

Et pis meù là, et pis teu là !

**Tjeerd Alkema, Willem Cole, Philippe Decrauzat, Helmut Dorner, Seamus Farrell,
Sigurdur Arni Sigurdsson, Arnaud Vasseux, Véronique Verstraete**

Du 5 février au 12 mars 2011

Œuvres de la collection du Frac Languedoc-Roussillon



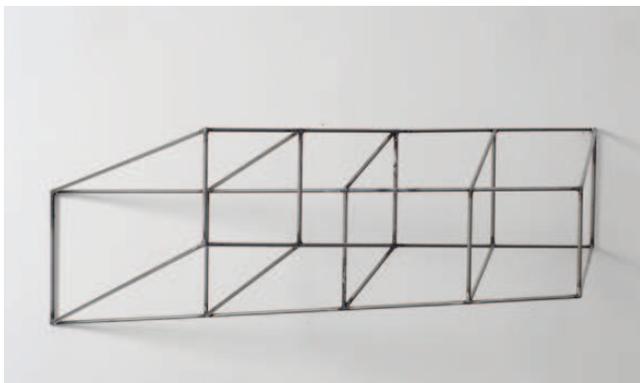
Tjeerd Alkema - 1 mètre cube - 1998-2010

Si la peinture et la sculpture ont été confrontées depuis fort longtemps à la question de la « situation physique » du spectateur par rapport à ce qu'il devait voir, nombre d'œuvres contemporaines ont su donner à cet enjeu des formulations inédites. Le simple fait que des œuvres s'élaborent souvent à partir des caractéristiques de l'espace (ce qui était seulement le cas des fresques dans les siècles passés) et se donnent comme des dispositifs « transitionnels » entre le spectateur et le lieu, conduit à comprendre autrement les démarches de nombreux artistes actuels.

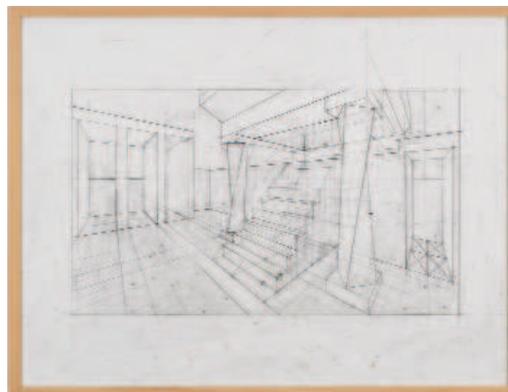
Alors que la question de la place du spectateur permettait autrefois d'organiser – ou d'ajuster, voire de corriger – les rapports d'un sujet et d'un objet (posés l'un et l'autre dans une dualité incontestable, fondée ontologiquement), l'art contemporain a plutôt fait apparaître la dimension fonctionnelle de cette même relation : ce ne sont dès lors plus les « termes » du rapport qui comptent principalement, mais les modalités de celui-ci, et la possibilité de le rejouer selon une complexité toujours ouverte entre des pôles non déterminés a priori et toujours conscients de leurs positionnements relatifs. L'expérience esthétique n'est plus circonscrite à l'œuvre (le « chef-d'œuvre », contenant une essence particulière) et à celui qui se définissait d'abord par un goût (le spectateur et sa sensibilité unique), mais s'est organisée autour de relations actives aux nombreuses variations possibles.

Ce que l'art a semblé perdre alors en « densité » et en sécurité (le spectateur était « comme maître et possesseur » de ce qu'il voyait...) il l'a regagné en liberté et mobilité, en inventivité et en dynamiques multiples. Quitte à nous forcer à apprendre à marcher, parfois, sur des sables mouvants...

L'exposition Et pis meù là, et pis teu là ! entend offrir quelques témoignages de ces relations ouvertes, dans lesquelles le spectateur sera indifféremment « meù » ou « teu », et l'œuvre à peine plus qu'une conjonction de coordination « spatialisée » (« et...là », « et...là »). **Emmanuel Latreille**



Tjeerd Alkema - Cubes de Necker - 2010



Tjeerd Alkema - Sans titre (de la série Aphasies) - 2006

La sculpture de **Tjeerd Alkema**, *1 mètre cube* (1998-2010), offre sa perspective anamorphosée à qui tourne autour. La forme du cube dans l'espace apparaît lorsqu'un sujet le regarde depuis un point précis. Et pourtant, la forme est beaucoup plus passionnante lorsque l'on quitte, justement, ce point d'assignation. La leçon du sculpteur se tient dans la difficulté inhérente à la réalisation du projet : faire se rejoindre la vision absolue d'un cube parfait (correspondant à la connaissance comme au rêve de domestication du visible, finalité ou projet de l'art) et la complexité infinie d'un « objet » en mouvement permanent, exprimant « sauvagement » les changements de coordonnées qu'imposent les autres réalités qui gravitent autour ! Or, d'un terme à l'autre (de la complexité d'un corps situé au milieu des autres à la postulation d'une secrète – et immobile – forme finale), il y a un interminable « bricolage », que chaque spectateur doit en permanence opérer, observant ce que produit son observation sur ce qu'il observe, comme sur lui-même, objet et sujet tendus l'un vers l'autre tout autant que disjoints dans cette connaissance toujours poursuivie de l'espace qui les noue.

Une série de dessins et une sculpture murale d'Alkema permettent de compléter cette expérience de l'espace qui engage la situation d'un sujet confondu avec ce qu'il voit. **EL**



Willem Cole, Je vous donne des couleurs (1988)

L'œuvre de **Willem Cole**, *Et je vous donne des couleurs* (1988), propose apparemment la situation de « contemplation » la plus classique et la plus figée qui soit : des carrés de couleur sont peints sur le mur, dans une disposition linéaire très formelle. Des chaises sont posées devant pour pouvoir les regarder. Le titre indique pourtant, non pas que ce sont ces couleurs qui sont l'« œuvre », mais qu'elles sont « données » par un sujet (« je ») à un ou plusieurs autres (« vous »). Si l'on suppose que le pronom à la première personne du singulier désigne l'artiste, et que celui à la seconde personne du pluriel décrit les destinataires (regardeurs) de son travail, on peut supposer encore que les chaises qui sont positionnées dans l'espace face au mur correspondent également à leur « place ».

Le titre de l'œuvre ne serait donc que la seconde partie d'un protocole plus complexe, dont il manquerait la première proposition. Ce serait au spectateur découvrant l'installation et lisant le cartel de l'imaginer. Ce pourrait être une proposition du type : « Asseyez-vous d'abord sur ces chaises. Et je vous donne des couleurs. » Le spectateur se trouve incité à comprendre que sa place par rapport à l'œuvre n'est pas passive (ou que les chaises ne sont pas là pour son confort ; par leur matérialité et leur forme, elles semblent tout sauf confortables...), mais qu'elle doit résulter d'une activité. Ce que l'artiste attend de lui, c'est de faire usage de ce qu'il « lui » donne... La formule du titre indique que les couleurs ne sont qu'un matériau brut, et que la création de l'œuvre reste à faire. Mais comment ? Mentalement ? Physiquement ? En lançant une chaussure contre les carrés de couleur et le mur ? En imaginant avec elles quelque paysage ou figure ? Mystère. La consigne de l'artiste s'arrête à l'ouverture d'un jeu dont la responsabilité incombe *in fine* au spectateur. On se rappellera la formule de Marcel Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. » **Extrait EL**

La sculpture *Melencolia* de **Philippe Decrauzat** reprend la forme du volume représenté dans la gravure *Melencolia 1* de Dürer, une sorte de rhomboèdre tronqué (parallélépipède dont les faces sont des losanges). Complexe, le volume est difficile à percevoir au premier coup d'oeil. Il rend perceptible le rapport de leurre du regard à ce que l'on voit, métaphore du miroir autant qu'espace de dessaisissement et de distanciation. L'idée, voire le fantasme, de donner corps à des éléments en deux dimensions, traverse une grande partie du travail de Decrauzat, un moyen de faire basculer l'espace dans une autre dimension. La substance noire facilite ce glissement à travers la matière et renvoie à l'énigme de la profondeur, à un va-et-vient entre réalisme et imaginaire. De ce fond funèbre, sur une des faces de la sculpture, se lit à peine une image, inscription amnésique d'un deuil, vanité. L'apparition fantomatique figure une silhouette squelettique. Il s'agit d'une photographie de Billy Name prise sur le tournage du film *Bike Boy* d'Andy Warhol et rejouée ton sur ton pour la pochette du disque *White Light / White Head* de The Velvet Underground. Qualifié de « monolithe sonore » par la critique, l'album est noir, radical, abrasif et expérimental. Cette esthétique minimaliste sombre est à rapprocher d'une non moins célèbre production des années 60, *Die* de Tony Smith. Decrauzat s'est inspiré du cube de Smith pour définir approximativement les dimensions de *Melencolia*. Au-delà de l'évidence de la forme, *Die* ouvre sur un espace intérieur, virtuel, se référant notamment à la mémoire de l'invisible et à la réciprocité du regard et du regardé. **Extrait Céline Mélissent**



Philippe Decrauzat - Mélancolia -2003



Helmut Dorner - idHgR - 1991

Un triptyque d'**Helmut Dorner** prolonge les préoccupations formelles et engage la dimension de la variation des motifs graphiques et picturaux dans un espace ouvert. Le titre de l'œuvre, *idHgR* (1991), écarte l'usage signifiant du langage pour lui préférer le rôle d'une combinatoire de signes. Jouant sur les écarts de formats - de même que, dans le titre, les minuscules côtoient les majuscules - les trois panneaux de Dorner mettent en œuvre des moyens semblables en vue d'effets différents. Ce sont les rapports entre les matériaux et les écarts entre les panneaux qui constituent l'œuvre, qui ne se limite pas à l'espace classique du « tableau », mais devient virtuellement infinie. **Extrait EL**

L'ensemble de quatre verres soufflés de **Seamus Farrell**, *Primary Blows /Blown Glass* (2005): ces verres sont diversement colorés et sur chacun d'eux a été gravé un pronom anglais : « me », « him », « them », « you ». Ces pièces, incluses dans les quatre murs d'une même salle, marquent d'imaginaires points cardinaux de l'espace. En allant de l'un à l'autre, le spectateur devient tantôt « moi » ou « lui », ou encore « toi » ou « eux ». Par son propre mouvement, et la lecture différenciée des éléments plus ou moins éloignés de lui que son déplacement permet, il saisit la relativité permanente de ces désignations qui assignent un semblant d'« identité ». Mais il ne s'agit pas uniquement d'une affaire de catégories abstraites : les verres sont bien des empreintes de souffles, c'est-à-dire de présences concrètes. **Extrait EL**



Seamus Farrell, *Primary Blows /Blown Glass* 2005



Sigurdur Arni Sigurdsson - *J'écoute la mer* - 1991

Sur le ton de l'humour et de la légèreté, **Sigurdur Arni Sigurdsson** peint des motifs faussement naïfs et très suggestifs. Pour sortir de la problématique du tableau-objet, l'espace pictural est investi comme lieu de la représentation et par voie de conséquence d'identification.

L'artiste joue avec la complicité du spectateur. L'origine islandaise de Sigurdsson se ressent sans doute dans la quiétude des espaces spécifiques qu'il met en place. Espaces paradoxaux, où des morceaux de réalité flottent sur des fonds neutres, toujours troués, où l'image condensée évolue en décalage par rapport à la frontalité et la planéité de la toile.

L'écriture schématisée fait naître des images idéales et archétypales. Toutefois, l'immobilité ne gêne en rien le glissement d'un plan à un autre et donne toute leur dimension aux allusions érotiques. Alors que la peinture double des fragments de réalité, l'imaginaire crée un univers totalement fictif, étrange, fantastique et fantasmagorique. Sur le mode du conte libertin, les tableaux de Sigurdur Arni Sigurdsson célèbrent la durée du désir et le désir de durée. **CM**

La pièce murale d'**Arnaud Vasseux** se tient dans le registre de l'indétermination de « genre » : est-ce une peinture ? Une sculpture murale ? Ou encore : cette forme étrange montre-t-elle un recouvrement ? Ou masque-t-elle plutôt un découvrément ? Est-ce une forme qui relève de la pure « abstraction » dénuée de suggestions naturalistes, ou au contraire, véhicule-t-elle des connotations végétales, voire animales ? En somme, comment déterminer sa singularité ? L'absence de titre de l'œuvre *Sans titre (réticulé)*, 2004 – qui ne donne aucune indication de sens mais se contente de décrire la forme – accentue l'énigme posée au spectateur. Aussi, par sa structuration alvéolée (ou « réticulée », selon le mot choisi par l'artiste), la pièce détermine des espaces différents à l'intérieur d'une même globalité. En dehors de toute signification, le regard vient y occuper successivement telle ou telle place, avant de passer ailleurs. On retrouve ici une certaine neutralité qui renvoie au choix d'une conception fonctionnelle de l'œuvre, où le processus de création et la perception de son support comme de la surface qu'il porte – et leur rapport – sont préférés à la problématique sclérosée du « quoi peindre ? ». Extrait EL



Arnaud Vasseux - sans titre (réticulé) - 2004



Véronique Verstraete, Spirale - 2004

La sculpture de **Véronique Verstraete**, *Spirale* (2004), convoque une ambiguïté quant à son usage : car la rondelle de plâtre qui termine la spirale d'acier en forme de ressort qui en constitue la base, paraît proposer un siège à qui voudrait se poser. « Voudrait » ? Mais le pourrait-on ? Ce siège lui-même, s'il en est un, est peu accessible, mis à distance sûre de tout emploi par la base large qui le soutient. Au demeurant, cette base en forme de ressort, n'est-elle pas le signe du renvoi énergétique de tout ce qui pourrait venir peser sur lui ? Ou simplement le toucher (« on ne touche pas ! ») ? Aussi, la sculpture de V.Verstraete joue avec le mobilier, l'idée d'un siège design (l'un des archétypes les plus éculés du 20ème siècle) particulièrement audacieux, et si audacieux qu'il contredit sa fonction même. Le spectateur ne peut, en effet, rien en faire, ce qui ne veut pas dire qu'il ne lui est pas destiné : être assis ou debout, ce n'est pas la même chose, surtout quand on doit... rester debout ! EL

Propositions de questionnement sur les œuvres

Nature des œuvres

Identification des matériaux et des différents médiums

Description formelle et techniques utilisées

Questionnement sur la texture des œuvres en volumes

Qu'évoquent les formes des œuvres en volume ?

Identification des œuvres : objets en volume, sculptures, installations, supports techniques des graphismes

Gamme chromatique utilisée

Rapport du corps aux œuvres originales à expérimenter au Frac

Identification du thème de l'exposition, recherche d'indices pouvant lier les œuvres entre elles.

Organisation spatiale de la salle d'exposition (déambulation et verbalisation).

Organisation d'ensemble de l'accrochage, lien des œuvres entre elles

Verbalisation des sensations perçues devant les œuvres.

Mise en scène et mise en espace des œuvres

Identifier la production de chacun des artistes.

Le caché/le révélé

Rapport entre la structure du volume et son enveloppe

Format et rapport au spectateur

Procédé de sculpture et traitement du volume

Incidence de l'absence de socle

Questionnement sur les référents historiques et artistiques

Recherches documentaires

Recherche d'indices pouvant nous révéler les différentes sources d'inspiration de l'artiste

La citation dans la production artistique et dans l'histoire de l'art

Représenter le mouvement

Sculpture et mouvement : demander l'impossible ? Tjeerd Alkema, Boccioni, George Rousse, Varini...

Comment représenter ce qui bouge avec un objet immobile ?

Mobilité/immobilité

Représenter l'espace

La perspective géométrique dans l'histoire de la peinture

Rendre compte du volume

Maîtrise d'un vocabulaire spécifique et de notions

Couleurs primaires, aplats colorés, monochrome, qualité des couleurs et des matières

Rapport entre fond et forme, plan concave et plan convexe.

Installation/ sculpture, socle/support

Qu'est-ce qu'une installation ?

Le point de vue

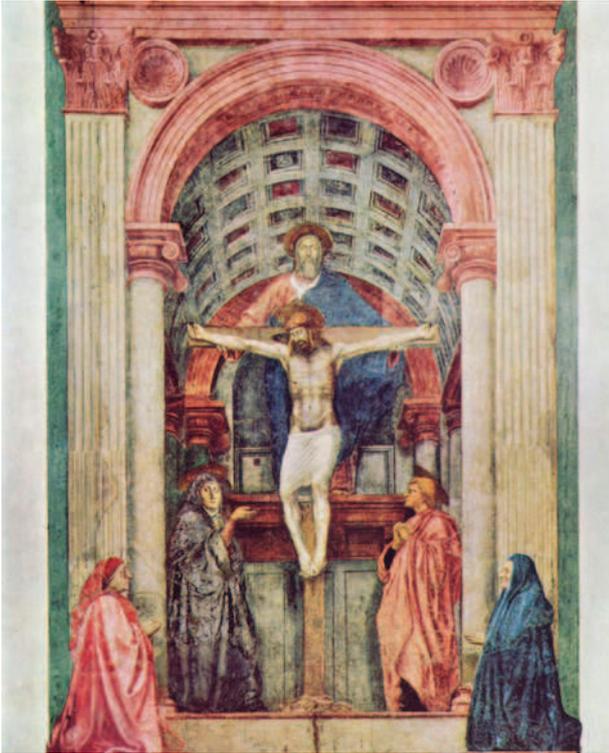
Peinture,

Signe, graphisme, dessin, croquis...

Le mot et l'art conceptuel

L'art minimaliste

Références en lien avec le programme d'histoire des arts



Masaccio - *La Trinité* - 1425-1428

Masaccio

1401-1428

C'est en 1413 que l'architecte Filippo Brunelleschi démontre les principes de la perspective centrale. Ses idées sont reprises par le peintre Masaccio qui quatorze ans plus tard peint la fameuse trinité de l'église Santa Maria Novella de Florence. La structure architecturale feinte d'une chapelle est représentée avec tellement de netteté que le mur semble selon Vasari « être plein de trous ». Un seul point de vue indiqué face à la fresque par un bénitier permet au spectateur de profiter d'un point de vue correct; lequel spectateur est invité par l'illusion du volume à se joindre aux figures d'orants agenouillés.

Léonard de Vinci

1452-1519

La célèbre fresque de la Cène de Léonard de Vinci utilise la construction géométrique perspective mais dans le même temps, il la subvertit et la détourne. La construction n'est pas absolument rigoureuse ; ainsi, le christ vers lequel convergent les lignes constructives est représenté plus grand que ses disciples ce qui le projette vers l'avant. Le point de fuite, qui devrait être à hauteur de regard, est peint à 4,50 m de hauteur. Cette particularité jointe à l'aspiration provoquée par la perspective, aspire le spectateur, ou plutôt son âme, vers le haut. Enfin, la table comme les lunettes surplombant l'image brisent l'illusion d'une continuité entre l'espace réel du réfectoire de Santa Maria delle Grazie et l'espace peint. Après avoir joué avec la perspective comme le chat avec la souris, Léonard s'en détourne : il n'utilisera plus cette technique.



Léonard de Vinci - *la Cène* - 1494

Albrecht Dürer
1471-1528 Nüremberg.



Albrecht Dürer - *Melancholia 1* - 1494 - Gravure

Peintre et surtout graveur, il élève la gravure sur bois mais surtout la gravure sur cuivre, art nouveau pour l'époque, à un niveau encore jamais dépassé aujourd'hui. Lié à l'humanisme, Dürer est aussi un théoricien, intéressé par les mathématiques et la géométrie euclidienne - qu'il étudie en vue de travailler la perspective dans ses oeuvres - mais aussi par l'anatomie, les sciences naturelles... Tous ces aspects le rapprochent de Léonard de Vinci (1452-1519).

Dürer réalisa cette célèbre gravure (peut-être la plus célèbre) en 1514. C'est une allégorie qui représente la mélancolie dans la création de l'artiste. Ses interprétations sont nombreuses: certains y voient un autoportrait symbolique ("portrait spirituel" pour Panovsky), d'autres des symboles en lien avec l'hermétisme chrétien.

On a aussi envisagé que cette oeuvre soit une représentation de la géométrie de l'artiste, telle qu'il la développe dans "l'excursus esthétique" du livre 3 du *Traité des proportions du corps humain*.

Les interprétations de cette gravure sont multiples, pour autant le débat n'est toujours pas clos.

<http://users.skynet.be/litterature/lecture/melancholia.htm>

Le Parmesan
1503-1540

Avec son autoportrait dans un miroir convexe, Le Parmesan joue subtilement avec son regard. Nous nous perdons dans l'image : le tableau reproduit un miroir qui lui-même reflète la réalité, cette réalité fidèlement déformée qui nous présente, face à nous, dans le miroir, le visage souriant ironiquement du peintre. Quelle est la place du spectateur ? Qu'est-ce qui le trompe et crée l'illusion ? Tout, ici, est à la fois évident et impossible, fidèle et déformé, sincère et trompeur. Et l'artiste nous présente le coupable, cette main démesurément agrandie, avec la satisfaction retenue de celui qui sait s'être joué de son vis-à-vis.



Le Parmesan – *Autoportrait dans un miroir convexe* – vers 1524
Huile sur bois



Détail



Hans Holbein - *Les Ambassadeurs* - 1533

Hans Holbein

1465-1524

En 1533, Hans Holbein peint au premier plan de son tableau les Ambassadeurs une forme indéchiffrable dans une vision de face mais qui prend tout son sens si le spectateur change de point de vue et regarde obliquement la toile. Le crâne qui apparaît alors nettement jette le voile de la mort sur toute la composition, qui de toute manière devient quasiment illisible tant elle est vue de profil. L'artiste – ou son commanditaire – joue merveilleusement avec l'idée – et la réalité mise en œuvre par le spectateur – d'un changement de point de vue sur la scène représentée. A l'image de la réussite à la fois sociale et intellectuelle se substitue celle du *memento mori*. Tout est vanité.



Naum Gabo

1890-1977

Inventeur du terme "constructivisme" avec son frère Anton Pevsner, Naum Gabo travaille comme lui à partir de cette intuition que la fréquentation de la tour Eiffel leur avait révélée : la forme existe autant par le creux que par le plein. L'enveloppe n'est pas un élément essentiel du volume. Les deux frères mettent en place, en explorant les potentialités de cette découverte, la sculpture moderne. Réduite à des surfaces et à des lignes, la sculpture explore sa singularité en se confrontant avec cet autre médium : la peinture. Qu'est-ce qu'un volume ?

Naum Gabo - *Linear Construction # 4* - 1959

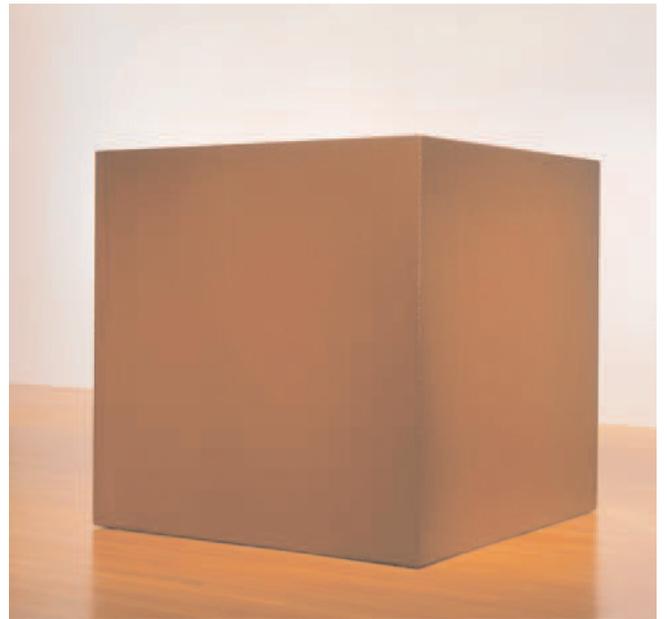
Tony Smith

1912-1980

Tony Smith commence à sculpter en 1956 à l'âge de 44 ans, après avoir étudié l'architecture et travaillé auprès de Frank Lloyd Wright. Il est considéré comme un pionnier de l'art minimal américain.

L'oeuvre *Die* forme un cube en acier peint non traité de 182,9 cm de côté. "Le vocabulaire formel développé par Tony Smith est très simple : les sculptures qu'il réalise sont souvent noires, géométriques, en acier ou en bronze. Il travaille sans dessin préalable en manipulant des éléments modulaires en papier ou en carton qu'il assemble selon son gré, jusqu'à obtenir une forme qui retient son attention".

http://www.palaisdetokyo.com/fo3_content/pdf/dosspedaspy.pdf



Tony Smith - *Die* - 1962



Gordon Matta-Clark - *City Slivers* - 1976

Gordon Matta-Clark

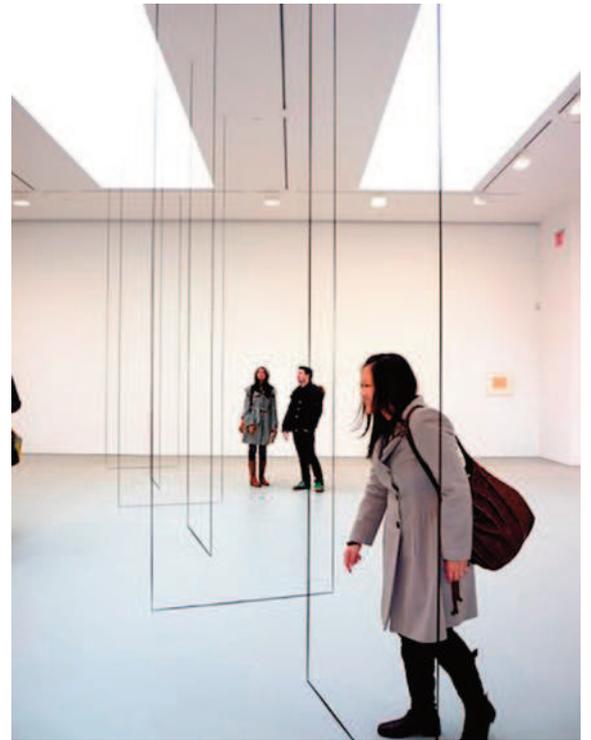
1943-1978

Né dans une famille d'artistes, architecte de formation et très intéressé par les débats théoriques des années soixante (critique du modernisme, déconstructionnisme, situationnisme), Gordon Matta-Clark pratique le détournement, réutilisant des éléments existants en les agençant différemment. Après avoir ôté la façade d'un immeuble ancien, tronçonné une maison par le milieu, il perce en 1975 des cônes dans deux maisons anciennes promises à la démolition pour construire le centre Pompidou. Ce faisant, il met à jour la structure du bâtiment, ses composants, et il révèle une perception de l'espace très différente de celle qu'on pouvait éprouver dans le bâtiment intact. Nous voyons autrement, peut-être avec plus d'acuité, la réalité de ce que nous appelons une maison.

Fred Sandback

1943-2003

Joueur de cithare et de banjo, Fred Sandback rencontre à la fin des années 1960 les artistes minimalistes Donald Judd et Robert Morris. Son œuvre se construira comme une synthèse de ces deux expériences. Travaillant sur le volume, il s'attache à ne reprendre que les lignes délimitant les formes qu'il montre avec de fines cordes, presque immatérielles. Le spectateur perçoit le volume en trois dimensions, comme un dessin dans l'espace. Certaines des caractéristiques fondamentales de l'objet sont absentes : l'opacité, le poids, l'ombre, la matière en fait. L'espace réel de l'exposition est ainsi montré comme une pure construction intellectuelle. On est là au cœur des préoccupations de l'art minimal.



Fred Sandback



Markus Raetz

1941

Depuis le milieu des années 60, Markus Raetz, originaire de Berne où il réside encore, a développé une œuvre centrée sur la question de la perception et du langage, en écho à certains de ses écrivains favoris : Robert Walser, Raymond Roussel... ou Lawrence Sterne.

Son intérêt pour l'anamorphose a fait naître des dispositifs qui, pour être pleinement appréhendés, mettent le spectateur en mouvement. D'une forme à l'autre, de l'hésitation à l'évidence, du fragment au tout, Markus Raetz est fasciné comme Marcel Duchamp par le passage d'une dimension à l'autre, de la 2e à la 3e, de la 3e à la 4e dimension... et par ses implications tant sexuelles que métaphysiques.

Extrait dossier de presse Carré d'art Nîmes

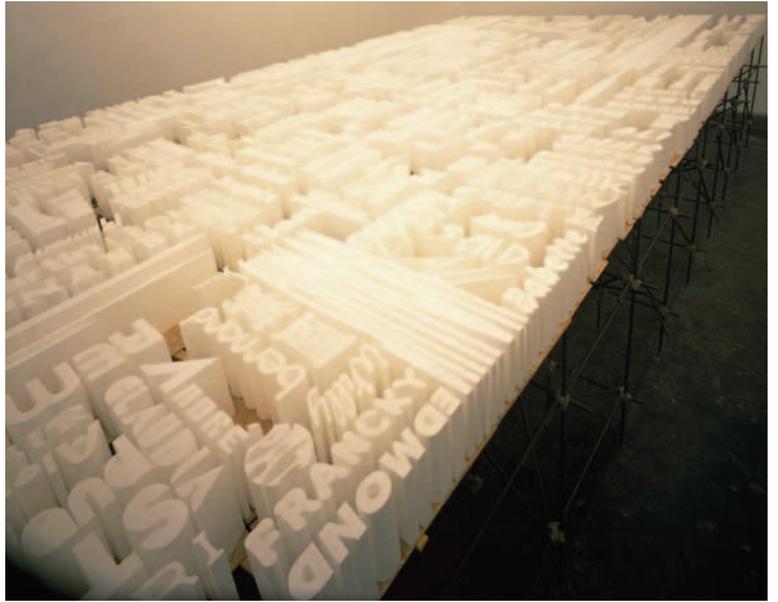
Markus Raetz - *Hagenspiegel (Hare Mirror)* - 1988-2000

Pierre Bismuth

Né en 1963

Ce n'est pas innocemment que Pierre Bismuth choisit de travailler sur le paysage urbain. La ville est présentée sous la forme de logos découpés dans des blocs de polystyrène, la maquette composée des prénoms de marques, Yves pour Yves Saint Laurent, Félix pour Félix Potin, etc., avec leur typographie spécifique afin de les différencier des prénoms communs. Regroupés en quartiers, les mots sont reliés dessous, par un réseau désordonné de tasseaux de bois, à l'image des systèmes de récupération des eaux usées de la ville. La maquette supportée par une structure métallique complexe de type échafaudage, haute de 1 m 90, donne une dimension monumentale à l'oeuvre qui occupe tout l'espace d'exposition, au point de rendre difficile sa lecture.

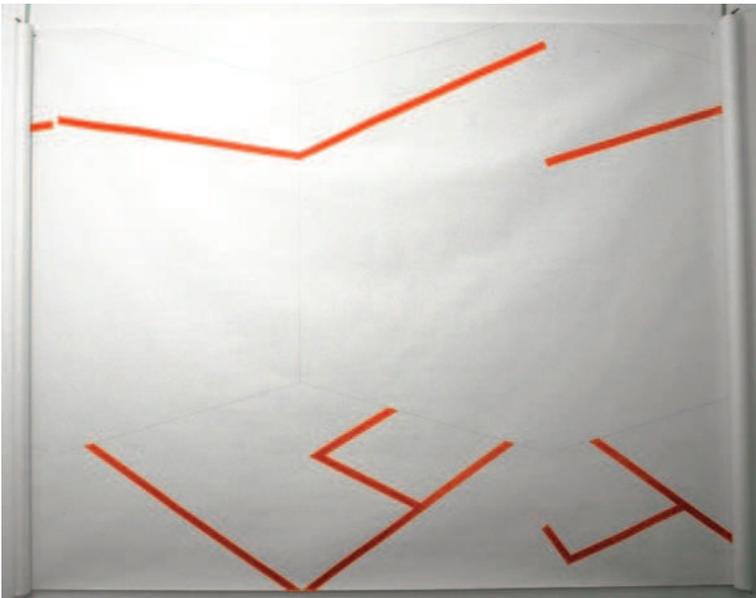
La toponymie retenue, celle des firmes, des magasins, et non celle des rues ou des monuments, fait référence à l'ordonnance socio-économique de la cité, et renvoie implicitement à l'aliénation qui en découle. La consommation régule totalement le social, semble dire l'artiste. **Extrait CM**



Pierre Bismuth - *La pièce de Châteauroux* - 1992

Jacques Julien

Né en 1967



Jacques Julien - *Sans titre (rouleau de dessin de squash)* - 1995

Le domaine de prédilection de Jacques Julien est le terrain de sport, quel qu'il soit, en plein air ou en salle, de football, de ski ou de ping-pong. A Montpellier, dans le cadre d'une intervention au lycée Clémenceau en 1996, il a choisi de s'appropriier un terrain de squash. La spécificité du lieu, asymétrique et constitué au moins d'un mur en verre, a déterminé le projet. L'idée a été de dessiner une vue panoramique de l'intégralité de l'espace de jeu, la difficulté étant de passer d'un espace tridimensionnel à une simple surface en reproduisant le minimum des données du terrain. Sur le mode du relevé donc, l'artiste a projeté les quelques repères structurant l'espace, pour l'essentiel les arêtes des murs, droites ou obliques, et des bandes rouges tracées dans la salle pour le jeu. Au final, le dessin long de 11 m 50 et large de 2 m 70 se déroule et s'enroule pour se donner par portion au regard. A ce moment, le spectateur ne peut que perdre de vue le terrain de squash car ce qu'il voit en réalité se résout à une composition abstraite de lignes. La géométrie, les rythmes élémentaires et l'espace vide renvoient immanquablement à la tradition de l'art moderne et au minimalisme. **Extrait CM**

Martin Creed

Né en 1968

Dès ses années d'études (1987-1990), Martin Creed numérote ses travaux, selon une méthode de description précise. Ainsi l'œuvre *Work n° 262, Half The Air In A Given Space*, énonce le propos. Des ballons en latex vert contiennent la moitié de l'air de l'espace d'exposition, le public devant s'immerger dans ces derniers pour apprécier pleinement l'œuvre. La formule la plus célèbre de Martin Creed dit « Le monde entier + l'œuvre = le monde entier ». Exposer le vide aurait permis de signifier la disparition de toute culture, mais ici l'art accueille en soi sa propre négation, le néant exige une forme. En l'occurrence, l'œuvre est monumentale, spectaculaire, elle réaffirme la valeur du geste artistique, l'art comme mode d'expression, de communication et d'expérience partagée. **Extrait CM**



Martin Creed - *Work n° 262, Half The Air In A Given Space* - 2001



Diego Velasquez - *Les Ménines* - 1656

Diego Velasquez

1599-1660

Les Ménines de Velasquez sont un des monuments de l'histoire de la peinture. Le peintre italien Luca Giordano y voyait en 1692 la théologie de la peinture car autant « la théologie est supérieure à toutes les autres branches de la connaissance, autant il s'agit de l'exemple le plus parfait qu'il soit de l'art de peindre ». En effet, sous couvert d'un portrait de cour, le peintre révèle l'essence de son art. Velasquez met à nu les outils de sa création : sa palette, son pinceau, la grande toile vue à l'envers, sa main et son œil d'artiste. L'œil de l'artiste, la présence d'un spectateur dans le point de fuite du tableau (exactement en face du point de vue), le miroir qui reflète le couple royal, la révérence que chaque personnage esquisse dans notre direction, tout renvoie en fait au spectateur qui se révèle être le sujet même du tableau. Trois siècles avant Marcel Duchamp, Velasquez affirme déjà en peinture l'importance du regardeur.