



abstraction/quotidien

götz arndt, samuel beckett, andré léocat, chris martin,
benoît-marie moriceau, barbara steppe, esther stocker

fichier d'accompagnement

exposition collective
15 avril – 12 juin 2011

sommaire

abstraction/quotidien

götz arndt, samuel beckett, andré léocat, chris martin, benoît-marie moriceau, barbara steppe, esther stocker

exposition collective

15 avril - 12 juin 2011

présentation de l'exposition	04
visuels de l'exposition	05
notes thématiques	07
présentation des artistes	23
pour aller plus loin	25
sources bibliographiques	31
pistes pédagogiques	32
rendez-vous autour de l'exposition	33
service des publics	34
centre d'art passerelle	36
infos pratiques	37

Ce fichier d'accompagnement, lié à l'exposition **abstraction/quotidien** nous a été dicté par le travail des artistes et la lecture que nous en faisons.

Le dossier qui alimente chaque exposition offre une ouverture thématique sur le travail des artistes ainsi que des outils de compréhension et d'expérimentation.

Il propose différentes notions qui permettent d'apporter un éclairage sur leurs œuvres et également de donner quelques éléments sur l'histoire de l'art occidental.

présentation de l'exposition

abstraction/quotidien

götz arndt, samuel beckett, andré léocat, chris martin, benoît-marie moriceau, barbara steppe, esther stocker

exposition collective
15 avril - 12 juin 2011

Le centre d'art passerelle présente jusqu'au 12 juin 2011, une exposition collective regroupant le travail de sept artistes autour de la notion de construction et de déconstruction de l'espace. En lien avec la thématique annuelle et la question de la transformation du réel vers l'abstraction géométrique, les œuvres choisies (peinture, installation, sculpture, vidéo) donnent à voir une interprétation des perceptions spatiales, hors du champ normatif, structuré mais jouant du caractère émotif et psychique de chacun face à ces espaces qui nous entourent.

Cette exposition s'articule en trois parties :

- la déconstruction spatiale par la question de la transformation du réel et des normes représentatives ;
- la déconstruction spatiale par la question de la déstabilisation : la surface des œuvres offrent plusieurs niveaux de perception qui viennent déstabiliser l'œil du visiteur par le jeu des différents plans successifs ;
- la construction de l'espace imaginaire, symbolique et mental par la question de la surface et du plan à deux dimensions : la surface est définie par les différentes couleurs et la qualité de la matière produite.

Commissaire/curator : Ulrike Kremer

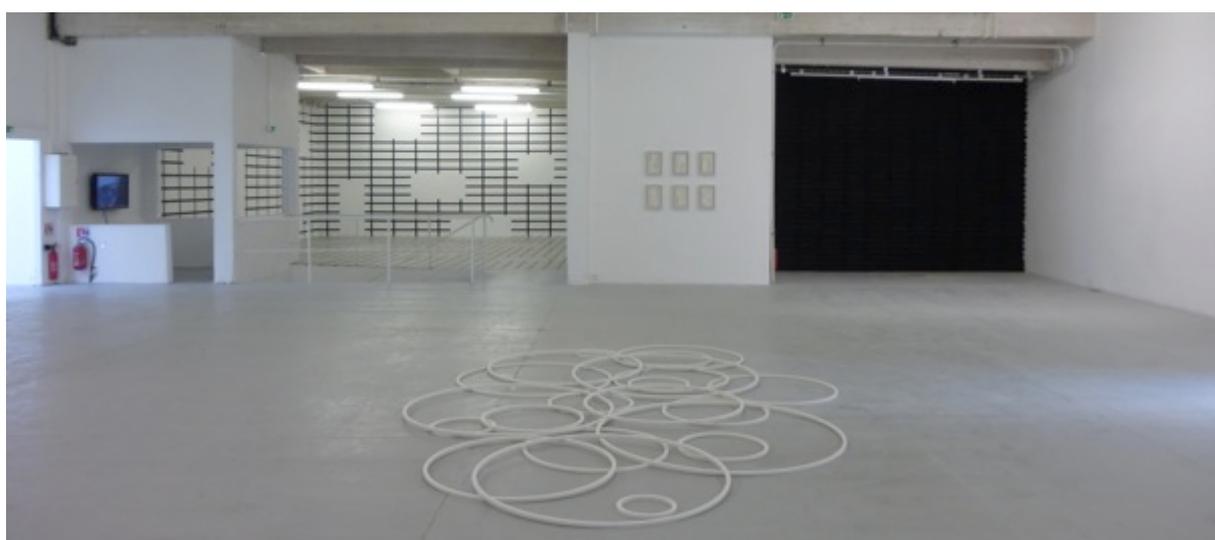
visuels

abstraction/quotidien

götz arndt, samuel beckett, andré léocat, chris martin, benoît-marie moriceau, barbara steppe, esther stocker

exposition collective
15 avril - 12 juin 2011





notes thématiques

Les notes qui suivent vous permettront peu à peu de découvrir l'exposition **abstraction/quotidien**, les thèmes qui la constituent, et les enjeux qui la sous-tendent.

Abstraction

La notion d'abstraction, qui figure au titre de l'exposition et qui constitue l'un des enjeux de la thématique de saison du centre d'art passerelle, est une notion complexe. Le terme peut être défini sur différents plans, celui de la philosophie, celui de l'histoire des idées, et sur celui du champ artistique. C'est bien sûr sur ce dernier niveau que nous nous situerons dans ce dossier.

La notion d'abstraction apparaît au cours du 19^{ème} siècle pour définir des œuvres ou des processus propres à des artistes qui tendent à s'éloigner d'une représentation mimétique de la réalité. Car l'art abstrait tient bien en effet ses sources des évolutions plastiques de la fin du 19^{ème} siècle, évolution qui commencent alors à remettre en question les fondamentaux de la peinture occidentale.

L'art abstrait n'émerge véritablement qu'au début du 20^{ème} siècle autour du travail de différentes personnalités, telles que Vassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch... L'art abstrait ne naît pas d'un seul mouvement ni d'une seule école. Il est une aspiration transversale, que différents artistes de différentes mouvances vont partager, s'approprier, développer peu à peu. Les termes-mêmes d' « art abstrait » sont employés de façons diverses dans les textes de ceux qui s'essayent à théoriser les évolutions picturales qu'ils sont en train d'esquisser. Vassily Kandinsky abandonnera même cette appellation aujourd'hui commune, tentant de pallier différents problèmes : la difficile réception des nouvelles formes esthétiques, la confusion inhérente à l'emploi de termes qui définissent des formes variées... Car en effet, la naissance de l'art abstrait est marquée par une acceptation lente des nouvelles



Barbara Steppe, *Reinhard S*, 2001.

façons de concevoir l'œuvre, et par une difficulté de définition de ses nouvelles formes.

La culture occidentale ayant été marquée des siècles durant par la prévalence d'une forme de mimétisme dans la représentation du réel, l'art abstrait, se dégageant de ce principe fondamental, peine à se faire reconnaître. Il est vivement critiqué, jugé péjorativement. Encore aujourd'hui, dans une culture qui favorise toujours la vision comme sens prédominant et la relation étroite entre représentation et réalité, il apparaît parfois difficile de percevoir des formes abstraites. Sa réception est malmenée par différents clichés, selon lesquels l'art abstrait ne représenterait rien - il n'aurait donc qu'un intérêt mineur -, ou qu'il n'y aurait rien à y comprendre... Autant de façons de percevoir ce champ de la création qui en empêchent une véritable approche.

Car il y a bien en effet « des choses à y comprendre ». Et si l'art abstrait ne représente en effet pas la réalité de façon mimétique, il n'est pas pour autant coupé de cette réalité. C'est que le « réel » prend, dans le champ des arts visuels, une définition extrêmement large : il ne se résume pas à ce que l'on voit. Il recouvre des phénomènes invisibles qui constituent pourtant autant de données constitutives de notre réalité quotidienne : relations

sociales, phénomènes sociologiques ou encore psychiques...

Alors on pourra dire que l'art abstrait, s'il ne représente pas le réel de façon mimétique, tend à représenter des réalités par des outils qui se sont dégagés de toute forme de réalisme. Dans l'exposition *abstraction/quotidien*, c'est bien de cela dont il s'agit. Et d'ailleurs, si le titre met en rapport les termes « abstraction » et « quotidien », c'est bien pour recréer le pont, souvent rompu dans l'imaginaire collectif, entre l'art abstrait et la réalité.

L'exposition *abstraction/quotidien* s'inscrit également dans une visée historique bien particulière. En effet, elle s'inscrit dans un champ de références spécifiques, celui de l'abstraction géométrique.

L'abstraction géométrique désigne une forme d'expression artistique ayant traversé plusieurs courants historiques et qui a eu recours à l'utilisation de formes géométriques et de couleurs disposées en aplats dans un espace bidimensionnel, réinterrogeant par là la forme-tableau.

Cette tendance artistique se trouve dès le début de l'abstraction mise en jeu dans de nombreuses productions d'artistes, par exemple chez František Kupka, Robert et de Sonia Delaunay, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Vladimir Tatline, Alexander Rodtchenko, El Lissitzky, et bien d'autres. L'abstraction géométrique traverse alors des courants aussi divers que le Néo Plasticisme, le Suprématisme, le Constructivisme russe, le Bauhaus... Plus tard, d'autres mouvements s'engagent dans cette voie, à l'image de l'association Abstraction-Création à partir de 1930, ou de l'art concret suisse dans les années 1940...

C'est surtout après la Libération, en 1945, que l'abstraction géométrique s'est imposée en tant que courant. Les artistes se positionnent en réaction, voire en opposition au champ de l'abstraction lyrique, développée par des artistes tels Jackson Pollock ou ceux du mouvement Cobra. Définissant peu à peu leurs outils, leur champ d'interventions, les artistes de l'abstraction géométrique dessinent en effet ce qui devient peu à peu une forme d'école artistique. L'abstraction géométrique restera une question transversale, mais elle s'affirme dans le champ des pratiques artistiques comme une dominante esthétique primordiale.

L'abstraction géométrique est à cette époque dominée par les personnalités de Alberto Magnelli, de César Domela et de Auguste Herbin. Le Salon des réalités nouvelles et la galerie Denise René jouent alors un rôle déterminant dans la découverte et l'émergence de ces nouveaux artistes, auxquels s'ajoutent par exemple Jean Dewasne ou encore Victor Vasarely, Richard Mortensen, Aurélie Nemours, Josef Albers...

C'est au cours des années 1950 que se sont développées en Europe de nouvelles tendances utilisant le vocabulaire de l'abstraction géométrique et reprenant certaines de ses préoccupations et qui se sont exprimées notamment dans les recherches du peintre américain Ellsworth Kelly et du français François Morellet, de même que dans les œuvres d'Ad Reinhardt aux États-Unis. À la fin des années 1950, l'abstraction géométrique a pu trouver un prolongement dans certaines créations de l'art cinétique, ainsi que dans les œuvres du minimalisme américain (dans les premières périodes de Frank Stella, Sol LeWitt, Carl André, Donald Judd) et dans l'art conceptuel.

Mais ici, l'exposition ne se propose pas seulement de faire un état de la création contemporaine en matière d'abstraction. Les œuvres présentées s'apparentent effectivement à une forme particulière d'art abstrait, faisant écho au champ de l'abstraction géométrique. Mais elles appliquent de plus les éléments issus de cette filiation à un sujet précis : la représentation de l'espace.

La question de l'espace est une question déterminante dans les réflexions menées autour de l'abstraction géométrique. Les artistes s'attaquent en effet à la définition du tableau, de l'espace qu'il constitue, à son essence. L'espace est une notion mise au cœur de la peinture occidentale depuis des siècles. L'élaboration de la perspective par exemple, est une manière particulière d'aborder l'espace et de le concevoir. L'espace en deux dimensions du tableau, sa surface, sont pris pour base d'une représentation de l'espace réel, à travers un effet d'illusion, voire illusionniste.

Avec l'émergence de l'abstraction, la notion d'espace se joue différemment. Et même, cette vision de l'espace comme défini au moment de la Renaissance est largement remise en cause.

L'espace de l'œuvre, c'est cette surface de toile, une surface sur laquelle des éléments sont à agencer entre eux, sans obligation de rapport direct avec la réalité. L'espace, c'est aussi celui dans lequel l'œuvre se trouve inscrite - certain cherchant à construire, à l'intérieur des limites du tableau, une certaine idée du « hors-champ », du « hors-cadre ». L'œuvre peut matériellement se limiter aux



André Léocat, *Intercalaire (rouge)*, 2011 -
Vue de l'atelier de l'artiste.

frontières du tableau, de sa surface réelle, mais tenter de prolonger son sens au-delà. Ce sont des réflexions déjà présentes chez Kasimir Malevitch par exemple.

Dans l'histoire de l'art abstrait, la notion d'espace est travaillée à partir d'un rejet de la profondeur, comme chez Piet Mondrian : ce dernier rompt avec une tradition séculaire de la représentation illusionniste de l'espace.

Tous ne rejettent pas l'idée de profondeur pour autant, elle est même réactivée par des artistes comme Grazia Varisco dans les années 1960 en Italie. Avec les artistes de l'Op art également, on trouve un travail de l'espace du tableau qui tend à simuler la profondeur, jouant des mécanismes physiques de la perception visuelle.

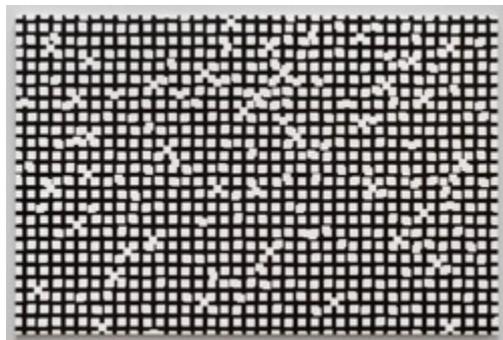
L'espace du tableau, c'est aussi un espace symbolique. A la croisée du vertical et de l'horizontal, le tableau devient l'espace idéal pour une représentation de ce qui fonde une certaine idée de l'humanité. L'orthogonalité devient le symbole de l'humain : le vertical renvoyant à la station verticale adoptée par l'homme et développée culturellement par lui ; l'horizontal renvoyant à ce qui définit l'espace au tour de lui. Ou bien le vertical pourrait définir une certaine forme de spiritualité, et l'horizontal le terrestre : des croisements formulés dans tout un ensemble de courants spirituels et/ou religieux.

La réflexion sur l'espace enfin peut porter différentes utopies. C'est le cas chez des artistes constructivistes comme Naum Gabo et Antoine Pevsner.

▪ **Esther Stocker**
Série de tableaux sans titre
différents formats, acrylique sur toile, entre 2002 et 2010

Sont présentés dans l'exposition *abstraction/quotidien* neuf tableaux abstraits de l'artiste italienne basée à Vienne, Esther Stocker. Ces œuvres mettent en jeu différentes questions qui viennent d'être soulevées.

Les œuvres présentées ici sont abstraites au sens où effectivement, elles représentent des éléments sans rapport de mimétisme avec la réalité visible de notre monde. Chaque tableau présente une



Esther Stocker, *sans titre*, 2010.

déclinaison d'un motif récurrent dans le travail d'Esther Stocker : la grille. Cette grille, plus ou moins déformée, plus ou moins déstructurée, plus ou moins effacée... est un rappel de la structure inhérente au tableau. Pour Esther Stocker, la forme-tableau est basée sur une grille de lignes issue de formes primaires et géométriques qui s'appuient sur deux dimensions, elles-aussi primaires : le vertical et l'horizontal. Cette idée de la grille a drainé l'histoire de la peinture occidentale, comme une base pour une représentation de la réalité. Elle a guidé les peintres dans leurs compositions, dans leur répartition des masses sur la surface du tableau, dans l'élaboration du principe de la perspective... Chez Esther Stocker, elle devient le sujet-même du tableau.

Le spectateur n'est plus seulement en face d'une représentation qui se dégage de la réalité, mais face à une peinture qui se révèle pour elle-même, et qui dévoile sa structure interne, historique. La révélation de ce qui constitue la structure interne de la surface tend à révéler dans un second temps la fondation ontologique de l'image. C'est-à-dire un objet qui tend à créer un dialogue permanent entre :

- ce que l'on voit,
- ce que l'on sait de ce que l'on voit,
- ce que l'on en comprend.

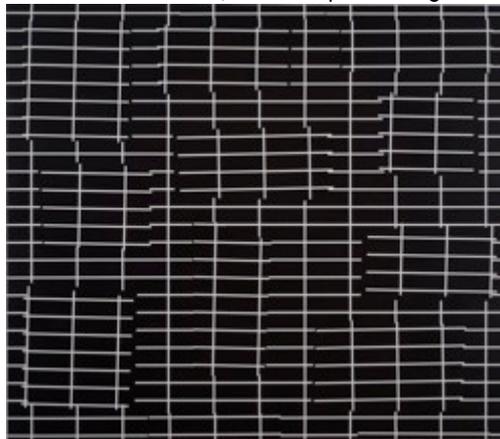
L'image se définit sur les bases de ce mécanisme, elle est à la fois ce que l'on y voit, mais également ce que l'on en arrive à penser, à partir d'elle. Ici, dans les tableaux d'Esther Stocker, on peut voir des grilles, dont la forme est déclinée de différentes manières, et tenter de deviner le mode de transformation de la grille opéré par l'artiste. Mais au-delà, c'est d'une mise en lumière de la structure du réel dont il s'agit ici. La grille étant une base pour la représentation du réel, émerge alors tout un pan de l'histoire de l'art occidental. L'œuvre d'Esther Stocker se joue quand elle nous rappelle la complexité de l'image et ses différents niveaux de lecture... Quand des signes visuels rencontrent une surface, quand ils sont

agencés d'une certaine manière, alors la structure de cette surface apparaît, à la façon d'une succession de plans au cinéma...

La grille est présente dans le travail de Stocker depuis 1997. Parfois très régulière, très systématique, la grille peut être aussi déstructurée, malmenée... Quelques fois une part des lignes s'efface ou se tord... comme si la grille subissait une perte lente et progressive de sens : la grille ne ressemble plus tout à fait à une grille, elle devient autre chose. Le réseau qui se tisse hésite à offrir un chemin tout tracé au regard, et pourtant l'œil du spectateur cherche en permanence à avancer dans l'œuvre, à recomposer la grille.

Finalement, c'est aussi de perception visuelle dont il s'agit ici, et d'image que l'on se construit d'une œuvre, intérieurement, mentalement, à partir de ce mécanisme de perception visuelle qui s'opère quand l'on se retrouve face à une telle œuvre.

Ici, le principe de persistance rétinienne, défini au cours du 19^{ème} siècle, et appliqué stricto sensu par des artistes comme le pointilliste Paul Signac, est fortement activé : devant un tableau d'Esther Stocker, le spectateur pourra ressentir du mouvement, de la profondeur... parfois jusqu'au malaise ! Si le fonctionnement de la rétine est équivalent pour tous, chacun pourra ressentir des sensations visuelles un peu différentes. Au-delà du mécanisme physique, ces œuvres pourront permettre de prendre conscience de la dimension essentielle des conditions physico-psycho-cognitives de la perception visuelle prises dans un contexte culturel et collectif.



Esther Stocker, *sans titre*, 2009.

Comment regardons-nous un tableau ? Debout, face à lui le plus souvent. Quel travail l'œil accomplit-il ? Ce phénomène de perception est-il entièrement naturel, ou possède-t-il une part culturelle ? Par exemple, si l'on revient à la question de l'orthogonalité structurelle de la forme-tableau, on peut dire qu'elle a bien quelque chose à voir avec une culture collective, celle qui, au cours de l'histoire de l'humanité, a concouru à la définition de l'homme en fonction d'une verticalité et d'une horizontalité. La stricte orthogonalité étant ici perturbée par des interruptions de ligne, ou des superpositions, on pourra prendre conscience de son importance dans notre système visuel commun.

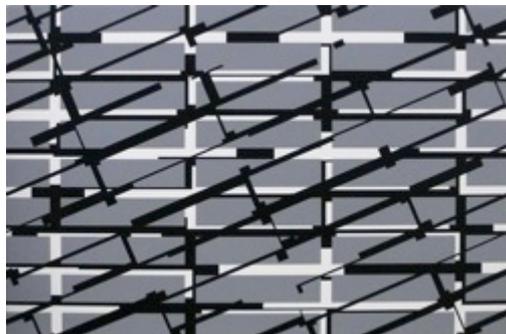
Mais ce qu'Esther Stocker tente de provoquer chez le spectateur a à voir également avec l'idée de fuite. Le « système » révèle ses faiblesses et se cache derrière elles. Le fonctionnement par lequel on tente de reconstituer malgré nous la grille, ou d'en percevoir la structure, serait comme une fuite en avant : le spectateur, dans certains tableaux, aura du mal à reconstituer effectivement la grille. Mentalement tout au plus, il pourra imaginer une forme de grille, comprendre la déstructuration opérée par l'artiste. L'œuvre fonctionne alors comme une stratégie pour attirer le spectateur par la séduction. Dans un second temps, vient le trouble : il cherche à comprendre de quelle façon l'artiste peut provoquer de tels effets visuels. Et enfin, le regard revient à l'œuvre elle-même, tentant encore et toujours d'y « voir plus clair ». L'œuvre hypnotise le regard, dans un aller-retour entre ce que l'on perçoit, ce que l'on tente de comprendre de ce phénomène de perception.

Mais revenons à l'idée de peinture abstraite. Ici, l'image et la surface ne font plus qu'une : c'est une forme d'utopie de la transparence. L'espace créé (par la sensation de mouvement ou de profondeur) n'existe que mentalement. C'est une manière pour l'artiste de souligner l'effort vain de la peinture, au cours des siècles, d'avoir tenté l'expérience du mimétisme : jamais la peinture ne pourra être la réalité, réduite de fait à deux dimensions, alors que la réalité en est constituée de plusieurs. Esther Stocker remet au centre du débat l'impossible *mimesis* en peinture, et sa caractéristique fondamentale : une donnée visuelle tendant à représenter le réel. La question des apparences, longuement traitée dans la peinture occidentale, réapparaît ici.

Mais chez Esther Stocker, il y a ambiguïté et incertitude de l'apparence. L'apparence, à quoi renvoie-t-elle ? A la structure du tableau, à la peinture elle-même, comme nous avons pu le dire ? Son travail est précis, éluif et insaisissable à la fois. Il reste abstrait mais pourrait s'entendre à partir d'une interprétation particulière.

Par exemple, peut émerger de certains tableaux l'idée d'un plan de ville, d'une maquette urbaine - comme si les plans et les grilles urbaines se superposaient en une surimpression, faisant à la fois

apparaître des caractéristiques, et en disparaître d'autres. La structure architecturale ou urbaine serait mise au jour par le dépouillement de toute ornementation, en revenant à l'essentiel, en simplifiant les motifs. C'est une possibilité d'interprétation de l'œuvre, d'une façon narrative, ou connectée à notre réalité quotidienne. On pourra imaginer à partir d'autres tableaux qu'une forme de représentation des plaques tectoniques est en jeu.



Esther Stocker, *sans titre*, 2010.

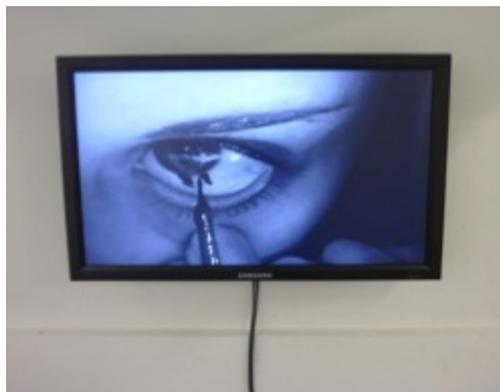
Mais par cette lecture, il ne faudrait pas occulter l'ambiguïté perceptive du plan, la réflexion interne sur la peinture, en lien avec toute la réflexion menée au cours du 20^{ème} siècle dans l'abstraction géométrique - ces réflexions historiques qui partent toujours de la surface du tableau à mettre en jeu, à mettre en réflexion. Ici particulièrement, la peinture est une question de rapport fond/figure, de disposition de motifs, de relation de couleur. L'utilisation systématique du noir et du blanc renvoie à la réflexion des débuts de l'abstraction sur le sens des couleurs. L'utilisation récurrente du gris pourra évoquer, en complément du noir et du blanc, la photographie, ou tout du moins, la photographie des débuts. Les œuvres d'Esther Stocker pourraient être

comme des positifs et/ou des négatifs d'œuvres abstraites, s'inscrivant dans une histoire complexe, mêlant culture visuelle, histoire artistique...

La peinture abstraite en jeu

Au moment de l'émergence de l'art abstrait, il apparaît clairement que l'un des enjeux des nouvelles recherches plastiques réside dans un retour réflexif des artistes sur leur propre pratique. L'art abstrait émerge en effet dans une vague d'interrogation sur la peinture elle-même. Pour faire évoluer ce champ de la création, certains remettent en cause les principes qui ont jusque là guidé les artistes, et tentent de redéfinir plus justement la peinture, son fonctionnement, ses fondamentaux. Certains revendiquent même une peinture « pure », une peinture réalisée « pour elle-même », et qui n'aurait pas d'autre sujet que sa propre définition. Alors que le champ des arts visuels est en pleine révolution, il apparaît légitime que les remises en cause passent effectivement par une réflexion sur l'outil lui-même. Cette réflexion s'est largement poursuivie au cours du 20^{ème} siècle, et nombreux encore sont les artistes contemporains qui travaillent notamment sur ces questions.

Dans l'exposition *abstraction/quotidien*, les tableaux d'Esther Stocker se situent dans cette voie, comme on l'a vu précédemment. Sa vidéo présentée à l'étage propose une autre forme de mise en jeu de l'idée de la peinture.



Esther Stocker, *Sehen als 1*, 2000.

▪ **Esther Stocker**
Sehen als 1
Vidéo noir et blanc, 30 secondes
2000

Dans cette vidéo, très courte et présentée en boucle, Esther Stocker crée un clin d'œil au film de Luis Buñuel, écrit avec Salvador Dali, *Un chien andalou*, et à sa fameuse scène de l'œil. L'œil est ici filmé en gros plan, mais il ne subit aucune violence. L'artiste se filme elle-même, en train de peindre sur son propre œil. Une façon pour elle de mettre en perspective l'outil principal de la perception des œuvres d'art, le phénomène physique qui y participe. C'est bien par la vision, et par la perception visuelle que sont travail s'active chez le spectateur. Esther Stocker rapproche donc ici cette question du regard et

l'idée de la peinture, comme si le geste du peintre était un geste destiné à l'exercice du regard par le spectateur.

▪ **André Léocat**
Collection, série de neuf tableaux, 2010
Et *White Spirit*, peinture sur carton, 2009

Dans cette série de tableaux du peintre finistérien André Léocat, il est aussi question de réfléchir à l'essence de la peinture, à ce qu'elle peut représenter. Plus directement qu'Esther Stocker, André Léocat s'inscrit dans une filiation historique. C'est par le titre des œuvres, et par le titre de l'installation que l'artiste signifie cette filiation. Certains de ces tableaux sont intitulés « Avec Duccio » ou encore « Avec Fra Angelico ». L'ensemble, dans la présentation qui en est faite au centre d'art passerelle, est intitulé « collection ». Les personnages cités dans les titres renvoient à ces grandes figures de l'art occidental. Qu'il s'agisse du Duccio, de Piero della Francesca ou de Fra Angelico, tous ont marqué la période historique de la première Renaissance italienne. Chacun, à sa manière, a posé les bases de ce qui constituera plus tard les fondamentaux de l'art pictural occidental. Chacun, à sa manière, a pensé la question de l'espace de l'œuvre (espace formé par la surface du tableau, espace représenté sur cette surface).

Ce sont toutes ces questions que s'approprie finalement l'artiste contemporain, faisant sienne, avec plusieurs siècles d'écart, une réflexion sur le rapport entre peinture et espace. Bien sûr, c'est au prisme de l'abstraction, et d'une inscription dans une veine géométrique de formes abstraites, que l'artiste traite de cet espace.

Comme l'indiquent les titres d'autres œuvres composant l'ensemble, cet espace de la peinture peut être « ouvert », ou « fermé ». Il peut susciter la « quiétude » ou l'« entre-deux »... Autant de façon de percevoir l'espace et de le modeler, à travers la forme-tableau.

Finalement, c'est une structure fondamentalement géométrique de l'espace que révèle André Léocat. Par analogie, on se demandera s'il s'agit plutôt d'un espace urbain, d'un espace intérieur, d'un espace extérieur... Mais toujours, chez André Léocat, l'espace est synonyme de construction, de structure... Et la structure des espaces qu'il montre est orthogonale, rigoureuse, géométrique.

Il réinterroge alors une forme de peinture ancienne, pour finalement révéler, comme Esther Stocker dans un sens, le rôle primordial de la structuration de la peinture, figurative ou non, par la géométrie, elle-même découlant de la forme-tableau.

Les cadres construits par l'artiste pour ses tableaux prolongent sa réflexion sur l'espace. Faisant partie de l'œuvre, ils constituent comme des prolongements des formes géométriques au-delà des limites de la toile. Eux-mêmes participent à la construction de cet espace géométrique. Plus fortement encore, c'est dans la série *White spirit* que ce travail prend forme. Ces tableaux de petits formats sont caractérisés par du relief. Le monochrome blanc prend alors du volume, se déploie dans l'espace. Il n'est plus question ici de citer les peintres de la Renaissance, mais plutôt ceux du Constructivisme, comme Vladimir Tatline, qui ont cherché à faire sortir la peinture de son espace en deux dimensions. Ou encore Kasimir Malevitch et ses constructions monochromes, dites « architectones ». Des formes de peintures-sculptures avaient alors vu le jour, sous la forme d'assemblages de matériaux, ou de maquettes. Les tableaux d'André Léocat tendent eux-aussi, à faire émerger la peinture hors de sa planéité. Ils deviennent sculpture.

La peinture abstraite est donc ici mise en jeu sur plusieurs plans, celui de son histoire, et celui de son essence bidimensionnelle.

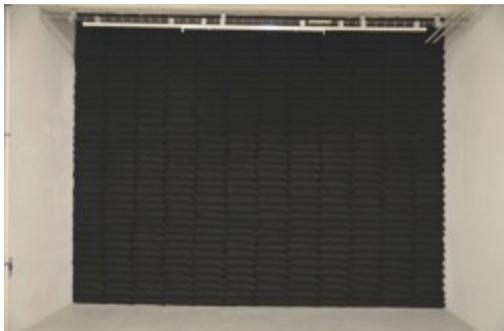


André Léocat, *Collection*, 2010 - Vue de l'exposition *abstraction/quotidien*.

▪ **Benoît-Marie Moriceau**

Electroshield

installation (sacs de toile, vermiculite, peinture antiradiations électromagnétiques), 2008



Benoît-Marie Moriceau, *Electroshield*, vue de l'exposition.

L'installation *Electroshield* de Benoît-Marie Moriceau peut également s'inscrire dans celle réflexion. L'œuvre fonctionne sur deux modes : celui de ce que l'on voit, et celui de ce que l'on ne voit pas. Le visiteur de l'exposition se retrouve en effet face à une œuvre dont les éléments tendent à la fois à montrer et à dissimuler. Ce que l'on voit : des sacs de toile, remplis et entassés contre un mur, recouverts de peinture. A quoi ce système renvoie-t-il ? L'installation reprend en fait les systèmes de protection des bâtiments patrimoniaux et des monuments publics tels qu'ils sont déployés en temps de guerre. L'assemblage des sacs de sable en appui sur de l'architecture, constitue comme une barrière de protection.

Mais qu'y a-t-il à protéger ici ? Se pose alors la question de ce qui est caché : ici, rien pourtant, si ce n'est le mur de

l'espace d'exposition du centre d'art passerelle. L'installation interroge le spectateur.

Elle l'interroge d'autant plus que la forme que prend ici l'installation paraît dénuée de tout geste artistique. C'est justement ici la base du travail de Benoît-Marie Moriceau. S'inspirant de l'existant, il produit des œuvres qui tendent à l'illusion parfaite, au mimétisme. Mais sa démarche ne se limite pas à cela : en intégrant ces divers éléments dans l'espace d'exposition, il crée la possibilité pour le visiteur d'une recherche d'indices, d'un questionnement... Il oblige le spectateur à observer, à retourner sur ses pas, à regarder de nouveau, et inévitablement à interroger la présence de ces éléments, et notamment à tenter de distinguer le vrai du faux.

Benoît-Marie Moriceau, dans ses installations, intègre à la fois les caractéristiques du lieu dans lequel il expose, afin que son œuvre entre en résonance avec lui, et le positionnement du visiteur dans cet espace. L'artiste puise matière dans le lieu, dans ses dimensions physiques, architecturales, mais aussi sociales, historiques, géographiques. L'espace est rejoué par l'artiste, tout en respectant ses caractéristiques intrinsèques.

Il en résulte une forme de mise en scène, mise en scène du lieu qui accueille l'œuvre dans l'œuvre elle-même, le spectateur devenant presque l'acteur de cette mise en scène, ou en tout cas un élément essentiel au fonctionnement de l'œuvre.

La réplique du réel que l'on pense percevoir dans un premier temps devient une réalité elle-même, tout aussi vraisemblable que le réel lui-même. Le travail de l'artiste est au-delà du trompe-l'œil : il ne s'agit pas de tromper le visiteur en faisant « plus vrai que nature », mais de l'amener à considérer que ce qui est reproduit mimétiquement ici vaut, ici et maintenant, comme objet à part entière, un objet de réflexion, d'expérience, d'interrogation, de cheminement... Le double parfait qu'on aperçoit au premier abord implique non pas la surprise avec la découverte de son essence de reproduction, mais une désorientation qui va permettre d'interroger le quotidien, induire une relecture de l'espace, inviter à prendre conscience du geste artistique.



Benoît-Marie Moriceau, *Electroshield*, détail.



Benoît-Marie Moriceau, *Electroshield*, détail.

Dans le détail, les matériaux de l'œuvre sont également importants à considérer. Car ces matériaux ne tendent pas à imiter une réalité, ils en proviennent, d'où la confusion évoquée plus haut. Les sacs composant *Electroshield* sont les mêmes que ceux, en toile de jute, utilisés sur des chantiers, ou bien par l'armée. Ces sacs sont remplis de vermiculite dont les propriétés particulières ont ici leur importance : ce matériau issu de la transformation du sable amorti notamment les chocs. Il est lui aussi utilisé dans le champ militaire. La peinture noire métallisée enfin, celle qui recouvre les sacs ici, est une peinture spéciale : elle bloque les ondes électromagnétiques selon le principe appliqué de la cage de Faraday. Ce principe, utilisé dans les champs de la recherche, de l'industrie, mais aussi du militaire, réside sur le blocage des circulations électriques et électromagnétiques, à l'extérieur d'une zone à protéger, créant un champ neutre.

Il résulte de cette composition de l'œuvre l'idée de la construction d'une protection, avec les matériaux appropriés. Et le titre de l'œuvre prend tout son sens. Mais cette construction s'appuie sur un phénomène d'abstraction de la réalité, car s'éloignant subtilement des véritables barrières de protection.

Au-delà, cette composition est aussi plastique. Les sacs forment un amoncellement géométrique qui engage un dialogue avec son support. Ils rendent présente la matérialité du mur sur lequel ils sont appuyés. L'œuvre

devient elle-même un mur. Les sacs créent également une image comme basée sur un motif abstrait. L'œuvre *Electroshield* est en effet comme un monochrome, réalisé sur une trame plus ou moins régulière, qui renvoie à certains courants de l'histoire de l'art. Elle est aussi, encore une fois en rapport avec des pratiques artistiques, comme une empreinte, comme un moule, dont on verrait ici au choix le positif ou le négatif. Un travail en volume donc, qui résulterait d'un geste artistique se déplaçant à la fois dans les deux dimensions formées par le cadre du mur, et dans les trois dimensions de l'espace d'exposition.

Le geste du peintre réapparaît ici dans une peinture abstraite, par l'émergence d'une troisième dimension. La peinture n'est donc plus limitée aux bords du tableau, elle se déploie sur le mur, en émerge.

Abstraction, la perception de l'espace transformée

La notion d'espace est au cœur de la réflexion mise en route dans l'exposition *abstraction/quotidien*.

Selon la définition d'un dictionnaire, « l'espace est une notion relative aux étendues. L'espace est étudié par la géographie, mais plus largement dans le domaines des sciences sociales quand il est entendu au sens figuré : espace économique, espace social... »

L'espace est une donnée physique, spatiale, concrète, tangible. On occupe un espace de son corps, on l'arpente ou le traverse par nos mouvements, on le modèle, le modifie par nos actions. Mais l'espace, on le voit dans la définition du terme, peut être aussi intangible, immatériel, symbolique. Le terme « espace » est donc ici à prendre en compte dans toutes ces dimensions.

C'est notamment à partir du mécanisme de la vision que l'on perçoit l'espace (physique), qu'on en définit les limites, les aspérités. Une dimension corporelle joue bien sûr un rôle essentiel, mais la perception visuelle participe grandement de l'appréhension d'un espace. Le regard est une donnée capitale.

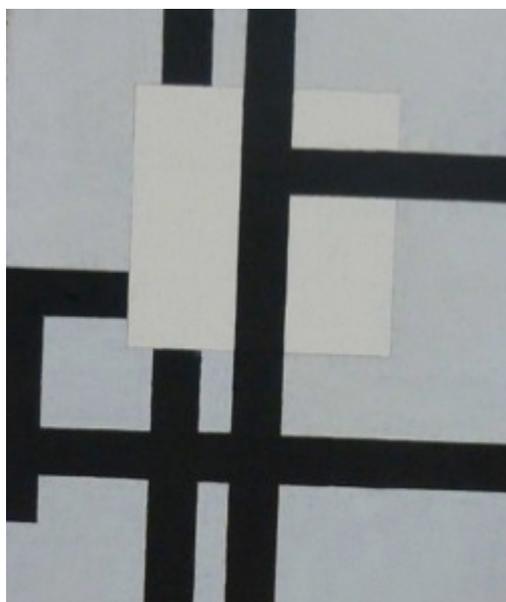
Mais notre vision n'est pas infaillible, ni même objective - alors, l'espace est différent pour tout le monde. Il est aussi, de plus, perçu à travers d'autres sens que celui de la vision. Le corps tout entier est engagé dans la perception d'un espace. Et la dimension symbolique de l'espace intervient également :

nous percevons telle ou telle étendue, en fonction des symboles, des images, des relations sociales ou économiques qu'elle sous-tend. La perception de l'espace est donc une donnée complexe.

Elle est mise en jeu dans l'exposition *abstraction/quotidien*, mais avec différents niveaux de propositions.

- La représentation abstraite de l'espace - ou comment les artistes déjouent les outils traditionnels de la perspective qui ont aidé à représenter dans les deux dimensions du tableau, les trois dimensions de l'espace. L'enjeu est alors crucial : ces trois dimensions n'existent pas concrètement dans l'espace du tableau, mais elles sont représentées, matérialisées à travers un travail plastique spécifique.
- La modification de l'espace et de sa perception à travers des représentations particulières - les qualités du lieu s'en trouvent transformées, interrogées...
- La représentation concrète de la dimension immatérielle de l'espace, de sa dimension symbolique et imaginaire.

▪ **André Léocat**
Intercalaire (rouge) et Intercalaire (blanc)
huile sur toile, 2011



André Léocat, *Intercalaire (blanc)*, 2011, détail.

Dans ces deux œuvres, comme dans celles dont nous avons parlé précédemment, il est question de représenter l'espace, de le traduire dans les deux dimensions du tableau. Ici, avec ces « intercalaires », André Léocat s'appuie, pour rendre la sensation de l'espace, de la profondeur, sur des mécanismes de construction du tableau, mécanismes qui viennent jouer de la perception visuelle. En superposant les formes comme il le fait, et en jouant des couleurs, André Léocat parvient à susciter chez le spectateur l'impression d'une transformation de l'espace en deux dimensions du tableau, en un nouvel espace, immatériel mais qui se caractériserait par ses trois dimensions, ou en tout cas par une certaine profondeur. C'est le jeu des « intercalaires » : qu'est-ce qu'un intercalaire d'ailleurs ? un objet qui vient se glisser entre deux. Il présuppose un espace à séparer, un volume à délimiter... Le motif était donc tout trouvé pour signifier la question de l'espace.

La simplicité des formes, la géométrie, la rigueur de la composition concourent à un jeu de simplification de l'espace réel, et de ses trois dimensions, pour le représenter, et susciter l'impression de profondeur... Les intercalaires deviennent presque des métaphores de la

question de l'espace dans le champ pictural. Ils sont en tout cas comme la métaphore du geste du peintre, qui, en intercalant les formes les unes avec les autres, crée un nouvel espace à partir de la surface de son tableau.

Ici la perception de l'espace s'en trouve transformée par un brouillage des repères. L'œuvre nous amène à la frontière entre la « deux dimensions » et la « trois dimensions ».

▪ **Esther Stocker**
generous logic
installation, bandes adhésives, 2011

Mais la transformation de la perception de l'espace s'applique à l'espace d'exposition lui-même, par exemple avec l'œuvre d'Esther Stocker.

Cette installation reprend ici les principes énoncés à propos des tableaux de l'artiste. Mais ces principes sont appliqués, étendus à un espace, non plus celui de la forme-tableau, mais celui, bien « réel », du lieu d'exposition.

L'artiste a en effet recouvert les murs d'une salle de l'étage du centre d'art passerelle de bandes adhésives, reconstituant une grille. Cette grille se développe sur les murs, au plafond et au sol de la salle. A certains endroits, l'artiste produit comme des enlèvements de matières : elle ôte ici et là des bouts de bandes adhésives, créant comme des percées, des trouées dans la grille.

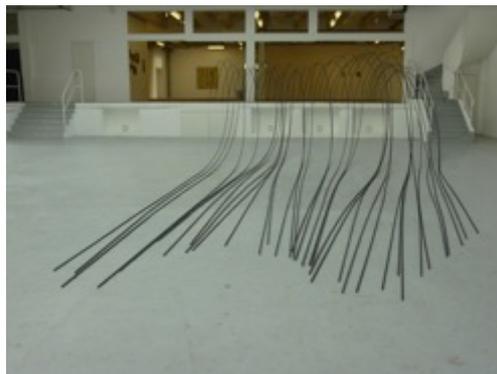
Ce qui aurait pu ressembler à une cage devient un espace construit, dont la structure, via la grille, est révélée. En effet, par la précision de l'horizontalité et de la verticalité des bandes, c'est bientôt le bâtiment lui-même que l'on regarde. On découvre des choses que l'on ne voyait pas. Par exemple, il devient évident que le plafond de cette salle du centre d'art passerelle n'est pas droit. Il penche légèrement d'un côté. Et c'est par le fait d'une confrontation avec la structure strictement orthogonale d'Esther Stocker que l'on peut s'en rendre compte. Mais cet espace ne fait pas que révéler ou transformer le lieu dans lequel il est installé. Le spectateur peut y entrer, et vivre une expérience de perception particulière.



Esther Stocker, *generous logic*, 2011.

▪ **Götz Arndt**
boug
installation, tiges de fers à béton, 2011

D'une façon relativement similaire à l'installation d'Esther Stocker, la sculpture de Götz Arndt se joue de l'espace d'exposition. Le travail consiste en un assemblage de barres de fer qui servent habituellement dans le champ de la construction pour la fabrication du béton armé. Ces barres sont modelées, assemblées, de façon à créer une sculpture dont on pourra penser qu'elle ressemble à une vague ou à une chevelure. Cet élément ondulant se déploie dans tout le patio, et remonte sur le quai du rez-de-chaussée (ou en descend pour se prolonger dans le patio). L'artiste, dans son projet - puisque l'œuvre a été ici spécialement conçue et produite par et pour le centre d'art passerelle - écrit : « Partant du niveau du quai, trente-six fers à béton se déploient vers l'intérieur du patio et se déposent au sol à la fin de leur courbe. Ces fers à béton d'une longueur de quinze mètres sont plantés dans le sol du quai selon un rythme régulier suivant un tracé sinusoïdal. »



Götz Arndt, *boug*, 2011 - Vu depuis l'entrée.

Ces barres de fer renvoient à l'idée d'un matériau solide, dur, rigide, droit... Pourtant, ici, elles prennent la forme de courbes, elles ondulent, et contrastent avec l'essence du matériau, sa composition, l'usage qu'on imagine lui attribuer. Celui-ci trouve alors une souplesse, une légèreté et se déploie dans un mouvement inhabituel.

Mais au-delà du matériau lui-même, c'est à l'espace que renvoient ces fers à béton. Ils sont ici visibles, contrairement à ceux qui ont servi à la construction du bâtiment. En effet, c'est la structure même, architecturale et technique, du centre d'art passerelle qui apparaît. Le matériau de la sculpture pourrait appartenir au bâtiment, provenir de sa construction - en tout cas il révèle un type d'architecture.

Or, par le façonnage du matériau, Götz Arndt élabore un autre rapprochement entre le lieu et son œuvre, par un contraste fort entre les deux, un contraste de qualité, et par là, un dialogue étonnant se met en place dans l'espace d'exposition.



Götz Arndt, *bug*, 2011 - Vu depuis l'escalier.

Au-delà, de par sa taille et ses proportions, la sculpture peut devenir elle-même un lieu d'expérience. Le spectateur pourra la longer, la voir du dessus, passer en dessous... A chaque fois, il partagera l'espace de la sculpture. Ce qui tend à provoquer de façon exacerbée des phénomènes de perception, visuels mais aussi corporels. L'œuvre de Götz Arndt transforme l'espace du centre d'art passerelle, en modifie la perception que l'on peut en avoir habituellement. Elle crée un nouvel espace, abstrait, symbolique, à partir duquel il devient possible de jouer du regard, d'expérimenter la question du point de vue.

Le titre de l'œuvre s'inscrit aussi dans ce fonctionnement. Il a été composé à partir du mot allemand « der Bug », francisé pour éviter l'amalgame avec le terme anglo-saxon

de « bug » (informatique par exemple). Ici le terme signifie « la proue ». Par son titre, Götz Arndt renvoie donc à l'idée d'un bateau, comme un clin d'œil au contexte dans lequel sa sculpture prend place. C'est non seulement l'espace d'exposition qui se trouve transformé dans sa perception, par la sculpture, mais également l'appréhension de tout un ensemble : l'espace d'exposition, pris dans un bâtiment particulier, lui-même inscrit dans une ville portuaire...

Abstraction, entre espace physique, espace mental, espace temporel

Si l'art figuratif occidental a cherché à rendre la matérialité de l'espace visible, il a également travaillé la question de l'invisible. Par le biais du symbole, ou celui de l'allégorie (aboutissant à des formes d'images en prise avec le réel - par exemple, l'idée de justice est représentée sous la forme d'une femme portant un glaive et une balance), il a pu signifier la spiritualité, le pouvoir, l'histoire, la filiation familiale... L'art abstrait se dégageant d'impératifs réalistes, a lui aussi à voir avec l'« invisible ». D'ailleurs l'époque de son émergence est marquée par un contexte dans lequel de nouvelles spiritualités, comme la théosophie (chère à Piet Mondrian par exemple), voient le jour et surtout, trouvent un certain succès auprès des artistes. Certains revendiqueront le rapport étroit entre le développement d'une certaine spiritualité et celui d'une forme abstraite dans leurs œuvres. Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'art abstrait n'est pas « un », il est multiple. Alors, l'idée de spiritualité prendra différents sens, de Vassily Kandinsky et son « Du spirituel dans l'art », au Suprématisme de Kasimir Malevitch...

Dans l'exposition *abstraction/quotidien*, la question de l'invisible apparaît bien. Mais, du fait sans doute d'aspirations bien différentes chez les artistes contemporains, cet « invisible » ne renvoie pas seulement au domaine de la spiritualité. Ce qui se joue ici, c'est une réflexion sur des espaces particuliers, non pas physiques et concrets, mais de l'ordre de l'invisible donc, et qui sont représentés dans l'espace de l'œuvre.

▪ Barbara Steppe ensemble de portraits présentés dans la petite salle de l'étage huile sur toile, 2001

Les œuvres de Barbara Steppe regroupées dans la petite salle de l'étage du centre d'art passerelle consistent en des toiles de grand format, composées de bandes colorées horizontales plus ou moins larges. Au premier coup d'œil, ces grandes peintures pourront faire penser à des motifs textiles comme celui du bayadère. Mais alors un motif qui aurait été décliné d'une toile à l'autre, car ce sont strictement les mêmes couleurs que l'on retrouve, dans le même ordre, mais dans des largeurs de bandes plus ou moins importantes selon les œuvres. La peinture est ici abstraite, c'est en tout cas ce que l'on pense immédiatement en entrant dans la salle d'exposition. Elle est rigoureuse, systématique, comme rationnelle, en tout cas guidée par un principe logique, répété au gré des toiles.

Mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ces œuvres sont des portraits. Elles portent d'ailleurs comme titre le prénom de la personne « portraiturée » par l'artiste.



Barbara Steppe - vue de l'exposition
abstraction/quotidien.

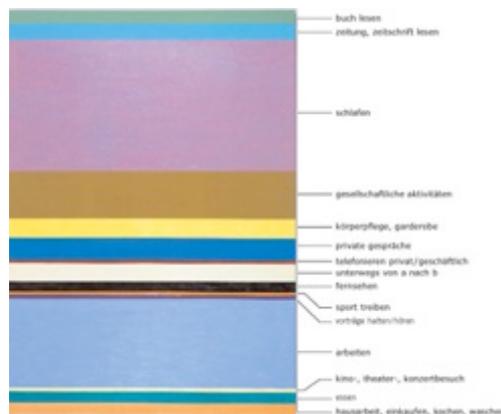
Bien loin d'une représentation classique ni même des efforts de déstructuration du portrait engagés par les peintres cubistes, le portrait est ici abstrait. C'est qu'il se construit à partir d'un certain protocole. La procédure reste la même, de façon quasi-invariable : l'artiste interroge une personne et lui demande de relever, de lister ses différentes activités, sur une période de sept jours. L'artiste recueille ensuite ces informations, et calcule à partir de là des statistiques sur la fréquence et la durée des activités de la personne au cours d'une semaine. Barbara Steppe traduit ensuite sous la forme de tableaux ces informations en attribuant une couleur à un type d'activité, et une épaisseur de bande proportionnelle au temps occupé par cette activité. Le bleu ciel correspond au travail, par exemple, et le blanc aux trajets que l'on est amené à faire pour aller au travail ou faire des courses. Une

« œuvre-index », *Mati S*, permet de décoder ce langage - elle est parfois présentée en regard des portraits de l'artiste.

L'utilisation de méthodes de l'ordre de la statistique fait penser à une approche sociologique. Le protocole, le processus de travail de l'artiste vont dans ce sens : interview de personnes, enregistrement de données, traductions des données en pourcentages etc. Et l'artiste transforme enfin cette base de données en peinture, comme pour établir une sorte de grille statistique picturale, une œuvre qui décrirait un « capital-temps » dont chacun dispose.

Ces portraits de Barbara Steppe sont donc formés à partir de la routine et des habitudes, et seraient comme des illustrations statistiques dérivées des informations données par les sujets des portraits à propos de leur quotidien. Les activités des personnes décrites ici concernent à la fois le champ de la vie privée ou celui du collectif. L'artiste s'intéresse aussi bien aux événements pour lesquels la personne est active qu'à des activités plus passives, ou bien encore collectives, ou individuelles... Elle ne cherche pas à classer les personnes selon leur âge ou leur sexe, ne propose aucune hiérarchie entre ces personnes. Ses « statistiques » ne vont pas au-delà de la description d'un quotidien particulier. Plutôt que d'opérer des regroupement qui concernent un collectif, ou un « français moyen », ou toute autre donnée de base des statistiques traditionnelles, Barbara Steppe reste dans le particulier.

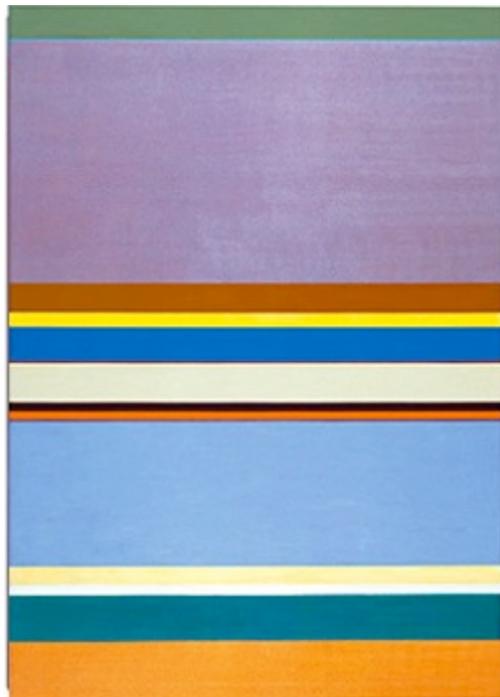
Il en ressort comme la représentation d'une structure de personnalités, d'une structure de leurs quotidiens, de par la formalisation de leurs habitudes, de leurs préférences, de leurs conditions de vie, de leur façon de gérer tout ça. Les portraits de Barbara Steppe montrent les gens dans le cours de leur vie de tous les jours, des personnes dont on connaît le prénom... Mais alors, c'est comme si les personnages n'avaient pas de passé. Ils sont ici pris dans un espace particulier, celui du tableau, espace qui renvoie à une temporalité réduite de 7 jours. On n'en saura pas plus.



Barbara Steppe, *Mati S*.

Pour toutes ces raisons, l'artiste se dégage de la définition habituelle du portrait. Un portrait est un élément singulier. Décider, pour un artiste, de s'y atteler, n'est pas insignifiant. En effet, le portrait est un genre bien particulier des arts visuels, un champ de création ancien et qui a connu bien des évolutions. Au cours des siècles, le genre du portrait s'est défini peu à peu, et au fur et à mesure qu'il se définissait, des artistes venaient mettre en cause ses fondements pour le faire évoluer, de nouvelles formes (apparition de la photographie par exemple) venaient en ouvrir le champ des représentations. Un artiste s'engageant aujourd'hui dans la voie du portrait ne peut le faire qu'en connaissance de cause, et qu'en pleine conscience de tous les enjeux qui sous-tendent le genre.

C'est le cas de Barbara Steppe qui choisit de se dégager des définitions habituelles du portrait, en tout cas de celles qui mettent en avant les notions de subjectivité, d'individualité et de permanence du sujet représenté. Dans ce sens, son travail s'apparente plutôt à des œuvres d'artistes ayant développé une approche sociologique du portrait.



Barbara Steppe, *Jürgen K*, 2011.

Mais malgré le systématisme, la méthode... la démarche de l'artiste est-elle véritablement sociologique ? On ne perçoit finalement que les contours d'une archéologie du quotidien, la matérialisation spatiale et concrète de sa complexité, de sa variabilité... Le sujet interrogé est pris au sérieux, mais il se dérobe et nous emmène au-delà de la seule question du portrait, tout sociologique qu'il paraisse, au-delà de cette seule réalité. L'artiste en décrit une autre, invisible, celle du quotidien, ramenée à une surface en deux dimensions comme nouvelle méthode d'analyse possible.

Elle rend visible une sphère habituellement noyée dans les flux d'images, d'informations... celle du quotidien privé, celle des activités qui semblent ne pas avoir d'importance et qui pourtant constituent la majeure partie du temps qui s'écoule. Le temps justement, puisqu'il est ici question d'activités et de fréquence de ces activités, est peut-être cette nouvelle dimension de l'espace que nous apporte le travail opéré par Barbara Steppe à partir de la forme-tableau.

Mais revenons encore un instant sur cette question des statistiques. Les magazines, les journaux de télévision, les publicités... tous ces secteurs et bien d'autres ont été envahis d'images spécifiques caractérisées par la présence

de diagrammes, de courbes statistiques ou de tableaux comparatifs. Mais ces images posent différents problèmes : derrière leur apparente objectivité, se cachent des principes de lecture complexe, que nous ne maîtrisons pas toujours. De plus, les lecteurs, téléspectateurs, consommateurs... se retrouvent souvent surinformés et/ou démunis face à des outils censés les éclairer mais qu'ils ne savent pas décoder... Tout un ensemble de questions posées notamment par Otto Neurath (économiste autrichien né en 1882) au début du 20^{ème} siècle et par ses suivants, dont certains auront sans aucun doute influencé quelques générations d'artistes.

De ces statistiques et de cette forme de sociologie appliquée, de ce contexte, ressort l'idée d'une forme de rationalité qui dicte la construction des formes, et l'idée d'une certaine utopie également. Le traitement social de personnes, la considération apportée à chacun, notamment dans les activités de son quotidien, sont des questions qui ont été abordées auparavant dans différents courants artistiques, notamment dans le cadre des avant-gardes du début du 20^{ème} siècle.

Johannes Itten par exemple avait imaginé une méthode d'analyse des individualités par les couleurs dans le prolongement du Constructivisme. Mais ici les choses sont un peu différentes de ce qu'avait imaginé l'artiste qui enseignait au Bauhaus. On se dégage de l'intérêt pour l'apparence individuelle. Chez Barbara Steppe, même si chaque portrait est intitulé du prénom de la personne portraiturée, il y a une volonté de systématisme, une sorte de réduction qui se rapprocherait plutôt de la démarche d'un Piet Mondrian... une volonté de parler du général, de traiter à égalité les uns et les autres.

A la fin, ces portraits sont comme une réminiscence du Constructivisme et des idées engagées à l'époque par des artistes, dans un contexte de réflexion sur les inégalités sociales, sur les hiérarchies de classes... que la plupart des artistes souhaitaient mettre à mal.

L'utopie dans le travail de Barbara Steppe réside peut-être dans une sorte de continuation de principes modernistes, picturaux et utopistes...

▪ **Barbara Steppe**
14/2011
installation sonore, 24 minutes

Ce travail de portrait qui s'entremêle avec des questionnements autour de l'abstraction, de la sociologie et de ses outils statistiques, se retrouve mis en jeu dans de nombreuses œuvres de l'artiste allemande. C'est le cas de l'installation sonore, 14 / 2011, présentée dans le hangar du centre d'art passerelle. Cette œuvre consiste en une bande-son, diffusée dans l'espace d'exposition en boucle. Ce que l'on entend : des personnes qui racontent leurs activités d'une journée. Ces personnes (14 en tout) vivent à Berlin aujourd'hui, mais sont d'âges différents, de professions différentes. Comme pour les portraits peints, Barbara Steppe leur a demandé de relever toutes les activités de leur quotidien, et de noter scrupuleusement l'heure de début de toute nouvelle activité. Cette fois, l'exercice se fait sur une journée, et révèle la structure d'un quotidien ramené à 24 heures.

L'artiste a ensuite demandé aux personnes interrogées de lire les notes prises pendant cette journée, et ce sont leurs voix que nous entendons dans l'installation.

Si les portraits abstraits de l'étage donnaient à voir dans l'espace délimité du tableau une certaine structure de la personnalité, donc d'un espace intime, celui du quotidien, l'installation ici matérialise une nouvelle fois l'espace du quotidien, mais en rapport avec une donnée particulière, celle du temps.

L'installation dure 24 minutes, l'artiste ayant ramené les 24 heures de la journée à une durée condensée. Alors si tel personnage prend, dans la réalité, son petit déjeuner à 9h35, on entendra dans l'installation, au bout de 9 minutes et 35 secondes la personne dire « prendre le petit déjeuner », et ainsi de suite pour tous les personnages. Parfois, les voix se superposent, et les quotidiens de personnes qui ne se connaissent pas se rencontrent. Les quotidiens habituellement séparés interfèrent les uns avec les autres.

Le travail du portrait se poursuit donc ici, matérialisant de nouveau un espace complexe et invisible, celui de la personnalité, celui des activités du quotidien, à travers l'espace d'exposition. Le protocole mis en œuvre par l'artiste reste similaire à celui des tableaux, mais il aboutit à une concrétisation différente de ces espaces : ici, c'est non plus seulement la structure du quotidien qui est traduite, mais le temps qui se retrouve matérialisé. Le son, sorte d'ondulatoire à la fois concrète et immatérielle, vient donner vie, dans l'espace, et en le traversant, au cours du quotidien. Il est une sorte de prolongement invisible des questionnements picturaux des portraits de l'étage, mais donne une nouvelle forme au portrait, et crée un nouvel espace.

▪ **Chris Martin**
High noon at Manikarnika Ghat, dedicated to Frank Moore
huile sur toile, 2002-2003

L'œuvre *High noon at Manikarnika Ghat* de Chris Martin s'inscrit elle aussi dans l'exposition *abstraction/quotidien* comme tentative de matérialiser un espace nouveau, ici plutôt symbolique et métaphorique.

Chris Martin, peintre américain né en 1954 à Washington, s'engage à la fin des années 1980 au côté de son ami Frank Moore dans la lutte contre le sida. Frank Moore est un militant actif. Artiste, il est à l'origine du symbole du ruban rouge, devenu emblème international de la cause. Son engagement se développe bien au-delà de cette recherche graphique, et Chris Martin l'accompagne parfois, notamment dans le cadre d'ateliers d'arts plastiques thérapeutiques qu'ils mettent en place dans différentes institutions de New York, où ils résident tous deux.

Frank Moore meurt du sida en 2002. Chris Martin entame alors cette œuvre, en son hommage, continuant sa lutte personnelle et militante contre le sida.



Barbara Steppe - vue de l'exposition
 abstraction/quotidien.

Le titre de l'œuvre et sa composition formelle renvoient au « Manikarnika Ghat », complexe cultuel parmi les lieux les plus sacrés de l'Inde. Situé à Bénarès, sur les bords du Gange, les Ghats consistent en des sortes d'escaliers structurant les bords du fleuve sacré et y permettant l'accès pour le bain, pour la lessive... Sur les différents paliers des différents Ghats, sont aménagés des temples, fermés ou en plein air, des bûchers... Manikarnika Ghat est l'un de ces lieux. Peut-être même le plus important de Bénarès, avec son bûcher où les hindous fervents espèrent pouvoir être incinérés. Dans la religion hindoue (et pour le bouddhisme à certains égards), le lieu est une sorte d'emblème des possibles réactivations du cycle de la vie par le principe de la réincarnation. Celui accédant à la crémation au Manikarnika Ghat est comme assuré de son retour à la vie après la mort, sous une nouvelle forme.



Chris Martin, *High Noon at Manikarnika Ghat*, dedicated to Frank Moore, 2002-2003.

L'œuvre est organisée principalement autour de cette forme du Ghat, avec ces grandes bandes noires et rouges qui viennent matérialiser les escaliers.

A-t-on alors à faire à une œuvre abstraite ? D'autant que l'on voit apparaître sur le côté gauche et en haut de la structure noire et rouge, deux bandes de bleu, comme du ciel, et un bout de cercle jaune, qui ferait penser au soleil. Un rapport à la réalité est donc ici engagé, de façon plus directe et figurative que dans d'autres œuvres de l'exposition.

Mais le Manikarnika Ghat n'est pas le sujet du tableau. Il est un prétexte à rendre compte d'un questionnement, bien abstrait celui-là. Il est ici peut-être question de spiritualité – alors l'espace du tableau renverrait à cet espace mental propre à chacun, dans lequel se développent nos croyances, nos aspirations... Mais il est aussi et surtout le lieu d'une réflexion qui va au-delà : encore une fois, l'espace du tableau devient le lieu d'un questionnement réflexif du peintre sur sa propre pratique. Chez Chris Martin, il s'agit d'interroger ici le lien entre des formes artistiques, et des formes d'expression populaires, longtemps mal considérées.

Les « beaux arts » ont longtemps été séparés des arts populaires, du fait d'une hiérarchisation des formes et des genres, qui excluait une certaine « basse culture » ou « sous culture ». Dans l'immédiat après-guerre, la peinture abstraite endosse même le rôle d'ambassadeur de la suprématie du modernisme artistique occidental, et n'a que très peu de lien avec d'autres domaines de création qui émergent alors : la musique afro-américaine, l'art urbain...

Chris Martin tente de rapprocher les deux, « haute culture » et « culture populaire », pensant qu'il n'y a pas de hiérarchie à établir entre les différentes approches artistiques. Il apprécie la musique noire, s'intéresse aux formes de cultures urbaines qui commencent à émerger... Son tableau « Dance » de 2008 peut être considéré à la fois comme un hommage à Matisse, et un hommage à James Brown ! En effet, la forme renvoie plutôt aux séries d'œuvres que Henri Matisse a produites autour du motif de la danseuse, et la dédicace inscrite dans le tableau cite le fameux musicien soul.

Depuis le milieu des années 1990, Chris Martin dédicace ses toiles à d'autres artistes, juxtaposant des personnalités qui n'ont parfois pas de rapport entre elles, dans ce souci de rapprochement des cultures. Il « honore » aussi bien des artistes connus et reconnus, que d'autres plus marginaux.

Ce principe de la dédicace donne une sorte de fondement sociétal aux œuvres de Chris Martin. La dédicace est un geste de mémoire, de communication, de rapprochement passé-présent (ce que l'artiste a pu admirer d'un artiste du passé, et ce qu'il en retire au présent)... La dédicace étant inscrite dans le tableau, elle fait partie de l'image, elle compte dans l'espace de la peinture, même si la composition du reste de la toile tend à l'abstraction.

Finalement, par l'introduction de cet élément, Chris Martin rapproche des formes culturelles différentes, musique, arts plastiques, religion ou spiritualité... Ici, c'est une certaine part du folklore indien, et en particulier la façon dont il se concrétise via des rituels hindous ou bouddhistes, qu'il évoque. Toujours dans un souci de non-hiérarchie, cette culture spirituelle particulière se retrouve mise en relation avec l'idée d'un artiste américain et militant. Chris Martin passe au-dessus des frontières habituelles entre les genres... forme d'héritage du pop art, mais qu'il applique au champ de l'abstraction

- un champ qui, du même coup, se dégage de l'image d'art noble, pour trouver un ancrage dans le quotidien, mais un quotidien mondialisé, multiculturel. L'image est le vecteur de ce rapprochement, le tableau en est l'espace. Mais c'est donc d'un espace mental dont il s'agit ici, un espace intellectuel, ou qui serait en rapport avec la mémoire...

▪ **Samuel Beckett**

Quad

vidéo, pièce pour la télévision, 1981

Écrit et transmis par la télévision allemande en 1981, *Quad* est publié en 1982. Samuel Beckett définit l'œuvre comme une « folie télévisuelle », tant il est vrai qu'elle est exemplaire des limites vers lesquelles l'écrivain veut aller : le texte trouve le silence, la caméra épouse une recherche prononcée de l'abstraction.

Quad est le mot tronqué pour « quadrat ». En effet, la pièce se résume au presque rien de quatre danseurs aux silhouettes analogues. Couverts d'un long manteau à capuche, ils bougent au rythme de percussions le long des côtés d'un carré de lumière projetée au sol. Chaque danseur sort pour un moment du noir, suit son parcours et retourne au noir qui l'engloutit. La caméra fixe surplombe l'action des quatre figures qui dure une vingtaine de minutes. Le carré abstrait, les figures analogues, l'absence totale de parole, le mouvement de sortie des danseurs à la lumière et de retour à l'obscurité, sont propres à la dernière esthétique de Samuel Beckett, de plus en plus réduite à des idées essentielles. Le retour aux ténèbres, après le bref intervalle sur la scène, est un mouvement qui peut traduire celui de la vie.



Samuel Beckett, *Quad* - Vue de l'exposition *abstraction/quotidien*.

Abstraction et quotidienneté - conclusion

L'exposition *abstraction/quotidien* propose donc un parcours à travers une certaine idée de la peinture abstraite contemporaine. Cette peinture (prise au sens large puisque l'exposition présente aussi des sculptures, vidéos et autres installations) est marquée d'influences historiques, qui renvoient à différents moments de l'histoire de l'art, et en particulier à celui de l'émergence de l'art abstrait géométrique. Cette filiation est l'occasion pour les artistes d'interroger leur propre pratique, leur geste de peintre. Cette interrogation prend place dans une réflexion globale des artistes contemporains sur leur manière de transformer le réel, de le mettre en jeu, pour le représenter... Car il y a bien un lien entre une forme esthétique abstraite et le concept de « réel » - chacun ici le matérialisant à sa façon.

Le quotidien, un certain quotidien, apparaît donc en filigrane des œuvres présentées dans l'exposition. Ce quotidien, ce sont des espaces, concrets ou immatériels, qui composent notre vie de tous les jours : espace mental (personnalités, relations sociales, croyances...), espace physique (celui de l'exposition dont on vient de faire l'expérience...) - chacun est représenté pour en proposer une nouvelle lecture, et le visiteur de l'exposition en fera une nouvelle expérience, perceptive et esthétique.

présentation des **artistes**

biographie de götz arndt

Né en 1962 à Calw, Allemagne

Vit et travaille à Wormeldange (Luxembourg) et à Paris

Götz Arndt est diplômé de l'Ensba en 1992. En 1993, il obtient une bourse du Frac Ile-de-France. Il expose depuis en Allemagne, en Espagne, en France, au Luxembourg. Il organise en 2001 une exposition d'un collectif d'artistes, SET, à Glassbox à Paris, au Kunstbunker à Nürnberg, à Bremerhaven et au Garage à Bonn. Il réalise des commandes publiques en Allemagne et au Luxembourg. En 2007, il expose à la Stiftung für Konkrete Kunst de Reutlingen et réalise le projet Solong sur un pont frontalier (Allemagne/Luxembourg) dans le cadre de « Luxembourg, capitale européenne 2007 ».

Ses recherches artistiques s'orientent vers des interventions sculpturales souvent en contexte, notamment dans l'espace public, interrogeant l'histoire, l'implantation et l'attribution des sites. Il emploie une économie de moyens qui insèrent ses ensembles sculpturaux de manière à faire apparaître de légers décalages avec l'architecture existante, censés aiguïser la perception de l'espace.

biographie de samuel beckett

Né à Dublin, Irlande, en 1906 - mort à Paris en 1989

Samuel Beckett est un écrivain, poète et dramaturge irlandais d'expression anglaise et française, prix Nobel de littérature.

S'il est l'auteur de romans, tels que *Molloy*, *Malone meurt* et *l'Innommable* et de textes brefs en prose, son nom reste surtout associé au théâtre de l'absurde, dont la pièce *En attendant Godot* (1952) est l'une des plus célèbres illustrations. Son œuvre est austère et minimaliste, ce qui est généralement interprété comme l'expression d'un profond pessimisme devant la condition humaine. Opposer ce pessimisme à l'humour omniprésent chez lui n'aurait guère de sens : il faut plutôt les voir comme étant au service l'un de l'autre, pris dans le cadre plus large d'une immense entreprise de dérision.

Avec le temps, il traite ces thèmes dans un style de plus en plus lapidaire, tendant à rendre sa langue de plus en plus concise et sèche. En 1969, il reçoit avec désarroi le prix Nobel de littérature, qui lui est attribué pour « son œuvre, qui à travers un renouvellement des formes du roman et du théâtre, prend toute son élévation dans la destitution de l'homme moderne ».

biographie d'andré léocat

Né en 1949 à Brest, France

Vit et travaille à Logonna-Daoulas, France

Enseignant à l'école supérieure d'art de Quimper, André Léocat a appartenu au groupe Finistère (Léocat, Fédorenko, Pagnoux, Thaéron, Garo) qui a multiplié les interventions artistiques en Bretagne à la fin des années 70. Après avoir créé des sculptures, petits reliefs formés d'assemblages de matériaux divers, il alterne depuis 1984 des œuvres de peinture et de sculpture. Sa peinture révèle un grand intérêt pour le Suprématisme de Malevitch et pour la peinture abstraite américaine. A ses recherches formelles abstraites, il associe parfois des questionnements sur la place de la figure et du paysage dans la représentation. André Léocat a participé à diverses expositions personnelles et collectives, en France principalement.

biographie de chris martin

Né en 1954 à Washington D.C. (Etats-Unis)

Vit et travaille à New York (Etats-Unis)

Entre 1972-75, Chris Martin étudie les beaux arts à l'Université de Yale, et en 1992 obtient son BFA, certificat de thérapie par l'art à la School of Visual Arts de New York. Chris Martin vit et travaille à New York depuis 1976 et expose fréquemment aux États-Unis depuis le début des années 80. Parmi ses projets récents, une exposition monographique de ses grandes peintures et de ses dessins s'est déroulée à la galerie qui le représente en Europe - KOW, Berlin, 2009. Ses œuvres ont été exposées également

dans de nombreuses expositions collectives, y compris *Abstract America* à la Saatchi Gallery de Londres en 2009, *The Painted World* au PS1 Contemporary Art Center de New York en 2005...

Chris Martin écrit régulièrement pour le magazine Brooklyn Rail (www.brooklynrail.org), où il publie des articles sur la peinture abstraite ainsi que des entretiens avec des artistes comme Brice Marden, Thomas Nozkowski, Helmut Federle et James Sienna.

Bien qu'abstraites, les peintures de Chris Martin sont une réponse directe au monde qui l'entoure. Plusieurs de ses œuvres intègrent en surface des objets de son environnement immédiat, comme des ustensiles de cuisine, des dossiers, des photographies, et des tapis persans. Les œuvres sont le reflet autant sur la vie quotidienne - musique, voyage et la langue - qu'elles traitent de la mythologie, des contes, des symboles et du rôle de la peinture dans l'histoire de l'art.

biographie de Benoît-Marie Moriceau

Né en 1980 à Poitiers, Benoît-Marie Moriceau vit et travaille à Rennes.

Après des études à l'école d'art de Quimper et un master obtenu en 2004 à l'université de Rennes, Benoît-Marie Moriceau a développé de nombreux projets, dont des installations, des œuvres in situ... Il intervient, en parallèle de sa pratique artistique personnelle, à l'occasion de workshops donnés dans différentes écoles d'art et institutions. Son travail se caractérise, entre autre, par la prise en compte de la place du visiteur dans l'espace de l'œuvre.

biographie de barbara steppe

Née en 1956 à Karlsruhe

Vit et travaille à Berlin

Après une formation à l'école d'art de Karlsruhe, Barbara Steppe bénéficie en 1985 d'un échange qui lui permet d'effectuer un séjour à Chicago pour poursuivre sa formation. Elle commence dans ces années à enseigner. Depuis la fin des années 1980, elle expose régulièrement, aux USA mais surtout en Europe.

Les portraits de Barbara Steppe montrent des personnes dans leur vie quotidienne. A partir d'actions de la vie de tous les jours, des statistiques illustrées sont créées, dérivées, des informations données par les sujets à propos de leur emploi du temps journalier. La personne sélectionnée pour un portrait est questionnée sur la façon dont il répartit son temps sur une période donnée. Cette information est évaluée et convertie en différents champs picturaux suivant des schémas spécifiques qui illustrent la fréquence moyenne et la durée de la tâche. La couleur de chaque champ indique si l'activité appartient au domaine public ou privé.

Ces diagrammes d'activité sont traduits en diverses formes, créant des modèles architecturaux, du mobilier, l'accessibilité à des plans d'appartement et des images qui représentent la façon dont le sujet du portrait gère son capital-temps. L'expérience menée sur ces personnes représentées dans leur quotidien (conditions, gestion de vie), nous fait systématiquement réfléchir à notre propre vie.

biographie d'esther stocker

Née en 1974 à Silandro, Italie

Vit et travaille à Vienne, Autriche

Esther Stocker entre à l'école des beaux arts de Vienne en 1994. Elle poursuit sa formation à Milan (Italie), et en Californie où elle intègre la section design d'une école d'art. Depuis le milieu des années 1990, elle expose régulièrement en Europe.

Dans son travail, Esther Stocker s'interroge sur le sens de l'abstraction géométrique, sur les approches perceptives entre le spectateur et l'œuvre d'art, ainsi qu'une reconsidération innovante des expériences artistiques italiennes des années soixante et, en particulier, des expérimentations du groupe T (Colombo, Varisco, De Vecchi et autres).

Dans une apparente simplicité et une construction minimaliste - la palette de couleur est généralement limitée au noir, blanc et gris et les objets construits peuvent sembler presque accessoires - les grilles interrompues et les rythmiques visuelles d'Esther Stocker font et défont le réel, se soumettant aux ondulations du lieu et simulent des accidents de surface pour donner naissance à un nouveau volume de paysage orthonormé.

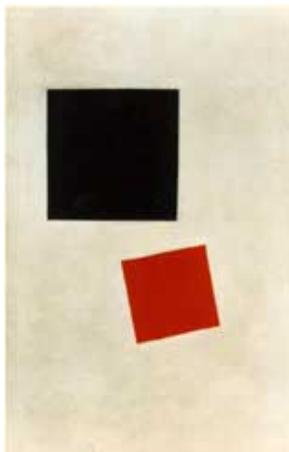
pour aller **plus loin**

Vous trouverez dans ce chapitre des références et des noms d'artistes, tous domaines confondus, dont les travaux peuvent faire écho aux œuvres présentées dans **abstraction/quotidien**.

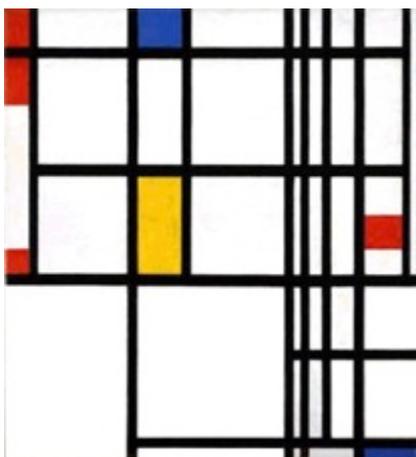
Histoire et théorie de l'art abstrait

Figures de l'art abstrait et de l'abstraction géométrique : Kasimir Malevitch, Piet Mondrian...

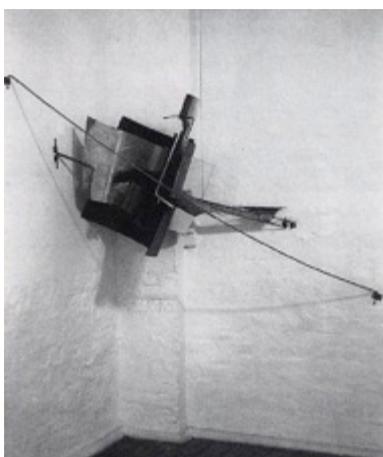
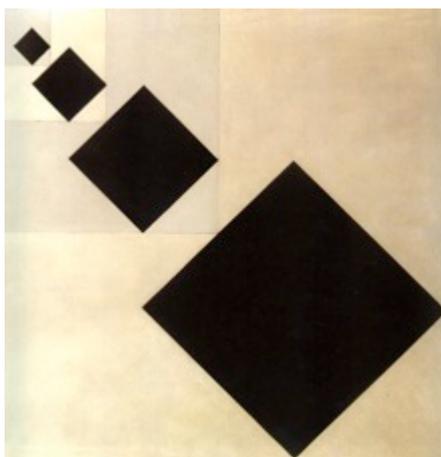
Mouvements spécifiques : Suprématisme, Constructivisme



Kasimir Malevitch



Piet Mondrian / Theo Van Doesburg



Vladimir Tatline/Alexander Rodchenko





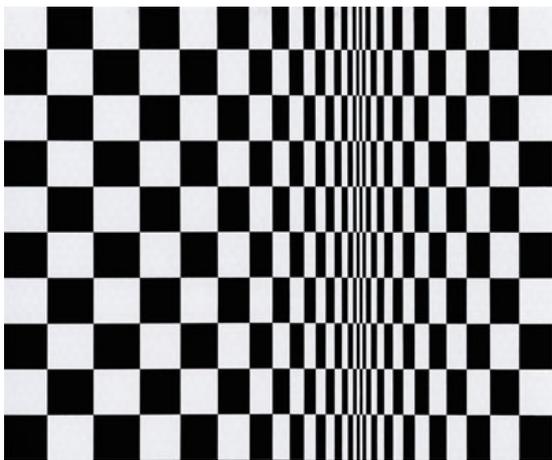
Fernand Léger



Vassily Kandinsky

Op art

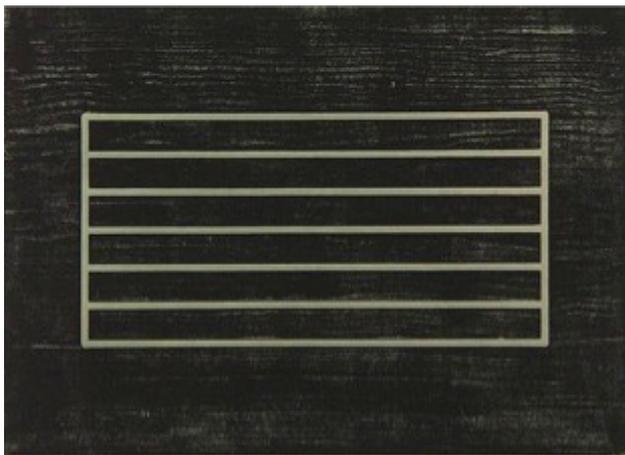
Sources de l'op art, et figures du mouvement : Victor Vasarely, Bridget Riley...



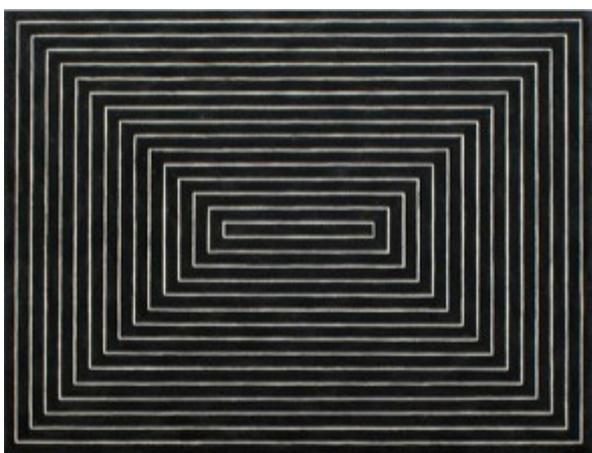
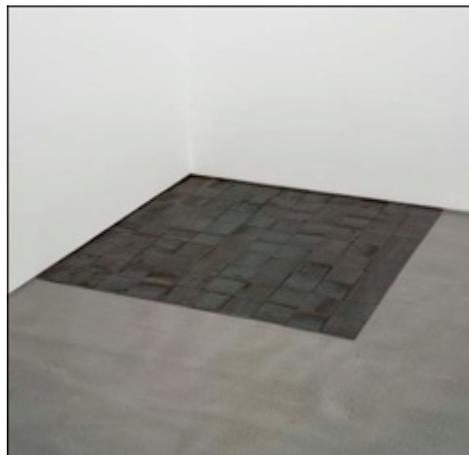
Bridget Riley

Minimal Art

Sources du Minimal art et traitement de l'espace par des artistes tels Carl Andre, Frank Stella...



Donald Judd/Carl Andre



Frank Stella

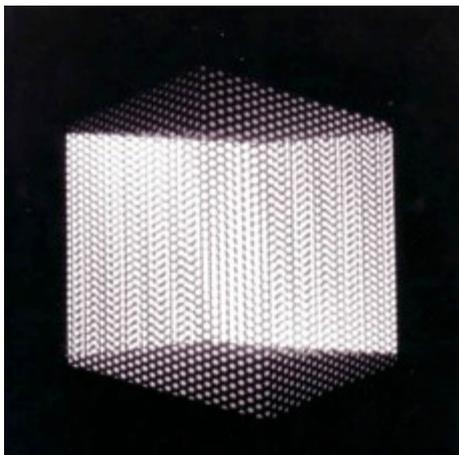
Abstraction géométrique - les artistes italiens des années 1960 et 1970

Gianni Colombo, Grazia Varisco, Gabriele De Vecchi, Enzo Mari...



Gianni Colombo / Grazia Varisco

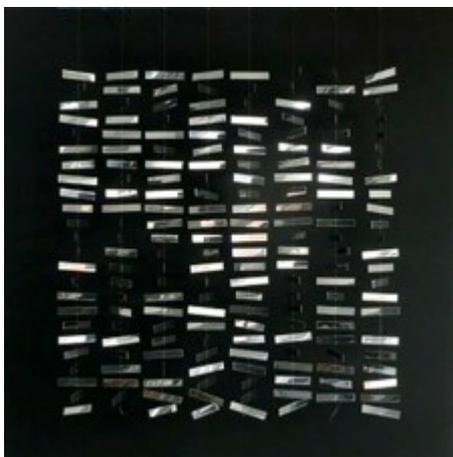




Gabriele De Vecchi

Abstraction - mouvements français : BMPT, Support/surface, le GRAV

Olivier Mosset, Michel Parmentier, Daniel Buren, Jean-Pierre Pincemin...



Julio Le Parc / Jean-Pierre Pincemin

Autres artistes contemporains

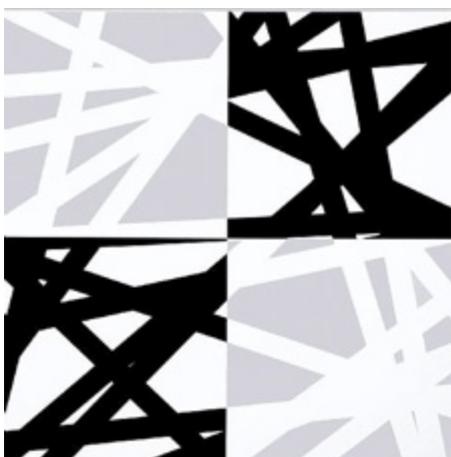
- Jan van der Ploeg, peinture murale, centre d'art passerelle, 2011



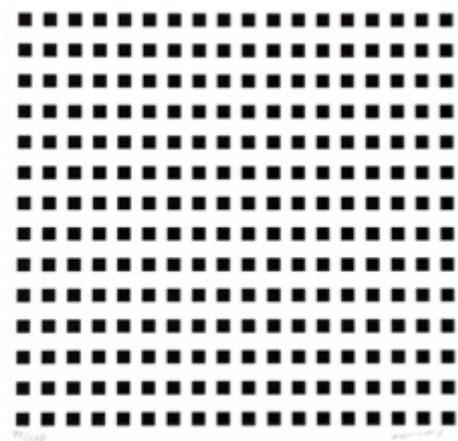
- Tina Schulz (exposition à venir au centre d'art passerelle)



- François Morellet



- Aurélie Nemours, *Le rythme du millimètre*



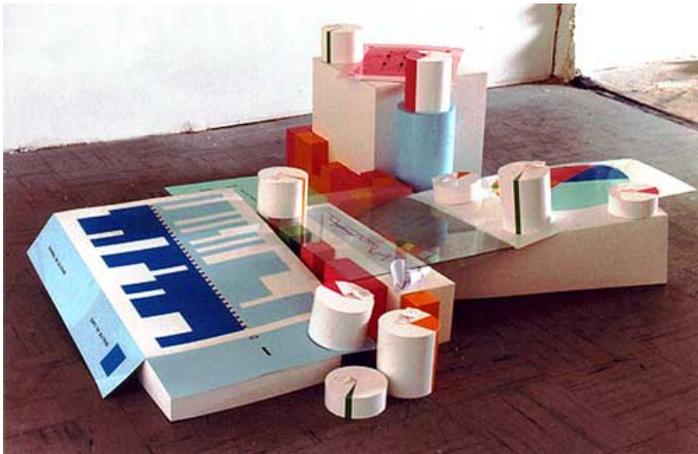
- Peter Downsbrough



- Bruno Peinadeau



- Sandrine Raquin



sources bibliographiques

généralités : arts, histoire de l'art et théorie

- E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon.**
- Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002.**
- Meyer Shapiro, *L'art abstrait*.
- George Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Folio.**
- Jolanda Nigro Corve, *Art Abstrait*, Actes Sud. **
- Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Editions Jacqueline Chambon, 1998.**
- Denis Gielen et Laurent Busine, *Atlas : De l'art contemporain à l'usage de tous*, **

- Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?*, Le Seuil, 1970. **
- Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975. **

- Alexis Rosenbaum, *Regards imaginaires*, L'Harmattan, 2003.
- George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, 1992.
- Régis Debray, *Une histoire du regard en Occident*, Folio, 1995.
- Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, Macula, 2002.

références littéraires

- Samuel Beckett, *Quad*, Editions de Minuit, 1992.

** les ouvrages ainsi signalés sont disponibles à l'accueil du centre d'art passerelle en consultation sur place.

sources internet

sur les artistes de l'exposition

www.barbarasteppe.de
www.kow-berlin.info/artists
www.estherstocker.net
www.ddab.org

pistes pédagogiques

pistes à se réappropriier en classe

L'exposition ***abstraction/quotidien*** se prête à de multiples possibilités d'exploitations pédagogiques.

Quelques pistes pédagogiques que nous vous proposons :

- l'élaboration de l'œuvre
- l'art abstrait, sa définition, son histoire
- le rapport entre abstraction et réel
- la perception et la représentation du quotidien
- la perception et la représentation de l'espace
- l'espace et ses différentes dimensions : physique, symbolique, mentale...

Quelques aspects pouvant être développés en visite, et adaptés en fonction des cycles :

- le repérage des formes d'œuvre, la description de leurs constituants (le tableau, la toile etc.), de leur échelle... autant de façon de s'approprier l'espace d'exposition et l'espace de l'œuvre.
- la découverte à travers ces formes des différentes dimensions de l'œuvre - des deux dimensions de la peinture, aux trois dimensions de la sculpture, les unes pouvant interférer avec les autres
- le repérage des formes picturales, figuratives ou abstraites... autant de façons de représenter la réalité, de l'interroger - et autant de façons de découvrir l'art abstrait.
- la représentation du quotidien, de l'espace... à travers le regard de l'artiste qui, par son geste, transforme la réalité.

rendez-vous autour de l'exposition

samedi 16 avril, 15h
visite guidée des expositions

mardi 19 avril, 18h30
rencontre spéciale supplémentaire / regards croisés avec l'artothèque

mercredi 20 avril, 11h
visite préparatoire des expositions

jeudi 21 avril, 17h30
visite préparatoire des expositions

mercredi 27 avril, 14h30
visite pour les enfants

samedi 30 avril, 14h30
visite pour les enfants

samedi 30 avril, 16h
parcours urbain

du mardi 3 au vendredi 6 mai, de 14h à 17h
petites fabriques, atelier de création pour les 6-11 ans

samedi 7 mai, 15h
visite guidée des expositions

mercredi 10 mai, 18h
rencontre spéciale / autour du livre d'artiste

samedi 21 mai, 15h
visite guidée des expositions

samedi 28 mai, de 14h à 17h
workshop des saisons, atelier de découverte pour les 6-11 ans

samedi 28 mai, 16h
parcours urbain

samedi 4 juin, 15h
visite guidée des expositions

service des publics

En s'appuyant sur les expositions en cours du centre d'art passerelle, le service des publics programme des activités pédagogiques adaptées à chaque public visant une approche sensible des œuvres et des problématiques de l'art actuel.

Des rendez-vous réguliers sont proposés aux publics adultes – visites guidées, rencontres « spéciales », parcours urbains – pour faciliter l'accès aux œuvres et mieux appréhender les démarches artistiques contemporaines.

Différentes actions autour des expositions sont proposées aux jeunes publics, scolaires ou individuels, basées sur la découverte des techniques artistiques, sur l'apprentissage du regard et le développement du sens critique (analyse, interprétation, expression).

▪ scolaires

visiter/adhérer : le centre d'art passerelle encourage les établissements scolaires à adhérer, afin de fidéliser les publics scolaires, de proposer les meilleurs tarifs aux classes, et d'engager les établissements dans une démarche de soutien au centre d'art. L'adhésion est de 40€ l'année. Valable pour toutes les classes d'un établissement, elle donne droit à des tarifs préférentiels sur les actions proposées.

adhésion : 40€

bulletin d'adhésion disponible à l'accueil du centre d'art passerelle ou sur son site internet

les **visites préparatoires**, à l'attention des enseignants, professeurs ou animateurs (associations, centres de loisirs...) sont proposés afin de préparer au préalable la venue d'un groupe et sa visite de l'exposition.

Un fichier d'accompagnement est remis lors de ce rendez-vous. Il permet de donner des informations supplémentaires sur le travail des artistes et donne des pistes pour un travail plastique à mener suite à la visite de l'exposition. Ce document est également consultable à l'accueil.

prochains rendez-vous : mercredi 20 avril 2011 à 11h, et jeudi 21 avril 2011 à 17h30

gratuit

les **visites libres** (soit non accompagnées) sont également proposées aux établissements et structures adhérentes. L'enseignant guide lui-même sa classe dans les espaces d'exposition du centre d'art passerelle. Pour préparer sa venue, des visites préparatoires sont organisées, visites lors desquelles un fichier d'accompagnement est distribué.

gratuit

les **visites accompagnées** sont une autre forme de visite proposée aux publics scolaires. La médiatrice du centre d'art passerelle guide la classe dans les expositions, proposant aux élèves de découvrir la vocation et les missions du centre d'art, d'échanger avec elle autour des œuvres, de mener une réflexion sur la réalisation et le sens de ces œuvres. La visite dure environ 1h30, et peut-être co-construite avec l'enseignant responsable de la classe.

1,5€ par élève/gratuit pour les accompagnateurs

les **toutes petites visites** reprennent le principe des visites accompagnées et s'adaptent particulièrement aux plus petits : elles sont en effet destinées aux enfants de maternelle par exemple.

1€ par élève /gratuit pour les accompagnateurs

les **visites - ateliers** proposent quant à eux de prolonger la visite d'une exposition en s'appropriant ses modes et ses processus artistiques. Un travail plastique expérimental est développé autour des expositions dans l'atelier des enfants du centre d'art. La visite-atelier dure environ 1h30, et peut être co-construite avec l'enseignant responsable de la classe.

1,5€ par élève/gratuit pour les accompagnateurs

réserver un temps de visite ou d'atelier : nous demandons aux enseignants de réserver, quel que soit le type de visite choisi, afin d'organiser au mieux l'accueil des plus jeunes dans le centre d'art.

▪ péri-scolaires

les **visites pour les enfants** (6-12 ans)

En 45 minutes, sur chacune des expositions de la programmation 2010-2011, nous proposons aux enfants de découvrir les spécificités d'un centre d'art contemporain et de ses thématiques. Privilégier un regard attentif sur les œuvres, explorer leurs caractéristiques plastiques et susciter un dialogue, une réflexion propre à chacun constituent les axes de ces visites.

les **ateliers arts plastiques du mercredi** (6 -11 ans)

Chaque mercredi de 14h à 16h ont lieu des ateliers arts plastiques pour les enfants de 6 à 11 ans. Ces ateliers permettent au travers du centre d'art contemporain de découvrir les différentes phases d'un montage d'exposition, de rencontrer des artistes et de développer une pratique artistique personnelle tout en s'initiant aux techniques actuelles (peinture, image, sculpture, dessin, collage, moulage...).

Ces ateliers sont conçus en fonction des expositions présentées à passerelle à partir des expériences nouvelles, visuelles, tactiles et sonores que vivront les enfants. Possibilités d'inscription en cours d'année.

les **petites fabriques** / atelier de création (6-11 ans)

Pendant les vacances scolaires (à l'exception des vacances de Noël), le centre d'art passerelle propose des ateliers de création (stages d'arts plastiques) sur 4 jours. Ces derniers leur permettront d'approcher les pratiques fondamentales liées aux démarches d'aujourd'hui : le dessin - le tracé, la peinture - l'image, le volume - l'espace. A travers une approche originale, la manipulation de matériaux, la recherche de mots, la production d'idées, les enfants sont invités à expérimenter et à personnaliser leurs gestes.

workshop / atelier de découvertes (6-11 ans)

Le centre d'art passerelle propose aux enfants des ateliers de création artistique sous la forme de workshop répartis sur 1, 2 ou 3 séances à compter d'1 samedi par mois, autour des thématiques abordées dans les expositions en cours.

Des ateliers individuels peuvent être organisés pour les structures. Se renseigner auprès des personnes chargées des publics.

▪ individuels

les **visites guidées** des expositions sont réalisées tout au long de l'année par les médiateurs de Passerelle. Bien au delà d'un simple commentaire sur les œuvres exposées, ces rendez-vous permettent d'engager un échange et une réflexion sur les grands courants de l'art actuel et sur toutes les préoccupations qui agitent le monde contemporain.

les **rencontres spéciales**, le second mardi de chaque mois, permettent au travers d'une visite une approche plus spécifique de l'exposition en cours et des thématiques abordées : une visite, une conférence, une parole d'artiste ou des regards croisés entre deux structures culturelles brestoises.

le **parcours urbain** : Sous la forme décontractée d'une marche à travers le centre-ville de Brest, la médiatrice du centre d'art passerelle, vous propose de parcourir la cité du Ponant d'un point de vue expérimental et esthétique et en relation étroite avec les expositions programmées. Rendez vous au centre d'art passerelle.

contacts

Marie Bazire : chargée des publics

+33(0) 2 98 43 34 95 / mediation2@cac-passerelle.com

Marie Bazire prend la suite de Claire Laporte-Bruto, chargée des jeunes publics, qui est actuellement en congé parental.

contact : Marie Bazire, mediation2@cac-passerelle.com / 02.98.43.34.95

centre d'art **passerelle**



Chaque année, le centre d'art passerelle présente une dizaine d'expositions collectives ou monographiques d'artistes internationaux. Ces expositions sont créées/mises en place suivant les spécificités techniques et architecturales du lieu. Elles répondent à des thématiques annuelles, à des questions esthétiques et sociales récurrentes, présentes dans l'art. Les 4000 m² qu'offrent le lieu et la diversité des espaces d'exposition permettent de programmer différents événements simultanément, proposant ainsi différentes façons de regarder l'art actuel.

Notre objectif est de faire comprendre aux personnes/spectateurs qui viennent visiter les différentes expositions, l'importance sociale de l'art contemporain. Nous cherchons continuellement des idées novatrices pour désacraliser les arts visuels et permettre une meilleure relation avec le spectateur. En répondant à des questions actuelles et en abordant les diverses visions du monde de l'art contemporain, nous cherchons à rendre compte des interrogations les plus pertinentes. En restant au contact de la scène artistique internationale, nous donnons à voir les nouvelles impulsions/tendances de l'art d'aujourd'hui. Afin que les visiteurs puissent mieux appréhender les démarches artistiques actuelles, nous leur proposons différents événements, rencontres sur les thématiques abordées dans nos expositions mais aussi sur l'art contemporain en général : visites guidées, projections de films, colloques...

Les approches transdisciplinaires sont aujourd'hui immanentes à la plupart des positions et pratiques artistiques contemporaines. Ces approches se reflètent dans notre programmation et dans notre organisation. L'exigence d'un travail transdisciplinaire ne signifie pas la représentation égalitaire de tous les domaines artistiques, mais l'établissement de certaines priorités qui permettent une meilleure identification.

Les arts visuels constituent l'axe principal de la programmation. Toutes formes ou expressions artistiques incluses dans cette programmation doivent être pensées en relation avec les arts visuels présentés.

infos pratiques

centre d'art passerelle
 41, rue Charles Berthelot
 F- 29200 Brest
 tél. +33 (0)2 98 43 34 95
 fax. +33 (0)2 98 43 29 67
 www.cac-passerelle.com
 contact@cac-passerelle.com

heures d'ouvertures

ouvert le mardi de 14h à 20h / du mercredi au samedi de 14h à 18h30
 fermé dimanche, lundi et jours fériés

l'équipe de passerelle

Morwena Novion, présidente
 Ulrike Kremeier, directrice

Emmanuelle Baleyrier, chargée de communication
 Marie Bazire, chargée des publics
 Laëtitia Bouteloup-Morvan, secrétaire comptable
 Laura Castel, stagiaire médiation
 Justine Dall, stagiaire communication
 Jean-Christophe Deprez, chargé d'accueil
 Lucile Fourcade, stagiaire médiation et expositions
 Séverine Giordani, assistante des expositions
 Maël Le Gall, assistant de maintenance des expositions et du lieu
 Jean-Christophe Primel, régisseur
 Franck Saliou, agent de surveillance et de maintenance des expositions
 Sebastian Stein, assistant d'éditions

Le centre d'art passerelle bénéficie du soutien de la ville de Brest, de Brest métropole océane, du Conseil Général du Finistère, du Conseil Régional de Bretagne et du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Bretagne).
 Notre association bénéficie de l'aide de la Région Bretagne dans le cadre du dispositif Emplois Associatifs d'Intérêt Régional.

Le centre d'art passerelle est membre des associations
 ACB - Art Contemporain en Bretagne
 d.c.a. - association française de développement des centres d'arts
 IKT - international association of curators of contemporary art

contact : Marie Bazire, mediation2@cac-passerelle.com / 02.98.43.34.95