

4

Salle 12 (1<sup>er</sup> étage)



**ART & LANGUAGE**  
*Air Conditioning Show / Air  
Show / Frameworks, 1966/67*  
(Le spectacle du climatiseur)

- **Lisez le panneau d'explication "The Air-Conditioning Show"** présenté à côté de l'œuvre (page 3).

Depuis les années 1970, les espaces pour montrer l'art (galeries et musées) ont majoritairement adopté le modèle du "White Cube", c'est-à-dire un espace blanc, neutre qui se veut disparaître derrière l'œuvre exposée pour ne pas lui "voler la vedette". Cette tradition évolue maintenant et on peut voir de plus en plus de couleurs sur les murs des musées.

Le degré d'hygrométrie et la constance de la température sont des éléments importants dans les espaces d'exposition d'œuvres. Les galeries et musées sont souvent pourvus de climatiseurs.

- **Lisez les documents en pages suivantes** : texte sur le vide et texte sur l'abstraction (pages 4, 5, 6 et 7)

- L'œuvre *The Air-Conditioning Show* pourrait-elle se moquer de ce type d'espace de présentation des œuvres ? Décrivez l'intérieur de la petite pièce d'après les images.
- Quels parallèles pouvez-vous établir avec l'œuvre de **K. MALEVITCH** *Composition : blanc sur blanc* de 1918 et l'œuvre de **Y. KLEIN** *Le vide* à la galerie Iris Clert en 1958 ?
- Quel est l'enjeu de ces deux œuvres et de celle présente ici ? Expliquez ce que vous comprenez après lecture du panneau explicatif.

**Une autre œuvre est présentée dans cette salle** : Quel lien pouvez-vous établir entre les deux œuvres présentes dans cette salle ? (elles n'en ont pas forcément à la base mais le choix a été fait de les présenter dans le même espace)

AVERAGE NUMBER OF DAYS WITH VARIOUS VISIBILITY RANGES BY MONTHS KEW 1945 - 61 1500 GMT											AVERAGE NUMBER OF DAYS WITH VARIOUS VISIBILITY RANGES BY MONTHS KEW 1945 - 61 0900 G.M.T.										
J	0.2	0.2	0.9	1.4	4.2	8.4	11.8	2.9	0.9	0.1											
F	0.0	0.0	0.2	1.1	3.7	5.5	12.1	4.2	1.9	0.7											
M	0.0	0.1	0.3	1.0	1.4	5.2	12.8	5.3	4.2	0.7											
A	0.0	0.0	0.0	0.2	0.3	1.5	10.5	7.8	7.8	1.5											
M	0.0	0.0	0.1	0.0	0.6	0.8	7.9	7.4	11.3	2.9											
J	0.0	0.0	0.0	0.0	0.1	0.5	6.1	6.2	13.8	3.3											
J	0.0	0.0	0.0	0.0	0.1	0.4	4.3	7.6	14.1	4.5											
A	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.4	5.4	6.5	15.1	3.6											
S	0.0	0.0	0.0	0.1	0.4	1.2	6.0	7.9	12.6	1.8											
O	0.0	0.1	0.1	0.4	1.4	3.6	11.9	6.3	5.9	1.3											
N	0.9	1.2	1.5	2.2	2.8	6.4	9.4	3.7	1.4	0.5											
D	0.3	0.9	1.2	2.2	3.6	7.1	11.9	2.4	1.2	0.2											
Code	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10											

ESTIMATED FOG FREQUENCIES, LONDON, 1947 - 56 (T. J. Chandler, 1965) (Source of data, H. C. Shellard, Met. Magazine, 1959)											VISIBILITY RANGES										
(Based on 0300, 0900, 1500 & 2100 GMT observations)											Code Number	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	less than										0-	10m	1								
	10m	200m	100m	1,000m							11-	190m	2								
	hours per annum										200-	390m	3								
Kingsey	19	126	230	940							400-	590m	4								
Kew	79	213	365	633							1000-	1990m	5								
London Airport	16	209	304	562							2000-	3990m	6								
South East England	20	177	261	494							5-	9m	7								
(mean of Abingdon, Boscombe Down, Cranfield, Mildenhall, South Farnborough, West Malling, West Raynham).											10-	19m	8								
											20-	39m	9								
											100m and over		10								

**Traduction des textes sur l'œuvre *Temperature Print II*, 1967**

Nombre moyen de jours avec plusieurs échelles de visibilité, rangés par mois  
Kew 1945-61  
15h

Nombre moyen de jours avec plusieurs échelles de visibilité, rangés par mois  
Kew 1945-61  
09h

Estimation de fréquence du brouillard, Londres 1947-56

Echelles de visibilité

## **THE AIR-CONDITIONING SHOW**

**1966-1967**

Groupe fondateur de l'art conceptuel, Art & Language développe une pratique artistique radicale basée sur une relecture fondamentale de la relation entre l'art et le langage. Pour Art & Language, l'œuvre d'art n'est déterminée ni par sa matérialité ni par sa visibilité, mais par sa capacité à être pensée.

Considérant la description écrite d'une œuvre et sa possible réalisation dans l'espace comme équivalentes, The Air-Conditioning Show , conçu en 1966, apparaît pour la première fois en 1967 sous la forme d'un article dans la revue Arts Magazine [Michael Baldwin, « Remarks on Air-Conditioning »].

Ce texte prend comme point de départ un volume d'air conditionné dans l'espace de la galerie, et précise que les salles doivent être laissées scrupuleusement vides et blanches, ternes et neutres. Le but est moins de désigner un nouvel objet, plus ou moins inhabituel, comme œuvre d'art, que de remettre en question nos certitudes les plus établies sur la nature de l'art et sa relation à son contexte, tant discursif qu'institutionnel.

Mettant en exergue le contexte et l'environnement de l'institution, soit le regroupement d'objets disparates dans un lieu donné, The Air-Conditioning Show n'expose rien si ce n'est l'espace lui-même et, dans son cas précis, le système de régulation thermique du musée.

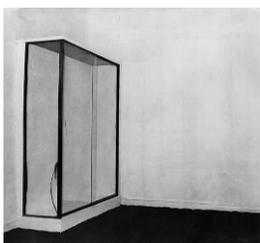
# LE VIDE

Comme une architecture, un tableau est fait de vide et de plein. Le vide, qui dans un bâtiment est l'espace où circulent l'air et les personnes, est, pour un artiste, parfois plus important que le plein.

Deux hommes se sont rencontrés à un bal masqué ; la rencontre a mal tourné et ils se sont affrontés en duel dans leur costume de fête. Ce n'est pas l'action du duel que **GERÔME** a choisi de peindre, mais le temps d'après. À gauche, Pierrot a perdu : trois hommes inquiets se sont précipités autour de son grand corps blanc inanimé. À droite, le vainqueur, qui a abandonné son épée s'éloigne, épuisé, empoigné par son témoin, Arlequin. Répartis de part et d'autre d'une allée qui s'enfonce dans la forêt, les deux groupes d'hommes sont mis en valeur par le grand vide qui les oppose : l'étendue blanche et silencieuse de la clairière enneigée.

L'étendue blanche et silencieuse du tableau de **Morris LOUIS** est du coton brut, vierge de toute peinture. Louis ne raconte aucune histoire, ne représente aucun personnage : il répartit des traînées de couleurs vives qui dégoulinent à l'oblique sur les zones latérales du tableau, comme les deux pans d'un rideau inversé. Le vide, au centre, vibre sous l'effet des couleurs qui le bordent, et paraît illimité. On se sent comme happé par son appel.

Happé par le vide, **KLEIN** l'a été, au point de s'y précipiter. Nul besoin d'une toile, aussi nue soit-elle, il lui a suffi de se jeter dans le vide, le vide réel, pour en faire l'expérience. Petit détail d'importance : cette photographie est truquée. Le saut est une pure mise en scène. Une bâche tendue était prévue pour récupérer l'artiste indemne. Tricheur ! Peu importe : l'effet est là, spectaculaire.



En 1958, à Paris, il invite le public dans une galerie, la galerie Iris Clert, vide de tout objet, dont la façade a été peinte en bleu, sa couleur préférée.



**Jean Léon GERÔME**  
*Suite d'un bal masqué, 1857*  
Huile sur toile



**Morris LOUIS**  
*Beta Lambda, 1960*  
Acrylique sur toile



**Yves KELIN**  
*Le saut dans le vide, 1960*  
Photomontage

Source : Collection *L'art et la manière*, éditions Palette

# ABSTRACTION

**Et si la peinture choisissait de ne plus montrer du tout la réalité ?** De ne rien montrer d'autre que la peinture elle-même ? Chacun à leur manière, les mouvements et les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle ont tenté de se détacher de la réalité... Il ne restait plus qu'un pas à franchir pour se passer totalement de la figuration, pour se débarrasser des dernières traces de sujets réels...

Malgré leurs différences, les peintres fauvistes, expressionnistes, cubistes ou futuristes ont tous en commun de s'être progressivement éloignés de la réalité. Mais avant l'art abstrait, on n'avait jamais osé s'en passer complètement...

**Art abstrait, cela veut dire que l'on ne représente plus rien du monde concret qui nous entoure.** Les peintres n'ont jamais représenté tout à fait la réalité - la peinture n'est pas une photographie -, mais elle était sans cesse présente dans leurs œuvres.

Les œuvres de **Vassily KANDINSKY** ou de **František KUPKA**, des pionniers de l'art abstrait, ne figurent plus rien du tout : juste des couleurs, des lignes et des formes qui ne représentent qu'elles-mêmes. **Ce sont de véritables compositions, comme l'on dit en musique.** La musique n'a pas besoin de mots ou de sens pour nous émouvoir. Elle est abstraite, et pourtant les émotions qu'elle nous procure sont bien concrètes. Chez ces artistes, tout est question de rythmes et de sensations. Comme des notes, les couleurs vibrent, résonnent et expriment l'invisible et l'indicible : les sentiments, les émotions, la vie intérieure de l'artiste... pour mieux toucher directement nos propres sentiments et émotions, pour nous faire vibrer à l'unisson de ces symphonies picturales.



Gauche : **František KUPKA**  
*Autour d'un point*, 1920 / 1930  
Huile sur toile, 194,5 x 20 cm

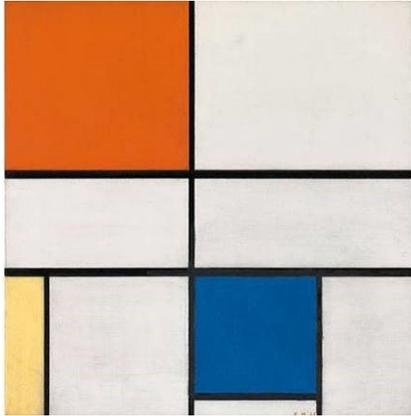
Droite : **Wassily KANDINSKY**  
*Sur blanc II*, 1923  
Huile sur toile, 105 cm x 98 cm

La musique a beaucoup inspiré les recherches des peintres abstraits. L'art abstrait vise la sensation pure : il ne décrit pas un monde extérieur, tout y est question de rythme, d'harmonie... Comme les musiciens, qui ne disposent que de sept notes pour composer, certains artistes vont utiliser un vocabulaire restreint : quelques formes et quelques couleurs qu'ils combinent pour créer à chaque fois de nouvelles compositions.

Les œuvres de **Theo VAN DOESBURG** ou de **Piet MONDRIAN**, par exemple, utilisent la plupart du temps les mêmes formes - carrés ou rectangles - et les mêmes couleurs - couleurs primaires (rouge, jaune et bleu), noir et blanc. Ces éléments sont assemblés, délimités parfois par des lignes noires qui structurent et

rythment l'ensemble. Détachées de toute réalité, ces formes pures visent à atteindre une beauté pure elle aussi, une beauté universelle - qui s'adresse à tous.

Dans la revue qu'il fonda en 1917- *De Stijl* (« *Le Style* ») - et qui sera aussi un mouvement artistique, Van Doesburg prône une « nouvelle plastique », un nouveau vocabulaire artistique qui devrait, selon lui, s'appliquer à tous les arts. Une nouvelle plastique qui, comme la géométrie, atteindrait une perfection absolue...



Gauche : Piet **MONDRIAN**  
*Composition C (n°III) avec jaune, rouge et bleu*, 1935 Huile sur toile



Droite : **Théo van DOESBURG**  
*Contre-composition V*, 1924  
Huile sur toile, 100 x 100 cm

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, en Russie, comme ailleurs en Europe, les artistes sont fatigués des conventions, d'une société étouffante, des modèles anciens. On assiste à un véritable bouillonnement artistique, à une volonté de faire table rase du passé et de créer un art nouveau pour une société nouvelle...

Là où certains intellectuels souhaitent une révolution sociale, certains artistes souhaitent une révolution artistique. Encouragés par la Révolution russe qui se déclenche en 1917, des artistes décident de s'adresser aux masses.

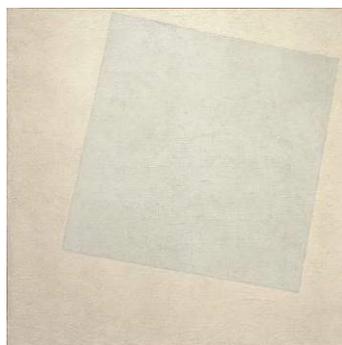
L'art doit dorénavant être à tous, pour tous, être présent « partout où la vie palpite » : photographies, architecture, céramiques, meubles, publicité, livres pour enfants... Et s'il veut toucher tout le monde, cet art nouveau doit se détacher totalement de la représentation de la réalité. **Il doit trouver un langage universel - les formes, les couleurs -, compréhensible par tous et devant lequel nous sommes tous égaux. L'œuvre doit être une expérience plastique pure.**

*Le carré noir sur fond blanc* de **Kasimir MALEVITCH**, par exemple, ne renvoie à aucune réalité du monde extérieur. Une forme simple, des couleurs élémentaires : seule demeure l'émotion que procure le face à face entre le spectateur et l'œuvre.

*Le carré blanc sur fond blanc* est encore plus radical en atteignant le degré 0 de la peinture, dépassé par les monochromes qui verront le jour un peu plus tard.



Gauche : **Kasimir MALEVITCH**  
*Carré noir sur fond blanc*, 1915  
Huile sur toile 79,5 x 79,5 cm



Droite : **Kasimir MALEVITCH** *Composition suprématisme carré blanc sur fond blanc*, 1918  
Huile sur toile 79,4 x 79,4 cm

# Robert RYMAN

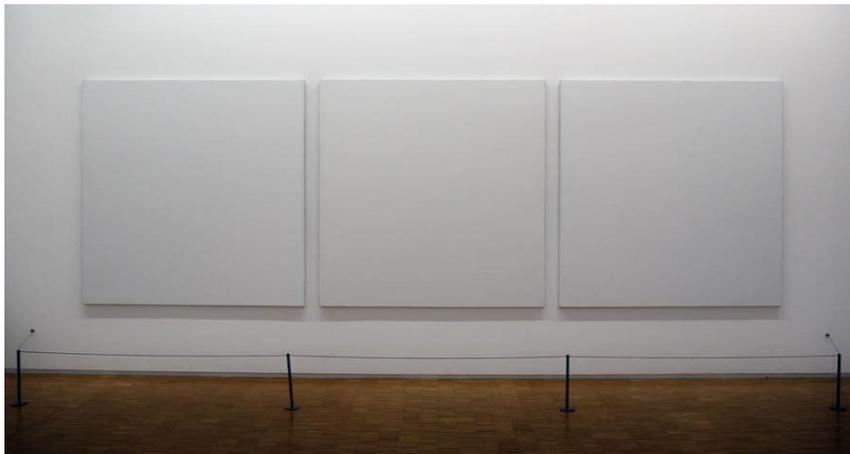
Robert Ryman, né en 1930 dans le Tennessee, est respecté et parfois même annexé par les représentants du Minimalisme, qui célèbrent dans son travail une pratique de réflexion rejoignant leurs propres objectifs. Effectivement, il use d'une **extrême économie de moyens** puisqu'il n'emploie généralement qu'une couleur, le blanc, avec des châssis de format carré dont les dimensions ne varient pas.

**Regarder ses tableaux blancs, dont il a évacué toute considération de nature formelle, philosophique ou historique, exige donc de la concentration.**

**« L'objectif de la peinture, c'est la peinture, dit-il, et pas tout le reste : le quoi, le pourquoi, le quand. »**

Mais, à la différence des Minimalistes, il pense à l'émotion que peut éprouver le spectateur. Aussi la nature de la toile, susceptible de provoquer cette émotion, prend-elle beaucoup d'importance. Ses œuvres sont réalisées sur du lin ou du coton, de la fibre de verre ou du papier ciré, du vinyle ou du carton. Si le pigment est toujours blanc, c'est un blanc qui varie selon la surface peinte et la lumière.

De plus, le tableau ne se limite pas pour lui à la toile peinte. Tout sujet et tout symbolisme sont exclus de son contenu, mais il forme un ensemble avec le mur auquel il est accroché, même si les lieux d'exposition varient. Le type de mur, sa hauteur, sa taille, sa couleur, sont inséparables de ce qui constitue l'œuvre.



**Robert RYMAN**  
*Sans Titre, 1974*  
Peinture émaillée sur toile,  
182 x 546 cm