuable à leur supériorité en fait de durée. En fait, les gens de chez Brillo pourraient, au prix d'une légère augmentation de coût, faire leurs boîtes en contre-plaqué sans que celles-ci deviennent des œuvres d'art, et Warhol pourrait faire *les siennes* en carton sans qu'elles cessent d'être de l'art. Aussi pouvons-nous oublier les questions de valeur intrinsèque, et demander pourquoi les gens de chez Brillo ne peuvent pas fabriquer de l'art et pourquoi Warhol ne peut *que* faire des œuvres d'art.

Arthur DANTO, *Le Monde de l'art*, article publié en 1964 dans *The Journal of Philosophy*.

## II/1. Contextes d'une monstration de l'œuvre : lieux, situations, publics :



CARMONTELLE, Louis CARROGIS dit (1717-1806), *Les Quatre Saisons*, 1798, transparent long de 42 mètres, aquarelle, gouache et encre de Chine sur 119 feuilles de papier doublé de soie, Sceaux, musée du Domaine départemental.

Présentation du transparent *Les Quatre Saisons* dans la boîte conçue pour l'exposition « Le voyage en images de Carmontelle, divertissements et illusions au Siècle des lumières », en 2008, Musée du Domaine départemental de Sceaux, France.

## II/1.a) Atelier d'artiste et monstration de l'œuvre entre pairs ou à des spécialistes : continuité et évolution de la notion d'atelier, individuel ou partagé, présentation de l'œuvre dans son espace de production...



Johannes VERMEER, *L'Art de la peinture ou L'Atelier ou L'Allégorie de la peinture* 1665, huile sur toile, 120 x 100 cm, Vienne.



Gustave COURBET, *L'Atelier du Peintre, Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*, 1855, huile sur toile, 361x598 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Constantin BRANCUSI, *Vue de l'atelier : Grands Coqs, Le Roi des rois*, vers 1945-1946 Photographie de l'artiste Épreuve gélatino-argentique, 23,8 x 17,8 cm



Andy WARHOL *Factory*, 1964.



Studio de Xavier VEILHAN, Biennale de Venise, 2017.



Olafur ELIASSON, *The Expanded Studio*, 2019

II/1.b) Monstration à un public large ou restreint dans des espaces spécialisés : inscription de l'œuvre dans un espace pensé pour sa monstration, rapport à l'architecture...



Urs FISCHER, *You*, 2007, Gavin Brown's Enterprise Gallery, New York.



Abraham POINCHEVAL, *Pierre*, du 22 février au 1er mars 2017, Palais de Tokyo.



Andrea POZZO, *L'Apothéose de saint Ignace*, 1685, voûte, 17 x 36 m, Église de Saint Ignace de Loyola, Rome.



Erwin Wurm, *House attack* MUMOK - Vienna, 2006



Anish KAPOOR, *Leviathan*, Monumenta 2011, Grand Palais, Paris.



# II/1.c) Les lieux non spécialisés et les monstrations éphémères : espace architectural ou naturel, privé ou public, institutionnel ou non, patrimoniaux ou non, manifestations d'artistes ou de collectifs dans les divers cadres offerts par des biennales, des festivals...

**Programme du Mardi 19 Avril 1966**

**10 H. CHAMPS-ÉLYSÉES -** Cinéma La Boétie. Montage et montage d'une œuvre permutationnelle.

**12 H. OPERA -** Entrée du Métro. Non plus fermé. Objet collectif, abandonné à la volonté des passants.

**14 H. JARDIN DES TUILERIES.** Faire comme d'habitude. Le Kékébonnet blanc-mauve sera abandonné à la volonté des enfants et des adultes, de même que des bâtons plantés sur le dessin.

**16 H. CORON - BO SAINT GERMAIN** Présentation Forêt. Divers éléments à actionner, manipuler, rassembler, etc.

**18 H. MONTPARNAISE** Faire à la Capitale. Les habitants du quartier et les étrangers devront chercher sur quai et marcher sur des bâtons.

**20 H. BO SAINT GERMAIN** Lectures de scores et le jeu du Jargon. Distribution de bâtons d'épingles.

**22 H. QUARTIER LATIN** Spectacles de cinéma pour les spectateurs de cinéma d'art.

**23 H. BO SAINT MICHEL** Promenade aux Flandres à bicyclette.

**24 H. CHATELET -** Distribution de sacs. Les sacs sont distribués aux passants.

**Le Groupe de Recherche d'Art Visuel présente**  
**une journée dans la rue**

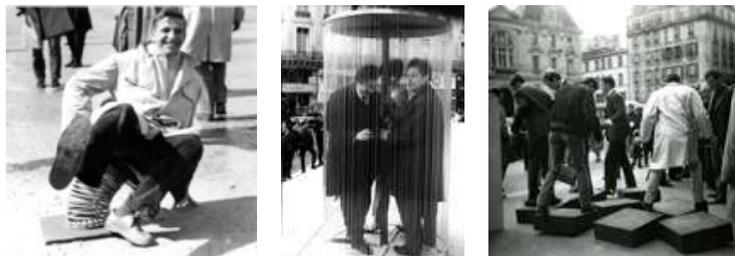
La ville, la rue est traversée d'un réseau d'habitudes et d'êtres vivants pour répondre. Nous pensons que le monde est une grande machine à vapeur qui tourne à une vitesse constante. Dans le réseau des faits répartis et répartis d'une journée de Paris, nous voudrions mettre une série de perturbations délibérément contrôlées. La vie des grandes villes pourrait être semblable de façon massive - non pas avec des bandes - mais avec des situations nouvelles nécessitant une participation et une réponse de ses habitants. Nous ne pensons pas que notre tentative suffira à briser le rythme d'une journée de semaine dans Paris. Elle peut être considérée seulement comme un simple déplacement de situation. Mais malgré sa grande très lenteur elle nous vaudra à terme un contact avec un public non attendu. Nous la voyons comme un moyen tendant à dépasser les rapports traditionnels de l'œuvre d'art et du public. Paris 1966-1968. Gertraud Rosal, Le Paris Mouvant. Editions: Paris, Yvon. Groupe de Recherche d'Art Visuel.



Lorenzo QUINN, *Soutien*, 2017, Biennale de Venise.



Miguel CHEVALIER, *Digital Arabesques*, 2015, installation de réalité virtuelle générative et interactive, Dar Batha, Fès, Maroc



Noël DOLLA, *Nymphéas Post Déluge II*, FIAC 2019, Jardin des Tuileries, Paris.

II/2. Fonctions et modalités de l'exposition, de la diffusion, de l'édition, dispositifs et concepteurs : vidéos, modalités, langages :



William KENTRIDGE, *More Sweetly Play the Dance* (Jouer la danse plus doucement), 2015, dimensions variables, installation vidéo 8 canaux haute définition, 15 min, avec 4 porte-voix. Ottawa, musée des beaux-arts du Canada.

## II/2.a) Diffusion d'une création par l'exposition, l'édition, le numérique : finalité d'une pratique, formalisation d'une démarche, choix spécifiques de supports, d'espaces, de modalités de partages...



Christian BOLTANSKI, *Personnes*, Monumenta (Grand Palais), janvier-février 2010.



Joseph BEUYS, *Plight*, 1985, 43 éléments de 5 rouleaux (chacun) en feutre, piano à queue, tableau noir, thermomètre, 310 x 890 x 1 813 cm



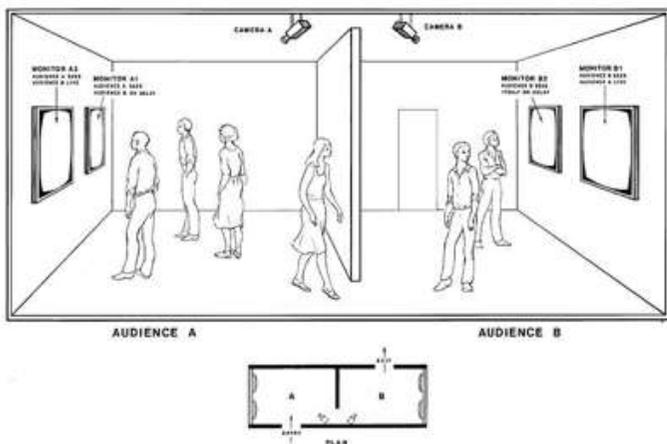
Ernest PIGNON-ERNEST, *Derrière la vitre*, 450 cabines téléphoniques, 1996, Lyon-Paris.

Rirkrit TIRAVANIJA, *Do we dream under the same sky*, Fondation Luma, Arles, France, 14 mai – 23 septembre 2018.



Prune NOURRY, *Terracotta Daughters*, 2013 Magda Danysz Gallery, Shanghai.

## II/2.b) Élaboration, écriture et formalisation de l'exposition : étapes, langages et outils de la conception d'une exposition, compétences et ressources associées...



Dan GRAHAM, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay Room*, 1974, 2 pièces, 2 moniteurs dans chaque pièce qui diffusent l'image de l'autre pièce avec 8 secondes de décalage. « Sur un moniteur, le spectateur issu du public A pouvait se voir seulement après un décalage de 8 secondes. Alors qu'il voit le public B (dans l'autre pièce) sur le deuxième moniteur, ce public le voit lui en direct sur un moniteur dont les images peuvent également être vues par le public A. La même situation est vraie pour le public B. Un spectateur peut choisir de passer d'une pièce (et d'un public) à l'autre. En marchant, le passage entre les 2 pièces prend environ 8 secondes. Un membre du public A qui entrerait dans la pièce du public B verrait alors l'image du public B qu'il a vu 8 secondes plus tôt en quittant la pièce, mais il fait maintenant partie de ce public 8 secondes après. Comme 8 secondes se sont passées, la composition du continuum qui constitue le public B, a glissé comme dans un boucle temporelle - qu'il a rejointe alors que des membres présents se sont déplacées les unes par rapport aux autres dans la pièce que d'autres ont quittée pour rejoindre l'autre pièce. »



Des Wall drawings de Sol LEWITT (1928-2007).



BEN (né en 1935), *Rentrer dans l'eau tout habillé avec un parapluie*, performance, 1964/72, texte et photos noir et blanc, sur panneau 75x75 cm.

## II/2.c) Mises en espace, mises en scène, scénographies : partis-pris plastiques, place du public, guidante ou liberté du spectateur...



Sophie TAEUBER-ARP (1889-1943) en association avec Jean ARP (1886-1966) et Théo VAN DOESBURG (1883-1931), *L'Aubette*, entre 1926-1928, restructuration, aménagement et décors de divers espaces. Strasbourg, Place Kléber.



KAPROW Allan (1927-2006), *Yard*, happening, 1961/1967, Pasadena (Californie)/



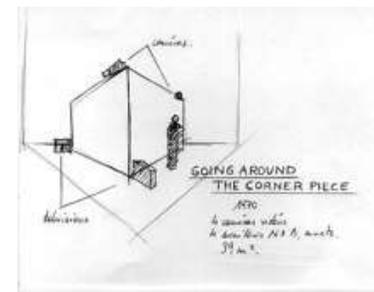
MICHEL-ANGE, Chapelle Sixtine, 1536-1541, 17 x 13 m, Vatican .



Anish KAPOOR, *Svayambh*, 2007, installation, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



Christian BOLTANSKI, *Les archives du cœur*, installation vidéo, 2008



Bruce NAUMAN, *Going around the Corner Pièce*, 1970 (*Prendre le tournant*), installation : 4 caméras vidéo, 4 moniteurs noir et blanc, 4 cimaises d'environ 324 x 648 x 648 cm



## II/2.d) Évolution des concepteurs d'exposition et de la diffusion des œuvres : artistes commissaires d'exposition et commissaires d'exposition-auteurs, dimensions créatrices de l'exposition, partis-pris et engagements...



Céline CONDORELLI, *Tools for Imagination* (détail), 2019, in *Deux ans de vacances*, exposition FRAC Lorraine, du 23 Juillet 2020 au 24 Janvier 2021



Harald SZEEMANN, *Quand les attitudes deviennent forme* « When Attitudes become Form » KunstHalle, Bern, 22 mars – 27 avril 1969



Jean-Hubert MARTIN, Exposition *Carambolages*, 2016, Grand Palais, Paris.



Jean-Marc POINSOT, exposition *Archives de la critique d'art*, 2015.



Georges DIDI-HUBERMAN, exposition *Atlas, nouvelles histoires de fantômes*, 2014, Palais de Tokyo, Paris.

## III/ La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée:

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.

Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, 2000.

III/1. Monstration de l'œuvre vers un large public ; faire regarder, éprouver, lire, dire l'œuvre exposée, diffusée, éditée, communiquée :



Claude MONET (1840-1926), *Cycle des Nymphéas du musée de l'Orangerie*, entre 1897 et 1926, huile sur toile, H. : 1,97 m, L. : environ 100 m linéaire, surface environ 200 m<sup>2</sup>. Paris, musée de l'Orangerie.

### III/1.a) Élargissement des modalités et formes de monstration, de réception de l'œuvre : diversité des relations entre œuvre et spectateur de la contemplation à l'action



El Anatsui (Ghana), *In the World But Don't Know the World*, 2011.  
Aluminium,, 560 x 1000 cm.



Anne et Patrick POIRIER, *Domus Aurea* (détail), 1975-1978.



Latifa ECHAKHCH, *La dépossession*, 2014, Vue de l'exposition *Screen Shot*, 1000 x 1000 cm



BERNAR VENET, *Arcs en désordre*, 2007, acier, 4 Arcs x 5, 410 x 415 x 90 cm chacun.



Kader ATTIA, *Le grand miroir du monde*, 2017, miroirs.



Jaume PLENSA, *El Alma del Ebro*, 2008, acier inoxydable peint en blanc, 11 x 8 x 8 mètres, Saragosse, Espagne,

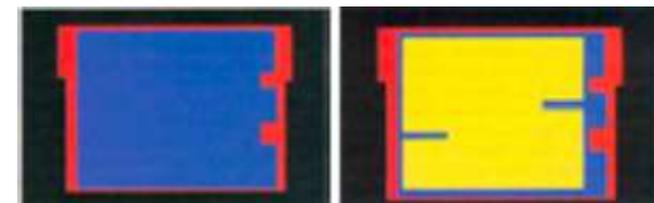
# III/1.b) Démultiplication des formes de monstration et diffusion: l'imprimé, l'objet, l'écran, les supports numériques, l'accès en ligne, leur combinaison dans les pratiques contemporaines...



JODI, 404, <http://404.jodi.org>



Raymond HAINS, *Macintoshage Raymondrian*, 1998, image numérique, 60 x 75 cm, MAMAC, Nice

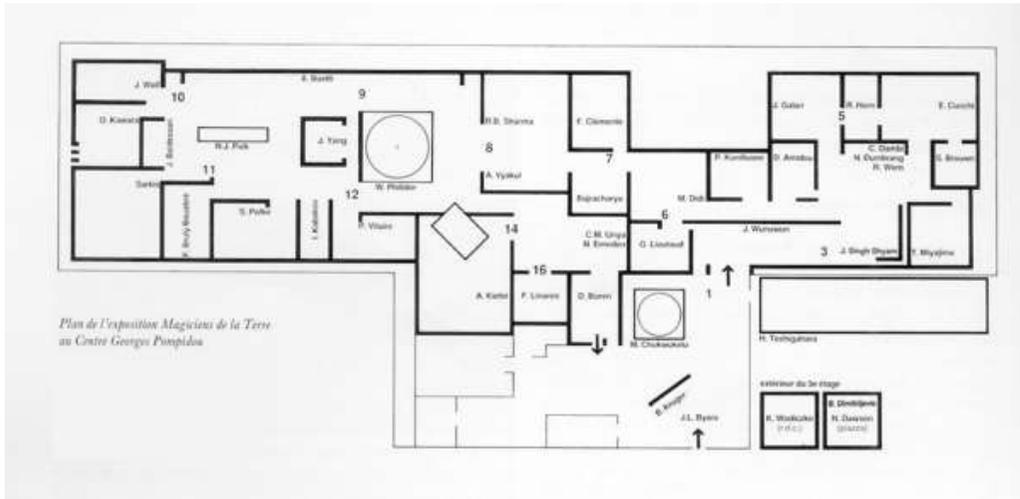


Eduardo KAC, *Minitel*, 1985

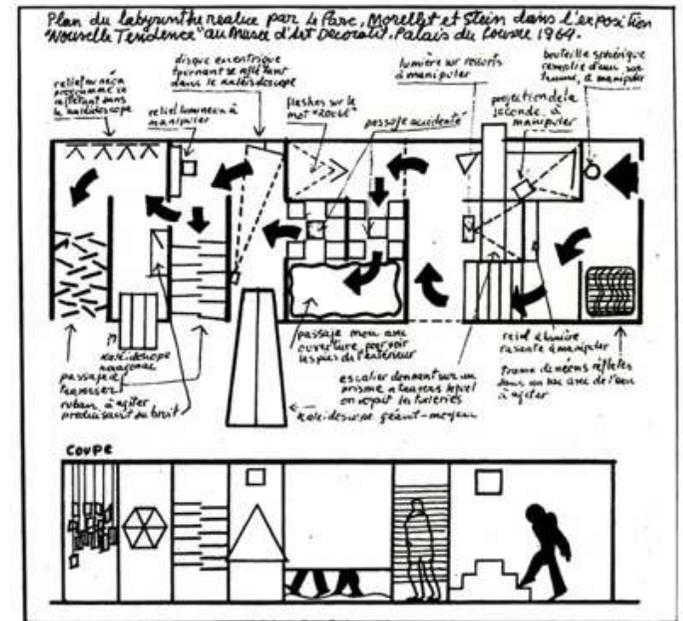
On KAWARA, *I Went*, processus qui retrace l'itinéraire quotidien de l'artiste tracé au stylo bille rouge sur la photocopie du plan local.

On KAWARA, *I Got Up*, l'artiste envoie également deux cartes postales portant la date et le texte *I GOT UP* (je me suis levé) avec l'heure et l'adresse.

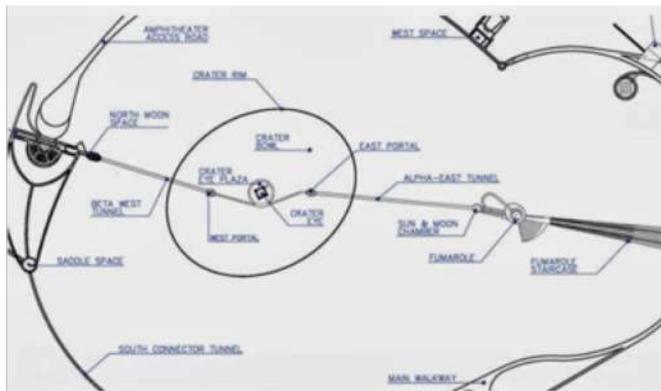
# III/1.c) Données et modalités d'une médiation : plan de salle, texte, visite commentée, animation, récit, atelier...



Jean-Hubert MARTIN, *Les Magiciens de la Terre*, 1989, Centre Pompidou, Paris



GRAV, *Labyrinthe*, 1964, Palais du Louvre, Paris



James TURRELL, *Roden Crater*, près de Flagstaff (Arizona), 1974-2014

III/2. L'exposition comme dispositif de communication ou de médiation, de l'œuvre et de l'art : écrits, traces et diffusions, formes, temporalités et espaces :



Barbara KRUGER (1945-), *Untitled* (Sans titre), 1994-95, dimensions variables, installation de sérigraphies photographiques sur papier. Cologne, museum Ludwig, collection Ludwig.

### III/2.a) Soutiens à l'affirmation de l'œuvre : développer du sens par le dialogue des œuvres, rôles des énoncés et des récits pour sous-tendre une intention...



Raoul DUFY, *La fée électricité*, 1937, peinture à l'huile sur contreplaqué, 1000 x 6000 cm, Musée d'Art Moderne, Paris.  
Nam June PAIK, *Family Robot*, 1986, téléviseurs, Musée d'Art Moderne, Paris.



Robert RAUSCHENBERG, *Erased De Kooning Drawing*, 1953, traces de dessin sur papier, avec légende (de son ami Jasper Johns), 64,1x55,2x1,3 cm, San Francisco, SFMOMA.



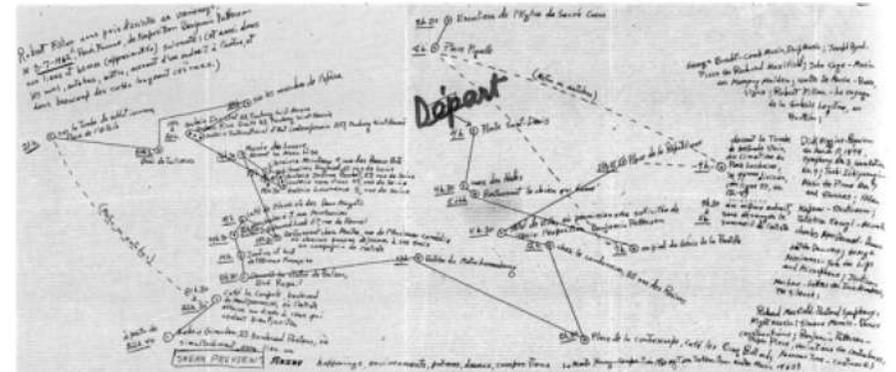
Georges ROUSSE, *Icône*, intervention aux Halles de Reims, 2008



# III/2.c) Questions de l'accroche et de la trace de l'exposition : invitation, tract, affiche, mémoire ou images de l'exposition...

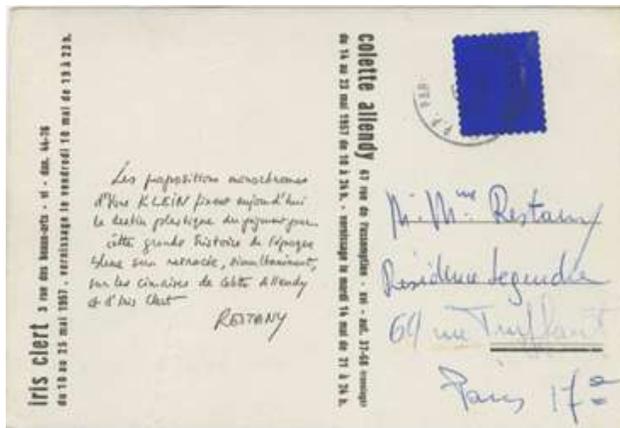


Marcel DUCHAMP, *Le Fil (Mile of String)*, 1942, installation dès le vernissage de l'Exposition *First Papers of Surrealism*, New-York, octobre-novembre 1942.



Parcours d'exposition de la Galerie Légitime avec des objets de Benjamin Patterson (maquette George Maciunas), Paris, 3 mai, 1962  
 Courtesy Galerie Schewitz, Düsseldorf

Robert FILLIOU, Itinéraire de la Galerie Légitime, 1962



Carton d'invitation adressé à Pierre RESTANY, 6 mai 1957, Carton d'invitation et timbre bleu, 10.3 x 15 cm



Robert FILLIOU, *Frozen Exhibition*, 1962

### III/2.d) Diversité des espaces et des temporalités de l'exposition : musée, galerie, modalités du *white cube* et de la *black box*, espace virtuel et réalité augmentée, temps réel et temps différé de l'exposition...



Yann SÉRANDOUR, *Inside The White Cube*, 2008, 18 livres, coffret de carton, papier blanc, 21 x 21 x 21 cm, Édition de 5.



Paul DEVAUTOUR, *Black Box*, 1998, métal laqué, câbles électriques, voyants verts, 3 ordinateurs et 3 consoles, programme "Sowana", 183x183x183 cm.



Jeffrey SHAW, *The Golden Calf*, 1994



Aram BARTHOLL, *Dead Drop*, 2010, New-York.