

# *Ambition d'art*

**Alighiero Boetti, Daniel Buren, Jordi Colomer, Tony Cragg, Luciano Fabro, Yona Friedman, Anish Kapoor, On Kawara, Martha Rosler, Jeff Wall, Lawrence Weiner**

**16 mai – 21 septembre 2008**

L'Institut d'art contemporain célèbre en 2008 ses trente ans et convie pour l'occasion son fondateur, Jean Louis Maubant, à concevoir une exposition accompagnée d'une importante publication. L'exposition *Ambition d'art*, réalisée en partenariat avec le Conseil régional Rhône-Alpes et la Ville de Villeurbanne, constitue un temps fort et exceptionnel pour l'Institut: au-delà de l'anecdotique (une date-anniversaire) et

du conjoncturel (l'inauguration d'une exposition dans le contexte artistico-politique des années 2000), elle entend porter un éclairage lucide sur ce que pourrait être «l'ambition» de l'art et de son «monde».

La dimension rétrospective de l'événement est surtout présente dans la publication en deux volumes (*Alphabet* et *Archive*) à laquelle elle donne lieu.



Institut d'art contemporain, Villeurbanne  
[www.i-art-c.org](http://www.i-art-c.org)

**Si l'aspect « feed-back » existe dans l'exposition, c'est moins pour commémorer une histoire passée que pour densifier l'histoire présente et à venir. Nombre d'œuvres présentées ici sont du reste inédites.**

### ***Ambition d'art***

Pour l'exposition ***Ambition d'art***, onze artistes ont été choisis par Jean Louis Maubant pour occuper les onze salles de l'Institut d'art contemporain.

Ils ont pour la plupart fortement marqué l'histoire de l'Institut et sa programmation : Daniel Buren dès 1979, Tony Cragg en 1981, Anish Kapoor en 1983, Alighiero Boetti en 1986, On Kawara en 1996...sans oublier Lawrence Weiner qui, invité à différentes reprises par le Nouveau Musée, a pu contribuer de manière inédite à l'orientation ouvertement contemporaine du territoire villeurbannais (expositions, œuvre de commande publique, catalogue raisonné et livre d'artiste, « leçon d'artiste » pour le public, etc.).

L'exposition ***Ambition d'art*** permet de présenter certaines œuvres pour la première fois en France, qu'elles

soient créées pour l'occasion (Yona Friedman, Jordi Colomer) ou bien qu'elles n'aient pratiquement jamais été exposées (Martha Rosler, Alighiero Boetti, Jeff Wall). D'autres œuvres, déjà montrées à l'Institut, trouvent ici une nouvelle visibilité, du fait de leur mise en espace et de leur cohabitation artistique (Luciano Fabro, Daniel Buren, Martha Rosler, Tony Cragg, On Kawara).

Aux deux bouts de la chaîne générationnelle, le choix d'inviter Jordi Colomer, d'une part (qui a eu une exposition personnelle à l'Institut en 2004) et Yona Friedman d'autre part (l'exception qui confirme la règle, puisqu'il expose pour la première fois à l'Institut) affirme le primat du regard de l'artiste (de certains artistes, quel que soit leur âge) en tant que capacité à changer le monde – à commencer par sa représentation – et la permanence de l'utopie comme force vive.

L'exposition ***Ambition d'art*** traduit les prédilections artistiques et les convictions de Jean Louis Maubant qui se sont matérialisées tout au long de sa programmation : un vif intérêt pour la scène artistique italienne des années 70,

pour la nouvelle sculpture des années 80, pour l'art conceptuel et « contextuel », pour la relation entre art et architecture, plus généralement pour un art engagé, qui assume sa dimension sociale et politique.

Le développement spatial de l'exposition reflète également le choix d'articuler les salles comme autant d'espaces monographiques, permettant à la fois un parcours synchronique à travers le foisonnement créatif des dernières décennies et un recentrement salutaire sur l'originalité de chacun des artistes et de son univers.

Le titre de l'exposition, *Ambition d'art*, désigne une volonté d'éviter l'euphémisme ou le jargon, la fausse modestie ou le spectacle immédiat. Si l'exposition *Ambition d'art* n'est pas prospective en ce qui concerne ses choix artistiques, elle entend l'être quant au devenir de l'art en train de s'exposer. Il s'agit de reposer la question du rôle de l'art dans la société et d'insister, une fois encore, sur ses enjeux critiques.

En 1978, Jean Louis Maubant crée « Le Nouveau Musée », un « lieu » différent. Un musée sans mur ni collection, semi-privé et totalement dédié à la création plastique en train de se faire – en quelque sorte un musée à l'américaine (comme le New Museum de Marcia Tucker à New York). En 1982, ce centre d'art s'installe dans une ancienne école type Jules Ferry, mise à disposition par le maire de Villeurbanne de l'époque. L'importance des partenaires privés associés dès le départ à cette aventure, dans le souci d'une représentation de la société civile, conduit le Nouveau Musée à se voir décerner l'Oscar du Mécénat en 1982.

En 1984, il est labellisé Centre International d'Art Contemporain, durant l'effervescence culturelle des années de décentralisation des arts plastiques du Ministère de la Culture alors géré par Jack Lang. C'est l'époque où émergent également des collections d'art contemporain dans les régions, notamment avec la création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain.

Se développe peu à peu une sensibilité aux questions pédagogiques, que ce soit dans la transmission de nouvelles formes d'art auprès de publics néophytes ou du point de vue d'une nécessité de la recherche en matière d'esthétique, corrélée à celle de l'archivage. Jean Louis Maubant défend l'idée que « l'art s'étudie, se travaille », ce qui l'amènera logiquement à accoler à Nouveau Musée le mot « Institut ».

Dès 1992, une convention de partenariat est engagée entre le Frac Rhône-Alpes et le Nouveau Musée/Institut pour parvenir, en 1998, à une fusion complète des deux structures. L'Institut d'art contemporain gère et enrichit depuis lors la Collection Rhône-Alpes, qui s'élève aujourd'hui à 1557 œuvres de 711 artistes, et prolonge ses activités par la diffusion de cette collection sur l'ensemble de la région. Et il poursuit sa fonction première d'accompagnement à la création. En trente ans, plus de 140 expositions ont été organisées.

## Lawrence Weiner [1]

Né en 1942 à New York, Lawrence Weiner vit et travaille à New York et à Amsterdam.

Lawrence Weiner est l'une des figures majeures de l'Art conceptuel, mouvement artistique né aux États-Unis, où il s'est principalement développé, ainsi qu'en Angleterre, de 1966 à 1972. Pour une interrogation critique sur les moyens et les fins des œuvres elles-mêmes, l'art conceptuel a recours au langage en tant que forme plastique et à l'autoréférence. L'intention de l'artiste étant le principal matériau de l'œuvre conceptuelle, cette dernière peut alors rester à l'état de projet et n'exister qu'à travers son énoncé.

Lawrence Weiner expose pour la première fois son travail en 1964 à la Seth Siegelau Gallery à New York, qui devient dès l'année suivante l'un des foyers de l'art conceptuel avec les artistes Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth.

C'est en 1968 que le travail de Lawrence Weiner connaît un tournant décisif : lors d'une exposition à la Siegelau Gallery cette même année, il décide de ne montrer que *Statements [Énoncés]*, un livre compilant une suite de propositions sculpturales à réaliser mentalement. Toutes les propositions ultérieures de Lawrence Weiner se fondent sur cette déclaration d'intention de l'artiste, publiée en 1969 : « L'artiste peut réaliser la pièce / La pièce peut être réalisée (par quelqu'un d'autre) / La pièce peut ne pas être réalisée. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de

présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. » Les trois possibilités de la réalisation de l'œuvre sont ainsi déclarées équivalentes par Weiner qui affirme par ailleurs que la construction de l'œuvre dépend intrinsèquement de sa réception, donc de son contexte.

À compter des années soixante-dix, le travail de Lawrence Weiner consiste essentiellement à produire des installations murales, plus exactement des mots peints sur les murs qui décrivent des sculptures potentielles. Les *Statements* de Lawrence Weiner formulent des énoncés dans un langage neutre, qui va devenir un trait stylistique remarquable de son travail : typographie caractéristique (lettrage bâton en capitales), disposée en blocs, avec une coupure arbitraire des lignes, et une exploration systématique de la couleur, de la traduction et des signes parenthétiques (parenthèse, tiret, slash). L'artiste nommera ensuite ses travaux *Works* pour affirmer leur statut de sculptures.

***A Handful of Chalk (Une poignée de craie)*** (1988), réalisée par Lawrence Weiner pour l'exposition *Ambition d'art* sur la verrière de l'Institut d'art contemporain, est caractéristique du vocabulaire plastique de l'artiste. Elle accueille le visiteur par l'énoncé suivant, « une poignée de craie / (avec) de la sciure / (et) des débris rocheux / sur une plage de galets ». La construction syntaxique, qui segmente et juxtapose des groupes nominaux (nom et complément du nom), est à l'image des processus et gestes évoqués : fractionnement matériel, rassemblement, répartition. Tout en

désignant objectivement les matériaux et leur usage possible, la proposition de Lawrence Weiner prend une dimension allégorique, et cette évocation du cycle de transformation de la matière en agrégats d'éléments livre une réflexion très poétique sur le cycle du temps.

## Daniel Buren [salle 2]

Né en 1938 à Boulogne-Billancourt, Daniel Buren vit et travaille in situ.

Le parcours de Daniel Buren est étroitement lié à l'histoire du Nouveau Musée qui invite l'artiste dès 1979. C'est également en réponse à l'invitation de la structure en 1980 que Daniel Buren investit l'espace public de Lyon et de Villeurbanne, avec le projet *Ponctuations, statues/sculpture* autour de l'ensemble de la statuaire de ces villes.

Au début des années 60, Daniel Buren peint sur des draps de lit colorés ou sur des toiles de jute, après avoir réalisé de très nombreux collages et peintures sur papier et sur toile. Il adopte en 1965 un tissu rayé formé de bandes égales, alternativement blanches et colorées, support sur lequel il réalise des « peintures aux formes variables ». À l'époque où une réflexion critique s'engage à propos de la peinture et de la production d'œuvres d'art, Daniel Buren fonde en novembre 1965 le groupe BMPT, avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni. Le groupe va organiser quatre manifestations entre décembre 1966 et octobre 1967 qui affirment leur position critique vis à vis de la peinture, autrement dit un refus radical

de la peinture de chevalet, une volonté de réduire la peinture à son « degré zéro » en travaillant sur la répétition formelle, afin qu'émerge l'importance du lieu au sein duquel l'œuvre s'inscrit.

Dès lors, Daniel Buren ne considère plus le cadre d'exposition comme un réceptacle neutre et une œuvre comme un objet, mais comme un agencement de propriétés. Il passe ainsi de la peinture comme fin à la peinture comme moyen, en adoptant définitivement un signe plastique, les bandes, qu'il nomme « outil visuel ». Celui-ci sera invariablement constitué de l'alternance chromatique de bandes blanches et de bandes colorées, et d'une largeur fixée en 1967 à 8,7 cm. L'artiste travaille sans atelier, puisqu'il exécute des travaux *in situ*, c'est-à-dire dans les lieux mêmes auxquels ils sont destinés. L'outil visuel de Daniel Buren a pour rôle de révéler, par son placement, les caractéristiques des lieux qu'il investit. L'œuvre *in situ* tend aussi, par conséquent, à transformer le lieu où elle prend place.

*Peinture/Sculpture* (1971) est l'une des premières grandes réalisations *in situ* conçue par Daniel Buren pour le Solomon R. Guggenheim Museum de New York.

C'est en 1986 que Daniel Buren réalise sa première commande publique : *Les Deux Plateaux*, dans la cour d'honneur du Palais Royal à Paris. L'œuvre devient un lieu à l'intérieur duquel le spectateur peut déambuler et adopter divers points de vue sur l'espace environnant. Cette modalité d'œuvre *in situ* comme « lieu dans un site » sera déterminante pour la conception d'œuvres ultérieures, comme les *Cabanés Éclatées*.

Si les prémisses des *Cabanes Éclatées* sont apparues en 1975, c'est en 1984 que la première *Cabane Éclatée* est exposée, à Düsseldorf. Il s'agit d'une œuvre sculpturale, mobile, qui peut être réinstallée ailleurs, et qui, comme au théâtre, sera « interprétée » différemment. La structure architecturale de base des *Cabanes Éclatées* est un cube, c'est aussi la forme la plus simple d'une architecture utopique, comme les cabanes que peuvent imaginer les enfants.

La forme des *Cabanes Éclatées* de Daniel Buren a évolué au fil des années et a généré des espaces de plus en plus ludiques et sophistiqués. Toujours plus intégré aux œuvres depuis les années 90, le miroir est devenu peu à peu pour l'artiste un véritable « opérateur de contextualisation », en introduisant, par le reflet, les effets d'optique et d'espaces en trois dimensions. L'outil visuel s'est également enrichi d'un nouvel usage de la couleur, devenue essentielle dans le vocabulaire plastique de l'artiste qui en a accentué la fonction spatiale. Si la dimension plastique et décorative est de plus en plus affirmée, multipliant donc les effets visuels, l'intention critique reste dominante.

**Les trois cabanes éclatées en une** ou **La cabane éclatée aux trois peaux** (1999-2000) a été produite et présentée par l'Institut d'art contemporain en 2000 lors de l'exposition *Mises en demeures*. L'œuvre est significative des nouveaux développements que Daniel Buren a donnés à son travail depuis les années 90. Le spectateur est incité à entrer à l'intérieur de la cabane afin de découvrir différents points de

vue, jusqu'à déambuler dans une sorte de kaléidoscope en adaptant son regard, son déplacement, aux constructions faites de surfaces réfléchissantes et colorées, et de percées lumineuses. Les cabanes sont « éclatées » dans le sens où les surfaces évidées sont précisément reportées sur les murs de l'espace environnant. L'imbrication des trois cabanes démultiplie en outre l'espace de perception et souligne avec force la présence mouvante du spectateur.

### On Kawara [salle 3]

On Kawara est né en 1932 à Kariya (Japon). Il vit et travaille à New York.

On Kawara est considéré aujourd'hui comme l'un des acteurs principaux de l'art conceptuel avec la série des *Date Paintings* amorcée en 1966. Depuis le milieu des années 60, l'œuvre d'On Kawara repose en grande partie sur les données biographiques de son expérience de l'espace-temps.

On Kawara quitte le Japon en 1959 pour s'installer à New York. Le 4 janvier 1966, il peint la première de ses ***Date Paintings*** [littéralement: *Peintures de dates*]. Chaque jour, il trace à la peinture acrylique blanche sur une toile monochrome (bleue, grise, rouge ou verte) l'énoncé de la date à laquelle il réalise ce même tableau, dans la langue du pays où il se trouve. Chaque toile est conservée dans une boîte en carton spécialement conçue qui contient en plus de celle-ci une page entière ou partielle d'un journal local daté du même jour, ne dépassant jamais les dimensions de la

toile. Chaque peinture porte un sous-titre. La réalisation de la suite de peintures, qui constitue la série évolutive **Today**, obéit à un protocole implacable que s'est donné l'artiste, à savoir que tout tableau commencé et non terminé dans la journée est invariablement détruit.

Entre 1966 et 1968, On Kawara commence également diverses séries qui forment une autobiographie où s'établit une série de points de référence qui croisent le social, *I Met [j'ai rencontré]*, le culturel, *I Read [j'ai lu]*, le temporel, *I Got up at [je me suis levé à]* et le géographique, *I Went [je suis allé]*. Listes de gens rencontrés, collections de coupures de presse lues, cartes postales envoyées de 1968 à 1979, recueils d'itinéraires parcourus – tout est conservé dans des plastiques transparents rigoureusement rassemblés dans des classeurs. La série des télégrammes *I Am Still Alive [je suis toujours vivant]* est amorcée dès 1969 par l'envoi de trois télégrammes pour l'exposition *18 PARIS IV 70*. Dès lors, des télégrammes *I am still alive On Kawara* seront adressés par l'artiste dans le monde entier, à intervalles réguliers, comme des signaux de vie en réponse à des questions concernant son travail ou à sa correspondance privée.

**One Million Years – For the Last One (Future) 1993-1001992** [*Un Million d'Années – Pour le dernier homme (Futur) 1993-1001992*] (1980-1992), est une œuvre constituée de dix classeurs comportant chacun deux cent pages dactylographiées, dans lesquels est littéralement dénombrée, page après page et ligne après ligne, une suite de dates du million d'années à venir, en partant de l'année 1993.

L'œuvre qui fait écho à celle-ci s'intitule **One Million Years – For all Those who Have Lived and Died (Past)** [*Un Million d'Années – Pour tous ceux qui ont vécu et qui sont morts (Passé)*] (1999) et déroule les dates d'un million d'années passées (depuis 998 031 avant JC jusqu'en 1969). Une édition compulsant passé et futur, en deux volumes, est ici présentée.

On Kawara accomplit ce recensement vertigineux pour une dédicace globale au genre humain.

La salle consacrée à On Kawara dans l'exposition *Ambition d'art* est conçue de telle sorte que « l'on passe entre le présent et le passé, et on se retourne pour contempler le futur » (Jean Louis Maubant).

Essentiels dans le travail d'On Kawara, le processus, la situation et le temps sont articulés à une forme de discours sur la vie, dans une relation objective entre son expérience et le monde.

S'absentant de toute vie mondaine, y compris en ce qui concerne les vernissages de ses propres expositions, il semblerait qu'On Kawara ait à cœur de devenir une sorte « d'enregistreur abstrait du monde », pour reprendre une expression de Jorge Luis Borges, faisant de cette saisie de paramètres individuels la condition de l'accession à une forme d'humanité. Jean-Luc Nancy déclare au sujet de son travail qu'il « propose une technique pour donner lieu à l'espace même », et que, par ailleurs, « l'espace ouvre le temps, il distend le temps, il distend l'instant même pour disposer de ce présent qui ne passe pas, et qui est le temps lui-même, la négativité ici posée pour elle-même. L'espace est ainsi à

l'origine du temps. Il est à la fois son point nul et toute l'extension de sa successivité. Il est l'ouverture du temps, la simultanéité de son espacement. L'art d'On Kawara est une technique de cet espacement.» (Jean-Luc Nancy, *Technique du présent: essai sur On Kawara*, Villeurbanne, Nouveau musée/ Institut d'art contemporain, 1997, coll. Cahiers – Philosophie de l'art, pp. 6-7).

## Alighiero Boetti [salle 4]

Alighiero Boetti est né en 1940 à Turin, il est décédé à Rome en 1994.

Alighiero Boetti débute son parcours artistique en participant au mouvement artistique italien de l'Arte Povera, terme utilisé pour la première fois en septembre 1967 par Germano Celant pour intituler une exposition présentée à Gênes. La notion de « pauvreté » est plus à entendre comme un détachement volontaire des acquis de la culture que comme le choix exclusif de matériaux naturels ou de rebut.

Ainsi, les artistes de l'Arte Povera revendiquent une attitude socialement engagée et ouvertement critique par rapport à l'industrie culturelle et à la société de consommation. Dans le même esprit, ils privilégient le processus et le geste de création à l'objet fini.

Comme la plupart des acteurs de ce mouvement artistique libertaire, Alighiero Boetti s'en éloigne dès 1972, année où il quitte Turin pour s'installer à Rome.

La question du double et de la dualité en

général traverse toute l'œuvre d'Alighiero Boetti. En 1968, l'artiste conçoit *Gemelli* [Jumeaux], photomontage qui le montre donnant la main à son double, et réalise l'affiche *Shaman Showman* [Homme de spectacle Chaman] où son effigie est dédoublée et inversée. C'est à cette époque qu'il décide de séparer son nom et son prénom par la conjonction de coordination *e* (*et* en italien). La notion d'une identité duelle conduit à une remise en cause du principe même d'identité et d'individualité de l'artiste, logique qu'il va pousser jusqu'à son extrême par le rejet d'un effet de style, et donc d'une signature identifiable.

Alighiero Boetti pratique tout d'abord le Mail art, avec des œuvres postales qui multiplient les compositions possibles d'enveloppes timbrées et affranchies, et explorent les thèmes du temps et de l'espace, à travers les effets croisés de la combinatoire et de l'aléatoire.

Dès 1971, à la suite d'un voyage en Afghanistan lors duquel il découvre les traditions de tisserands, Alighiero Boetti s'oriente vers la délégation de la fabrication de ses œuvres. Il confie dès lors à des femmes afghanes la confection de tapis-tableaux, comme la série des *Mappa* [Cartes], qui traduit l'engagement politique de l'artiste et sa conception de l'œuvre, fondée sur l'effacement de sa subjectivité au profit d'une collaboration extérieure.

Son rapport à l'écriture et aux codes représentent un autre aspect majeur du travail d'Alighiero Boetti : alphabets, symboles cartographiques et chiffres sont ordonnés selon des systèmes de progression arithmétique.



***Legnetti colorati – Aiuola (Flower Bed)***

[*Bois colorés – Parterre*] (1968) d'Alighiero Boetti est exposée pour la première fois. Contemporaine de la période Arte Povera de l'artiste, cette sculpture se compose d'une cinquantaine de « fagots » de bois colorés assemblés au sol. L'artiste utilise ici le matériau naturel de telle sorte qu'il fait ironiquement allusion au thème classique de la colonne. C'est l'époque où Alighiero Boetti réalise plusieurs sculptures au sol, composées d'éléments identiques juxtaposés ou empilés, mais également des damiers, selon un principe de variation et de permutation des motifs décoratifs – effet que l'on retrouve ici, dans la surface colorée et à l'effet mosaïque.

***Mappa. Mettere al mondo il mondo*** [Carte.

*Mettre au monde le monde*] (1984) est une carte géographique brodée à la main sur lin, réalisée en Afghanistan, jamais exposée en France. Elle est représentative du travail entamé en 1971 par Alighiero Boetti à partir d'un planisphère politique. L'artiste a fait insérer les motifs décoratifs des drapeaux à l'intérieur des frontières des territoires nationaux, de manière à rendre évidentes les divisions géostratégiques.

Toutes les versions de cartes tiennent compte des modifications des états, des frontières et des drapeaux. La bordure de la *Mappa* contient la signature, la date, le lieu d'exécution, la dédicace éventuelle et des éléments narratifs, parfois en langue farsi (le persan afghan).

La rigueur et l'austérité du code défini par l'artiste se conjuguent à une technique artisanale. Alighiero Boetti adopte une

attitude politique et critique vis à vis de la société industrialisée, se positionnant en citoyen du monde ; un passeur entre l'Occident et l'Orient, un créateur de « géopolitique artistique » : « Mes tapisseries à broder, je les confie toutes à des femmes afghanes (...). Leur pays en avait cessé la production entre 1920 et 1930, et les premières broderies à la main qui ont relancé cette tradition, ce sont celles que je leur ai commandées. »

***Da mille a mille*** [*De mille à mille*] (1975)

est une série de dessins à l'encre de Chine sur papier quadrillé. Alighiero Boetti est intervenu en noircissant les petits carreaux, de manière à obtenir des formes toujours différentes, dont le nombre et la dimension sont déterminés par une progression numérique établie par l'artiste. Chaque feuille contient mille carrés, la première mille carrés isolés, la deuxième mille carrés associés deux à deux, la troisième mille carrés noircis trois par trois, etc. Les formes deviennent de plus en plus articulées et sophistiquées, inscrivant une sorte de désordre contrôlé (classificatoire) dans des cadres rationnels. Le déterminisme du code est ici combiné à une animation jubilatoire de la surface graphique, ainsi qu'à une rigueur et à un rythme méditatifs. Alighiero Boetti procède dans nombre de ses œuvres à la transposition poétique d'une pensée rationnelle.

## Jordi Colomer [salle 5]

Jordi Colomer est né en 1962 à Barcelone, où il vit et travaille.

Après des études d'histoire de l'art et d'architecture, Jordi Colomer a développé depuis une vingtaine d'années un parcours international, avec une œuvre de sculpture qui intègre la vidéo. Composantes majeures de son travail, l'architecture, les objets et l'espace sont traités par l'artiste comme des supports de fictions pour mieux aborder les réelles questions politiques, sociologiques, psychologiques, de l'existence quotidienne, ainsi que de la vie dans la ville contemporaine.

Influencé par le théâtre, la littérature et certains films (Buñuel, Godard), Jordi Colomer affectionne la pratique de la mise en scène et l'usage du « décor », pour construire un espace de représentation que le spectateur peut habiter pleinement.

La série *Anarchitekton* (film, maquettes et photographies) de 2003 a cristallisé l'intérêt de Jordi Colomer pour l'architecture moderne et ses erreurs. Formé à l'engagement pour l'éthique moderniste symbolisée par Le Corbusier, l'artiste a aussi été témoin et acteur des critiques qui lui ont été adressées par la jeune génération d'architectes et d'artistes dans les années 80.

Jordi Colomer porte un regard critique et empathique sur les quartiers périurbains et les nouvelles typologies d'habitat collectif. Il s'intéresse aux espaces intermédiaires, où l'habitat et le décor peuvent se confondre, et crée dans ses œuvres des situations qui explorent cette limite ambiguë entre le

documentaire et la fiction, l'action et la représentation théâtrale.

Pour l'exposition *Ambition d'art*, Jordi Colomer présente deux nouvelles œuvres :

**Pozo Almonte** (2008) est une série de trente-deux photographies prises dans un cimetière chilien. Des caveaux et des tombes ont été construits par leurs propriétaires comme des simulacres d'architecture, dont certains imitent le vocabulaire formel de grands courants de l'histoire de l'architecture. Dans l'intérêt permanent qu'il porte à la relation que les gens nouent avec leur environnement, Jordi Colomer donne ici à voir une forme de créativité vernaculaire qui est un indice de la manière dont les défunts ont habité leur vie.

Comme la plupart des vidéos de Jordi Colomer, **En la pampa. L'errance en rase campagne est...** (2008) est projetée dans un espace aménagé comme un décor de théâtre, avec un environnement en carton. L'architecture éphémère d'une exposition, que les visiteurs peuvent occuper temporairement, constitue pour Jordi Colomer un espace social à part entière. L'artiste travaille la fluidité de l'espace dans son ensemble, entre ce qui se passe à l'écran (par exemple le paysage comme un personnage en soi), et ce qui se passe dans la salle d'exposition (la couleur des murs...) et/ou pendant les projections.

## Anish Kapoor [salle 6]

Anish Kapoor est né en 1954 à Bombay (Inde). Il vit et travaille à Londres depuis 1973.

Anish Kapoor s'installe à Londres à l'âge de dix-sept ans. Après un séjour en Inde en 1979, il choisit d'affirmer dans ses œuvres sa culture natale traditionnelle, tout en intégrant les propos des avant-gardes internationales. Il est d'abord reconnu sur la scène artistique pour l'emploi des pigments dans ses *powder pieces*, sculptures géométriques et organiques recouvertes de pigment pur de couleur très vive. Puis il s'attache au travail de la pierre au travers des *void pieces*, de gros blocs de pierre creusés de cavités emplies de pigment sombre, qui créent un sentiment d'infini. L'artiste souhaite « dématérialiser » la sculpture et se définit surtout comme « un peintre qui fait de la sculpture ».

Anish Kapoor est davantage intéressé par le rapport entre l'espace, l'œuvre et le visiteur, que par une signification métaphorique ou symbolique. L'espace où l'œuvre s'expose, absorbe totalement le spectateur et l'intègre physiquement. Anish Kapoor réalise aujourd'hui de grands miroirs courbes et circulaires qui renvoient une image inversée et captent l'espace environnant dans leurs reflets déformants. « L'espace bidimensionnel est celui de l'esprit, l'espace tridimensionnel celui du corps. J'ai le sentiment d'avoir engagé un dialogue entre les deux. »

Cependant, la spiritualité n'est pas exclue de la démarche d'Anish Kapoor. Toute son œuvre est sous-tendue par un processus de renversement et s'inscrit dans un respect de la conception indienne du monde, fondée sur un équilibre entre des forces opposées : concave/convexe, présence/disparition, intérieur/extérieur, masculin/féminin, ciel/terre, eau/feu, plein/vide. Cette dernière approche est d'ailleurs très présente dans

ses œuvres : il se soucie de la création du vide, du vide comme volume, comme une présence physique universelle. « L'art puise son essence dans notre culture matérialiste. Les œuvres qui prennent cette culture pour sujet auront, d'après moi, une très courte existence. J'éprouve le besoin de m'adresser à l'humanité à un niveau plus profond. Mon travail s'oriente vers le non-objet. »

### **C-Curve (2007)**

Il s'agit d'une sculpture monumentale faite d'une surface réfléchissante concave en acier inoxydable, qui renverse l'espace environnant. Le corps du spectateur est alors piégé par un jeu de sensations orchestré par sa position dans l'espace.

L'œuvre *C-Curve* est exemplaire dans le travail d'Anish Kapoor des œuvres spéculaires qu'il déploie dès les années 90, et qui font du regard et de la présence du spectateur leurs véritables activateurs.

Les possibilités réfléchissantes de l'acier poli et l'utilisation du miroir associées à une forme circulaire radicalisent le principe d'illusion de la profondeur. Le miroir renverse la réalité et la ré-assemble en fragments, produisant une perception déstabilisante de l'espace, du mouvement et de son propre corps.

### **1000 Names [1000 Noms] (1979-80)**

*1000 Names* est un titre générique donné par l'artiste à une série d'œuvres reposant sur le sol ou présentées sur le mur, recouvertes de pigment pur. Il se réfère pour ses réalisations à un principe combinatoire d'une variété de formes à la fois élémentaires et organiques. Les couleurs du pigment sont inspirées des temples aux bords des routes

en Inde et réfèrent à la fois à la tradition du monochrome et au symbolisme des rites et arts indiens.

**Sans titre** (2008) est une œuvre nouvelle d'Anish Kapoor découpée dans la surface du mur et constituée de résine jaune. D'aspect à la fois crayeux et spongieux, la matière dessine et creuse des anfractuosités qui captent la lumière. D'une forme oblongue et irrégulière, l'œuvre apparaît comme une géographie secrète, ni totalement intérieure ni vraiment extérieure, qui sculpte le vide et tient lieu de seuil, deux notions fondamentales dans toute la démarche artistique et spirituelle d'Anish Kapoor.

### Tony Cragg [salle 7]

Tony Cragg est né en 1949 à Liverpool. Il vit et travaille à Wuppertal (Allemagne).

Tony Cragg exerce la profession de technicien dans un laboratoire de gomme naturelle lorsqu'il décide de devenir artiste. Au milieu des années 60, il entame une formation aux beaux-arts et se spécialise dans la sculpture, même s'il continue à pratiquer sa première passion, le dessin. Ami de Bill Woodrow et de Richard Deacon, il est rapidement associé à la Nouvelle sculpture anglaise (années 80, avec également David Mach, Boyd Webb, Antony Caro...), tandis qu'il choisit de vivre en Allemagne pour enseigner à la Kunstakademie de Düsseldorf. Tony Cragg soumet les matériaux ordinaires et les débris de la consommation à une transformation en objets insolites. En réaction à une société

de production de masse, la démarche de l'artiste consiste à récupérer et à accumuler des objets usagés et des rebuts industriels. Cette phase de collecte systématique est suivie par une sélection, dans l'idée de recyclage, de régénération du jetable. Il emploie des objets manufacturés qu'il décompose afin de les métamorphoser par des étapes successives (*Four Plates*, 1976). Son but est d'aller « au-delà de l'objet ou de la matière, de les décoder ». Matériau de prédilection, la matière plastique le conduit à des compositions figuratives, sortes de mosaïques murales multicolores, proches d'un puzzle.

Les sculptures de Tony Cragg favorisent aussi un questionnement sur les rapports d'échelle : leurs dimensions peuvent être gigantesques ou au contraire très réduites, ce qui semble propice à attiser la curiosité du public quant aux possibilités offertes par les conditions de reconnaissance d'une forme. Ces jeux sur le volume dans l'espace peuvent interpeller le spectateur à propos de son rapport aux objets, à notre civilisation et ses modes de production. Dans les années 80, Tony Cragg abandonne la stricte horizontalité de ses compositions murales pour des empilements et des œuvres présentées au sol. Il s'intéresse aussi à d'autres matériaux, tels que la pierre, le métal ou le bois. Il revient également au dessin qui constitue pour lui une activité parallèle essentielle, comme souvent chez les sculpteurs.

**Drawings [Dessins]** (2004-2007) réunit une série d'œuvres graphiques au crayon jamais exposées en France. Par le tracé

de divers récipients ou de silhouettes et profils démultipliés, Tony Cragg explore un dessin énergétique et foisonnant, qui condense les problématiques du sculpteur : alternance de pleins et de vides, répétition et emboîtement des volumes, formes tubulaires, fragmentées. La densité du réseau de lignes et les nombreuses suggestions figuratives engendrent un dessin à caractère métamorphique. « L'univers, les molécules, les ondes qui nous environnent, les processus chimiques, tout cela nous ne pouvons le percevoir. Mais, si nous voulons vivre dans toute l'étendue de nos possibilités, nous devons développer des modèles de pensées pour cela ». (Tony Cragg, 2000)

***Making Sense*** [*Faire Sens*] (2007) est une sculpture en fibre de verre (filaments de verre renforcés par des polymères), matière industrielle, employée pour l'isolation, la consolidation ou l'allègement de structures lourdes. L'aspect d'ensemble s'apparente à une articulation de formes technologiques et végétales. L'emploi des polymères permet une très grande plasticité, et, dans ce cas, une certaine translucidité. Verticale, symétrique et à échelle humaine, la sculpture fait signal dans l'espace, et « fait sens », pour paraphraser son titre, dans les expérimentations de Tony Cragg qui jouent sur le dévoilement des formes et se développent selon un principe d'anamorphose.

***Stealth*** (2008), signifie furtif, qui échappe au regard. La sculpture est également réalisée en fibre de verre. Elle se présente comme un volume organique qui s'enroule sur lui-même et induit un regard mobile,

circulatoire, qu'aucune prédominance formelle ne peut canaliser.

Tony Cragg utilise avec liberté un même matériau dont il démontre ici, avec ces deux sculptures, les potentialités opposées : du translucide à l'opaque, du construit à l'informe, de l'édification à l'expansion.

## Jeff Wall [salle 8]

Jeff Wall est né en 1946 à Vancouver (Canada) où il vit et travaille.

Chef de file d'une scène artistique très prolifique à Vancouver, l'artiste occupe une place influente au sein de la création internationale par une posture de mise en scène picturale et cinématographique de l'image photographique – l'artiste parle de « cinématographie » plutôt que de « photographie » – et une analyse approfondie de la représentation.

Après des études d'histoire de l'art à l'Université de Vancouver et la rédaction d'une thèse sur le photomontage dadaïste et le cinéma, Jeff Wall se consacre entièrement à sa production artistique, notamment les *Transparencies* [*Transparents*] débutées en 1978. Les premiers tableaux photographiques de Jeff Wall sont des tirages cibachromes de très grandes dimensions, montés sur des caissons lumineux éclairés par des tubes fluorescents. Ce type d'éclairage est traditionnellement employé dans les panneaux publicitaires qui animent les espaces publics urbains.

Les paysages urbains composés par Jeff Wall font intervenir une action mise en scène,

un jeu d'acteur, bien qu'au premier regard ces scènes de rue puissent produire un effet de réalité et un sentiment de familiarité. L'image photographique considérablement agrandie de Jeff Wall répond aux critères esthétiques issus de la peinture (la peinture d'histoire, notamment), tout en reprenant des aspects de la tradition photographique documentaire. Son travail ouvre ainsi de nouvelles voies à la photographie documentaire (celle héritée de Walker Evans) et invente une forme de tableau photographique « néoréaliste ». Ce qui intéresse Jeff Wall dans l'élaboration de celui-ci, c'est la construction d'éléments à la fois réels et symboliques, et la représentation de « micro-gestes », qui, même théâtralisés, sont ancrés dans une réalité profondément sociale. Jeff Wall tend à créer un équilibre entre le vocabulaire de la publicité urbaine et l'iconographie de la grande peinture occidentale. Ces deux influences convergent vers le projet énoncé au XIX<sup>e</sup> siècle par Baudelaire : celui du « peintre de la vie moderne ».

**Milk** (1986) représente un homme, dans la rue, aux prises avec une bouteille de lait. L'attitude rigide et le visage inexpressif de cette figure contrastent avec l'explosion de l'objet. Dans un simulacre d'instantané, l'artiste oriente notre regard vers l'éclaboussure du liquide. Une part importante de l'œuvre de Jeff Wall repose sur les formes naturelles complexes. Le lait qui jaillit de son contenant produit une forme indéfinie qui peut susciter associations et métamorphoses.

Dans les œuvres de Jeff Wall, les gestes semblent mécaniques ou compulsifs mais ils finissent par composer l'image

d'un conditionnement social, voire d'une aliénation.

« Dans toutes mes photos, je pense qu'il y a une trace, un moment, où on trouve une sorte de conscience lucide de l'absence réelle de liberté » (*Jeff Wall, Essais et entretiens 1984-2001*. Ensba, Paris, 2001. Coll. Écrits d'artistes, p. 71).

**No** (1983) appartient au même registre d'images dans le travail de Jeff Wall. Un faux instantané met de nouveau en scène des personnages et produit une photographie de rue monumentalisée. L'œuvre a intégré le genre documentaire dans son sujet et son traitement fluide de l'image, tout en présentant une composition à caractère maniériste, en référence à la figuration picturale des siècles passés. D'où une sensation d'artifice, paradoxalement associée à l'épreuve d'une réalité. Une grande partie de l'œuvre de Jeff Wall vise avant tout la représentation du corps, à la fois dans son unité et dans sa fragmentation, dans l'héritage notamment de l'œuvre de Manet.

**Cyclist** (1996) est un tableau sombre, à tous les sens du terme. Un homme sur sa bicyclette semble échoué contre un mur, dans un espace (un coin de rue ?) désert, où s'accumulent les détritiques. Froideur de l'architecture, froideur de la scène, qui paraît sans issue. Mais l'homme pourrait être tout simplement endormi sur son vélo – hypothèse émise par l'artiste dans son commentaire sur l'œuvre. C'est cette réversibilité de l'interprétation qui confère au tableau son dynamisme et son mystère.

**After « Spring Snow » by Yukio Mishima, chapter 34** (2000-2005) fait référence à une nouvelle écrite en 1968 par Yukio Mishima et dont le thème central porte sur la crise de la société japonaise et son américanisation. Une adaptation cinématographique a été réalisée en 2005 par Isao Yukisada. Toute l'œuvre de Jeff Wall est en compétition avec la peinture d'histoire. L'artiste cherche à actualiser la peinture classique (celle de Vélasquez, par exemple) avec la lumière du téléviseur.

## Luciano Fabro [9]

Luciano Fabro est né en 1936 à Turin, il est décédé en 2007 à Milan.

Luciano Fabro a commencé à montrer son travail en 1965 à Milan.

Bien qu'issue de l'Arte Povera, et ayant dans ce sens participé pleinement à la réflexion sur la dialectique entre nature et culture, l'œuvre de Luciano Fabro échappe elle aussi à toute classification. Caractérisé par une grande diversité de moyens d'expression (sculptures, environnements, actions, écrits théoriques...), le travail de l'artiste s'approprie également une multitude de matériaux, bruts ou précieux. Intéressé par leurs qualités physiques, il les met en relation dans ses sculptures, suscitant entre eux des affinités insolites.

Luciano Fabro conçoit le rôle de l'artiste comme un révélateur de la réalité et part du principe que « l'art, on ne peut que le pressentir ». Dans cette importance accordée à l'intuition qui précéderait le

savoir, Luciano Fabro a envisagé sa démarche artistique comme mode de connaissance progressive du monde. Luciano Fabro dit à propos de ses travaux qu'ils « ont pour sujet l'expérience qui se tisse entre le spectateur, l'artiste et l'œuvre », préoccupations qui l'amènent à servir ce qu'il appelle « le sens de l'espace ».

Les titres des œuvres sont évocateurs, nourris de références à la mythologie, aux religions, à l'histoire. L'œuvre de Luciano Fabro est complexe et paradoxale, elle ne repose pas toujours sur une cohérence formelle apparente, ce qui a pu faire dire par exemple à Germano Celant qu'une exposition personnelle de Luciano Fabro ressemble à une exposition collective !

**Prometeo** [*Promothée*] (1986-87) a été réalisée par Luciano Fabro peu de temps après l'accident nucléaire de Tchernobyl en 1986. Deux matériaux et deux formes entrent en opposition : des colonnes en marbre, prolongées par des piquets de géomètre, et de grandes règles de géomètre, qui dessinent un espace complexe (triangle et pentagone s'interpénétrant) et en tension.

L'artiste parle de cette œuvre ainsi :

« Prométhée introduit une chute dans le foyer. Tous nos concepts formels proviennent d'un concept géologique auquel le mythe de Prométhée est relié : la relation entre la terre et les dieux, conflit et séparation. Prométhée est la terre, notre capacité à raisonner. La géométrie n'est rien de plus qu'une rationalisation de la terre ». (*Luciano Fabro*, Tate Gallery, 1997, p. 24).

Dans la mythologie grecque, Prométhée a créé les hommes, leur a donné le feu, mais

en ayant aussi le pouvoir de les détruire. Il a également fini par invoquer Zeus pour troquer son don d'immortalité, qui lui valait trop de souffrances, contre la condition de mortel.

En philosophie, le mythe de Prométhée est admis comme correspondant à la métaphore de l'apport de la connaissance aux hommes. Il est également repris par le philosophe Hans Jonas, dans le *Principe responsabilité* (1979), pour faire allusion aux risques inconsidérés liés aux conséquences de certains comportements humains et de certains choix techniques, par rapport à l'équilibre écologique, social, et économique de la planète. Ce mythe est aussi évocateur de l'*hybris*, la tentation humaine de la démesure.

**Zefiro** [Zéphyr] (1987) est une sculpture verticale faite de marbre et de bois.

Dans les récits mythologiques, Zéphyr est la personnification du vent, le doux vent d'Ouest.

Massive et tranchante, la sculpture peut cependant se voir comme une métaphore marine, à travers la forme d'une voile.

**Arcobaleno** [Arc-en-ciel] (1980) matérialise sur le mur un arc-en-ciel.

Le travail de Luciano Fabro pourrait se résumer à cette formule heureuse de Jean Louis Maubant : « une addition de l'élémentaire et de l'extrême sophistication ».

## Yona Friedman [salle 10]

Yona Friedman est né en 1923 à Budapest (Hongrie). Il vit et travaille à Paris.

Yona Friedman a suivi des études d'architecture à l'Université des sciences techniques et économiques de Budapest, puis au Technion d'Haïfa en Israël où il travailla comme architecte de 1949 à 1957. Dès ses premiers projets d'habitation, il cherche à se défaire de la responsabilité de la conception en la déléguant aux futurs usagers, procédé qu'il nomme « l'autoplanification ». En réponse aux problèmes démographiques de l'après-guerre et aux enjeux de la période de la reconstruction, il développe à partir de 1953 des projets de structures spatiales sur pilotis fondant les principes de « l'architecture mobile » (1958) : 1) toucher le sol en une surface minimum ; 2) être démontables et déplaçables ; 3) être transformables à volonté par l'habitant individuel ». Ces structures aux caractéristiques indéterminées lui permettent d'élaborer les principes de la « ville spatiale », organisation urbaine résolument novatrice fondée sur un mode de vie nomade. Yona Friedman déclare à propos de l'indétermination de ses structures : « Le bâtiment est mobile au sens où n'importe quel mode d'usage par l'utilisateur ou un groupe doit pouvoir être possible ou réalisable ». Lors du Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) de 1956, il s'engage dans une remise en question des postulats de l'architecture moderniste qui l'amène à co-fonder le Groupe d'Etude d'architecture mobile (GEAM), en 1958, puis en 1965 le Groupe International



d'Architecture Prospective (GIAP).

Yona Friedman n'a réalisé que très peu de bâtiments, dont entre autres le Lycée Bergson d'Angers en 1979, expérience réelle « d'autoplanification » menée aux côtés de la communauté enseignante, ainsi que le Museum of Simple Technology à Madras, en Inde, en 1987, réalisé à partir de matériaux locaux comme le bambou. Yona Friedman est par ailleurs l'auteur de nombreux ouvrages (voire de bandes dessinées, et de manuels didactiques pour l'Unesco), parmi lesquels *Utopies réalisables*, un livre dans lequel il expose ses principaux axes de réflexion et de production architecturale. Ses publications et son enseignement ont exercé une influence notoire sur de nombreux architectes des années 70 à nos jours, particulièrement ceux qui se sont attachés à édifier des projets de nature expérimentale, comme Archigram, transformant de concert le bâti et les modes de vie qui s'y rapportent.

Mais Yona Friedman est également apprécié depuis plusieurs années dans le champ de l'art contemporain pour la multitude de dessins de projets, de représentations tant en plan, qu'en coupe ou en élévation, mais également de maquettes, marquées par des dimensions plastiques (formes de l'intention, de la circulation, rapports de projection, qualités sculpturales, volumétriques, etc.) et une esthétique de la mobilité remarquable.

**Musée du 21<sup>ème</sup> siècle** (2000) est composée de huit photomontages et d'un texte ; **Expériences** (2008) est constituée d'une maquette à l'échelle « quasi-nature » selon les termes de Yona Friedman. Ces pièces

tendent de donner à voir la pensée de la ville propre à Yona Friedman, même s'il est juste de considérer, comme le note Jean Louis Maubant, que « c'est un artiste inexposable car sa pensée ne peut pas entrer dans une salle ». La dimension totalement ouverte et mobile, périphérique, de son travail, le rend en effet difficilement transmissible dans toute son envergure.

### Martha Rosler [salle 11]

Martha Rosler est née en 1943 à New York, où elle vit et travaille.

Martha Rosler a étudié la peinture à l'École d'Art du Musée de Brooklyn et a également suivi l'enseignement d'histoire de l'art d'Ad Reinhardt au Brooklyn College. Elle fréquente le milieu poétique d'avant-garde et se libère dès les années 60 d'un art académique trop formel afin d'associer à ses préoccupations artistiques des questions politiques et sociales.

À la fois, peintre, photographe, vidéaste, poétesse, Martha Rosler porte un regard critique autant sur l'utilisation de l'image de la femme par l'art et la publicité de l'époque, les problèmes d'exclusion, le rapport entre les espaces publics et privés, que sur l'impérialisme américain au Vietnam et les relations internationales. Sa volonté est de mettre en lumière les mécanismes culturels qui engendrent la limitation des libertés, la manipulation et les discriminations. Intéressée aussi par la représentation de la critique et le rôle de la photographie, Martha Rosler se démarque de la photographie

conceptuelle de l'époque pour se tourner vers l'histoire de la photographie sociale américaine et élaborer un nouveau mode de langage, en référence directe au corps et à un quotidien banal.

Dès 1966, elle réalise des photomontages (*Beauty Knows No Pain*, 1966-1972, *Bringing The War Home*, 1966-1972), puis s'intéresse aux installations (*B-52 in Baby's Tears*, 1972) et à la vidéo (*A Budding Gourmet*, 1975). Ses œuvres peuvent aussi associer la sculpture, la performance, la vidéo, la littérature et des données factuelles (telles que des statistiques).

Féministe engagée, militante politique, Martha Rosler désire partager ses questionnements avec le public, pour une prise de conscience salutaire de toutes les formes d'asservissement, d'exclusion et d'aliénation.

***Beauty Knows No Pain* ou *Body Beautiful*** [*Il faut souffrir pour être belle*] (1966-72) rassemble des images de corps féminins issus de catalogues de robes de mariées, de revues pornographiques ou de publicités pour sous-vêtements. Martha Rosler les recompose en collages quasi surréalistes dans des contextes décalés. Mettant en exergue certains détails anatomiques, elle pointe avec humour la représentation de la femme que livrent les médias et notre société: un objet de convoitise, manipulable.

***Semiotics of The Kitchen*** [*Sémiotique de la cuisine*] (1975) fait partie des vidéos de Martha Rosler qui traitent avec virulence de la sphère domestique et des rôles assignés à la femme. L'artiste se met en scène dans

une cuisine, singeant la routine de la préparation des plats, énumérant jusqu'à l'absurde les ustensiles, afin de dénoncer la frustration ressentie par les femmes confinées chez elles. Martha Rosler détourne de manière sarcastique les représentations télévisées de l'intérieur domestique. C'est également l'époque des bric-à-brac, ventes d'objets courants donnant parfois lieu à des débats publics.

***Prototype (God Bless America)*** [*Prototype (Que Dieu Bénisse l'Amérique)*] (2006) est un film récent de Martha Rosler à l'effet coup-de-poing. Soixante secondes pour un portrait cinglant des États-Unis: impérialisme, gloriole, militarisme, matraquage... ridicule, tout y est, à travers les gesticulations d'une marionnette animée sur son socle.

***The Gray Drape*** (2008) procède à un collage de deux plans de représentation: une femme en robe de soirée dans un intérieur design (tout droit sortie d'une comédie hollywoodienne?) sur fond d'images de guerre en Irak.

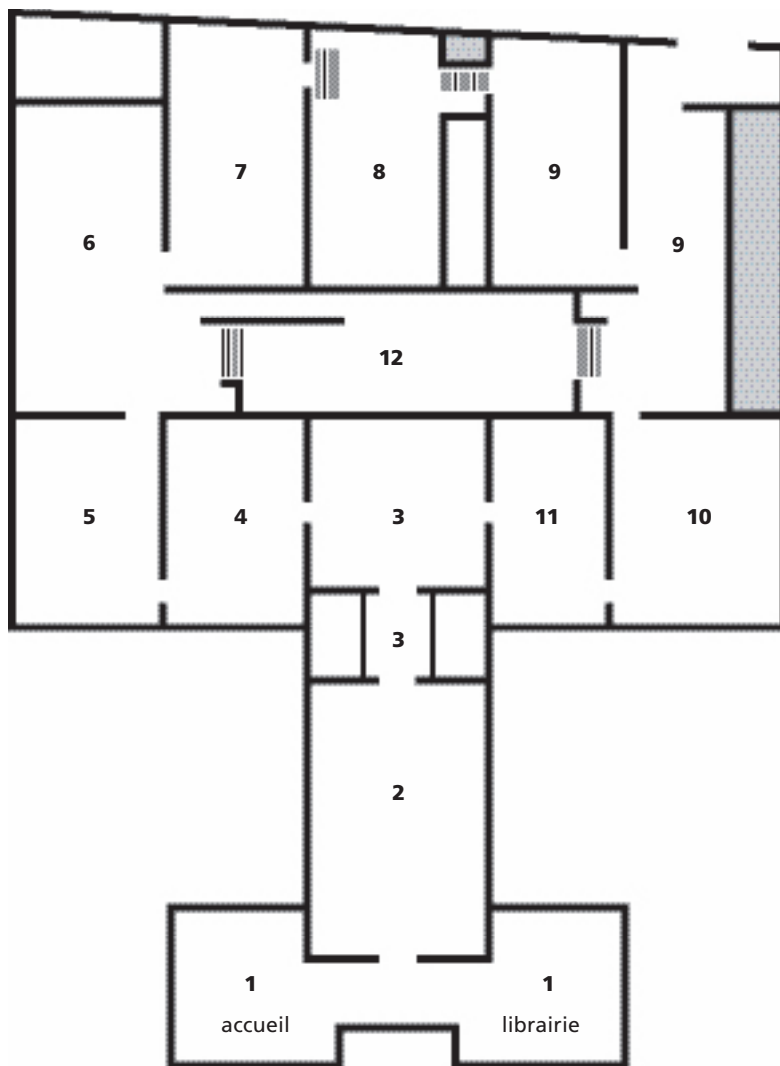
## Archives [12]

Les archives du Nouveau Musée/Institut retrouvent, le temps de l'exposition *Ambition d'art*, l'emplacement auparavant dévolu à la librairie. Des documents uniques sont présentés – uniques parce qu'en un seul exemplaire ou originaux, ou bien uniques parce qu'oubliés.

- [1] Lawrence Weiner
- [2] Daniel Buren
- [3] On Kawara
- [4] Alighiero Boetti
- [5] Jordi Colomer
- [6] Anish Kapoor

- [7] Tony Cragg
- [8] Jeff Wall
- [9] Luciano Fabro
- [10] Yona Friedman
- [11] Martha Rosler
- [12] Archives

auditorium  
toilettes



## Informations pratiques

**Ambition d'art**

**Exposition**

**du 16 mai au 21 septembre 2008**

**Institut d'art contemporain**

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

**Accès** Bus C3 (arrêt Institut d'art  
contemporain)

Métro ligne A (arrêt République)

À proximité de la gare Lyon Part-Dieu

Station vélo'v à 1 minute à pied

**Ouverture** Le mercredi et le vendredi  
de 13h à 18h, le jeudi de 13h à 20h,  
le week-end de 13h à 19h

Visites commentées gratuites le samedi  
et le dimanche à 15h et sur rendez-vous

**Tarifs** Entrée 4 €, tarif réduit 2,50 €

Renseignements 04 78 03 47 00

[www.i-art-c.org](http://www.i-art-c.org)

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide  
du Ministère de la culture et de la communication  
(Drac Rhône-Alpes), du Conseil régional Rhône-  
Alpes et de la Ville de Villeurbanne



**Institut d'art contemporain**

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

T. 0033 (0)4 78 03 47 00

[www.i-art-c.org](http://www.i-art-c.org)