

I

A

EXPOSITION

COLLECTION'10

17 DÉCEMBRE 2010 - 30 JANVIER 2011

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

SAM DURANT, YONA FRIEDMAN, JOHN KNIGHT,
VINCENT LAMOUREUX, LAURENT MONTARON,
OLIVIER NOTTELLET, EVARISTE RICHER, MICHAEL
SAILSTORFER, BOJAN SARCEVIC, JOE SCANLAN

Au cœur des missions de l'Institut d'art contemporain, la création constitue l'étape fondamentale à partir de laquelle toutes les activités s'organisent et se développent, et en l'occurrence celle de la constitution de la collection de l'Institut d'art contemporain. Avec *Collection'10*, l'IAC poursuit le principe régulier de présentation *in situ* de sa collection. Cette temporalité permet le renouvellement de sa mise en perspective et une visibilité régulière de ses évolutions.

Constituer une collection d'œuvres d'art contemporain, c'est réaliser l'exercice d'être à la fois en amont et en aval de la création, dans une quasi-simultanéité à l'émergence des œuvres. Ainsi, l'exposition et la production d'œuvres se confirment comme l'une des sources essentielles de l'activité de collection. La collection de l'Institut est donc inévitablement traversée par la programmation de projets artistiques.

En effet, une collection cristallise les questions essentielles qui parcourent le monde de l'art et qui redéfinissent sans cesse ses engagements. Les acquisitions découlent le plus souvent d'une relation étroite et suivie dans le temps avec les artistes, au plus près de l'évolution de leur travail.

***Collection'10* combine des acquisitions récentes et des œuvres de la collection existante, croisant différentes générations d'artistes.**

***Collection'10* s'intéresse à l'espace comme matériau spéculatif: de l'image mentale au projet architectural, à travers différentes dimensions, poétiques, perceptuelles, politiques...**

Collection'10 s'amorce par l'œuvre de John Knight dont la posture conceptuelle, en même temps que la référence à un espace domestique déplacé, font écho aux œuvres de Joe Scanlan, installées à l'autre extrémité de l'espace d'exposition. Il s'agit de réfléchir au contexte de création et de production, de sortir du musée pour aller vers une autre fonctionnalité de l'art.

L'axe transversal de l'espace d'exposition est occupé par les «fabricateurs d'espaces», des artistes comme Michael Sailstorfer, ou Vincent Lamouroux, qui travaillent à une sculpture «élargie» dont la matière même est l'espace au sens large : l'espace architectural, mais aussi l'espace généré par le corps du spectateur et son déplacement, l'espace mental et imaginaire... Par les gestes mêmes de la sculpture, ces artistes font interagir l'espace avec la matérialité de leurs productions, dont l'impact visuel ou sonore fortement immersif entraîne paradoxalement vers un « ailleurs » à expérimenter. L'héritage minimaliste, assumé, est ici réinvesti très librement.

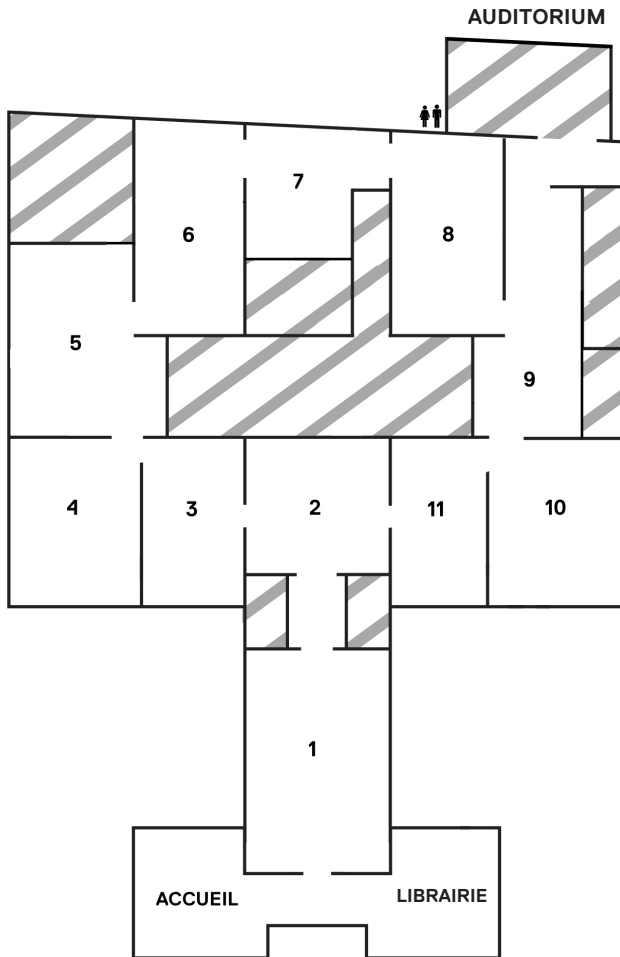
A côté de ces artistes qui transforment, déconstruisent et reconstruisent, d'autres s'emparent de l'espace sous des formes plus indicielles, même si la transformation subtile qu'ils en opèrent peut aussi avoir des répercussions abyssales. En « géomètre » de l'espace, Stanley Broun livre sans médiation son œuvre radicale, qui accomplit le grand écart entre concept pur et expérience vitale. Evariste Richer fait se confronter l'infiniment petit et l'infiniment grand. Remettant en question nos systèmes de mesure et nos conventions spatiales, il interroge nos modes de perception.

Le parcours de l'exposition ménage un espace de transition qui met en lumière des œuvres affirmant un espace décalé, déplacé, réverbéré. Laurent Montaron restitue un objet qui, par le son, permet la représentation d'un espace. L'œuvre d'angle de Bojan Sarcevic installe un « îlot » d'espace, un hors-lieu qui souligne paradoxalement l'ici et maintenant.

Les espaces réinvestis par les artistes peuvent aussi générer un début de récit, une histoire dont on ne connaît ni les tenants ni les aboutissants (Olivier Nottellet), ou encore représenter un espace historique et culturel qui va solliciter la perception critique du visiteur (installation de Sam Durant).

Prolongeant le parcours d'exposition et ouvrant à d'autres perspectives, les formes utopiques de Yona Friedman créent de nouveaux espaces, entre dessin, sculpture et architecture.

Salles d'exposition



- 1 JOHN KNIGHT
- 2 MICHAEL SAILSTORFER
- 3 STANLEY BROUWN
- 4 VINCENT LAMOUREUX
- 5 LAURENT MONTARON
- BOJAN SARCEVIC

- 6 JOE SCANLAN
- 7 SAM DURANT
- 8 OLIVIER NOTTELLET
- 9 YONA FRIEDMAN
- 10 VINCENT LAMOUREUX
- 11 EVARISTE RICHER

salle 1

JOHN KNIGHT

Né en 1945 à Hollywood, États-Unis.
Vit et travaille à Los Angeles.

Architecte de formation, John Knight débute son activité d'artiste à la fin des années 60, sans que celle-ci puisse être assimilée seulement à l'art conceptuel tardif, ou à la conception radicale de l'objet minimal. La prise en compte d'un contexte et son appropriation visant à en révéler la nature esthétique, culturelle, politique, économique, etc., constituent des axes majeurs du travail de l'artiste. John Knight déconstruit des signes provenant d'un champ externe à celui de l'art, ou bien modifie le sens de signes esthétiques en les transposant dans un référentiel extra artistique.

À partir de 1976, dans une œuvre intitulée *Journal Piece*, il fait parvenir à une centaine de connaissances des abonnements à des magazines populaires tels que *Sports Illustrated*, *New West* ou *Better homes and garden*. Cette ingérence dans leur intimité met également en avant la stratégie de ce type de magazine, dont on ne peut généralement se débarrasser sans avoir pris connaissance de leurs pages intérieures. Celles-ci proposent un ensemble de goûts et de représentations préfabriquées, semblables à des marchandises vendables à des millions de lecteurs potentiels. Lorsqu'il reporte sur des assiettes souvenirs en porcelaine des motifs bleus cobalt représentant les plans simplifiés de soixante musées répartis dans le monde (*Muséotypes*, 1983), il en fait des éléments abstraits comparables aux scènes historiques ou folkloriques que l'on trouve sur ce genre de support. Avec *Leetsoii*, 1987, il réalise une moquette recouvrant la totalité de la galerie Hoshour (Albuquerque, Nouveau-Mexique, États-Unis), dont les couleurs

renvoient à la culture des Navajos, sur le territoire desquels est extrait de l'uranium. Pour rendre compte de la signification sociopolitique de l'appropriation de cette richesse minière, John Knight a orné ce revêtement de motifs rappelant le symbole de l'uranium et en même temps ceux des tapis indiens du XIXe siècle.

Exsitu, 1989

L'œuvre a été produite par le Frac Rhône-Alpes lors du séjour de l'artiste à la Villa Gillet (Lyon), puis présentée dans le cadre de l'exposition *John Knight* au Nouveau Musée à Villeurbanne en 1989.

John Knight a choisi de reproduire les miroirs présents dans différents espaces de cette villa bourgeoise, objets que l'on peut considérer comme autant de formes renvoyant à « l'auto-représentation du pouvoir » (Joël Benzakin). Ces répliques peuvent être déplacées et sont ainsi éloignées de leur référent, c'est-à-dire de la dizaine de miroirs encastrés dans l'architecture de la villa. Elles en sont encore éloignées lorsqu'elles sont présentées dans un espace autre, hors du site et du contexte social auxquels elles étaient indexées.

On pense ici à la théorie platonicienne selon laquelle l'activité de l'artiste est semblable au geste consistant à tendre un miroir devant les choses. Pour Platon, en reproduisant ce qu'il observe par ses sens, l'artiste ne fait que refléter une apparence d'apparence et s'éloigne de l'essence des choses. Avec *Exsitu*, John Knight révèle au contraire qu'agir sur la surface – surtout réfléchissante – des choses est sans doute la meilleure façon de remettre en question leur contenu.

salle 2

MICHAEL SAILSTORFER

Né en 1979 à Vilsbiburg, Allemagne.

Vit et travaille à Berlin.

Alimenté par une constante recherche de la matière en tant qu'énergie, le travail de Michael Sailstorfer met en œuvre des actions de transformation, de déconstruction et de reconstruction d'objets ou de matériaux de son environnement, dont il éprouve les propriétés et les aléas.

L'artiste accorde une place importante au lieu d'accueil de ses œuvres ; ses premières réalisations, reposant sur le principe d'une promenade à la manière de Richard Long, ont été créées dans la nature. Son travail se confronte aux espaces intermédiaires, transitoires, aux non-lieux, zones que l'on parcourt inconsciemment avant d'atteindre une destination. Il souhaite de cette façon « ouvrir une fenêtre » sur d'autres histoires (d'autres énergies), souvent très poétiques, qui pourraient émerger de l'objet ou de la matière.

Selon une conception élargie de la sculpture, Michael Sailstorfer exacerbe les qualités sonores, lumineuses et olfactives des matériaux et des objets qu'il emploie afin de marquer, contaminer, l'espace « neutre » du « white cube », des espaces d'exposition. L'idéal selon l'artiste serait d'avoir un contraste aussi fort que possible entre l'œuvre et le lieu d'exposition, de permettre à la sculpture de s'affirmer au-delà de sa présence physique. « J'aime l'idée d'une petite œuvre d'art qui pourrait remplir les immenses espaces des musées ».

Outre la conscience politique qu'il peut contenir, le travail de Michael Sailstorfer cherche à provoquer chez le visiteur une expérience physique forte de l'espace. Il préconise finalement une énergie

humaine, celle de l'artiste comme celle du public. Dans *La Poétique de l'espace* (1957), Gaston Bachelard affirme que l'architecture peut s'appréhender sous deux formes : une forme physique et une forme phénoménologique qui s'exprime à travers notre corps et les réponses émotionnelles que nous formulons face au caractère géométrique du bâtiment. Le travail de Michael Sailstorfer cherche à engendrer une expérience personnelle et poétique de l'espace issue de la rencontre de ces différents flux énergétiques.

Top of the Syrian reactor before concrete poured, 2008 [Partie supérieure du réacteur syrien avant d'être recouvert de béton]

L'œuvre *Top of the Syrian reactor before concrete poured* fut réalisée pour l'exposition *Fabricateurs d'espaces* à l'IAC, qui réunissait des artistes ayant en commun d'être des sculpteurs explorateurs d'espace. L'œuvre a pour origine une photographie d'un réacteur nucléaire syrien qui illustre un article paru dans un quotidien allemand. Ce dernier évoque l'« Opération Orchard » de 2007, soit le bombardement, par l'aviation israélienne, d'Al-Kibar, un site de construction de réacteur nucléaire en Syrie. Le journaliste revient sur les enjeux stratégiques de cette attaque et note la discrétion assourdissante d'Israël et des Etats-Unis.

Michael Sailstorfer « déplace » cette photo bidimensionnelle en reconstruisant un réacteur dans lequel il fixe des microphones coulés dans le béton. Les sons captés (les vibrations produites par le déplacement des visiteurs) sont retransmis en *live* dans l'espace d'exposition par des enceintes qui donnent à entendre un paysage sonore, qui n'est pas sans déclencher une certaine appréhension.

En effet, les sons produits sont sourds et les (infra-)basses atteignent physiquement le spectateur qui se trouve à son tour

reclus dans un environnement sonore hostile et face à la froideur d'une structure formelle possédant toutes les propriétés d'une sculpture, en même temps qu'elle pourrait être un organisme vivant.

salles 4, 10

VINCENT LAMOUREUX

Né en 1974 à Saint-Germain-en-Laye, France. Vit et travaille à Paris.

Lauréat du prix de la Fondation d'entreprise Ricard en 2006, Vincent Lamouroux élabore depuis le début des années 2000 une œuvre nourrie de formes minimales, d'utopies modernistes déchues et de cultures populaires (science-fiction, sport de glisse...). Présenté au Mamco de Genève, au Museum of Contemporary Art d'Indianapolis, au Crédac d'Ivry ou au Palais de Tokyo..., son travail se construit essentiellement en regard de contextes spécifiques.

L'intérêt de l'artiste pour l'architecture coexiste avec son désir de produire des formes dynamiques portées par le mouvement et la possibilité du déplacement. Cette apparente contradiction sur laquelle se fondent nombre de ses productions affirme d'emblée l'ambition du projet artistique qu'il conduit.

Ses œuvres repèrent les éléments architecturaux et les intègrent pour les détourner (*Pentacycle*, 2002¹), les transformer (*Sol#5*, 2005²) ou les subvertir (*Hélicope*, 2007³). Inscrites fermement

1 *Pentacycle* est un véhicule conçu en collaboration avec Raphaël Zarka et qui a pour fonction de s'adapter à une voie expérimentale abandonnée destinée dans les années 70 à accueillir l'aérotrain

2 *Sol#5* est la transformation d'un sol traditionnel en paysage vallonné à explorer

3 *Hélicope* est une installation prenant comme objet principal un escalier métallique hélicoïdal dressé et maintenu en équilibre par une armature. Présentée à la Chapelle Jeanne d'Arc de Thouars, l'œuvre jouait sur son rapport ambivalent au contexte.

dans l'espace, elles s'offrent à l'expérience bien plus qu'à la lecture « traditionnelle » et jouent sur la perte des repères et de la réévaluation d'une réalité donnée. Ainsi, elles allient le mouvement des corps et celui de l'imaginaire.

En 2005, Vincent Lamouroux réalise une série d'œuvres, intitulée *Cubes*, qui annonce de manière prémonitoire *AR.07* (2008) et donc *AR.09* (2008). Composées d'un amoncellement de cubes blancs de différentes dimensions venant s'enchevêtrer les uns dans les autres, les sculptures développent à l'échelle de l'objet (elles mesurent entre 1 m et 1,40 m de haut) l'idée d'un agglomérat géométrique invasif plus ou moins ordonné (posé au sol ou suspendu au mur ou au plafond).

AR.07, 2008

C'est cette même structure composite qui définit formellement *AR.07*. Mais alors que *Cube* habite et parasite l'espace, ici c'est la fusion consommée de l'œuvre et de son contexte qui se donne à voir. Le lieu n'est plus habité par l'objet, il devient la matière même de la proposition plastique. De l'invasion d'un territoire à sa mutation préméditée, *AR.07* s'offre au regard comme l'endroit d'une hybridation contre nature. Par ailleurs, en même temps qu'elle corrompt la pureté orthonormée du *White Cube*, l'œuvre renvoie également au film de science-fiction *Voyage au centre de la Terre* (1960).

Dans celui-ci, ces mêmes formes géométriques aux arrêtes parfaitement marquées sont devenues des éléments censément naturels d'un décor de grotte souterraine. Les volumes rationalisés sont pensés comme les éléments constitutifs d'un paysage de science-fiction. Cette cristallisation des géométries, qui renvoie également à une vision moléculaire, concourt à transformer l'œuvre de Vincent Lamouroux en un territoire fictionnel à explorer.

AR.09, 2008

AR.09 est construite, non pas de volumes pleins et blancs, mais à partir d'une structure vide et noire, armature métallique abrupte qui se développe dans l'espace. Cette précision faite, on pourrait croire qu'elle se situe à l'exact opposé d'AR.07. Pourtant, plus que sa contradiction, elle en est l'élément complémentaire. Reprenant ses formes, AR.09 est une sorte de squelette, de structure nue et praticable qui renvoie directement à cette vision du *White Cube* désorganisé. Placées aux deux extrémités du parcours lors de l'exposition *Fabriqueurs d'espaces* à l'Institut d'art contemporain, les deux œuvres forment un diptyque et entrent en résonance pour faire surgir la dimension temporelle de la proposition. Liées à travers la mémoire et l'expérience du spectateur qui les pratiquent, les deux œuvres se répondent et participent ensemble à la mise en place d'une topographie dévoyée et fantastique. Portées par l'expérience corporelle et la fictionalisation possible d'un lieu, les deux œuvres de Vincent Lamouroux sont également fermement ancrées au réel.

Leur titre, « AR », est le sigle de *Air Rights*, notion renvoyant directement à un chapitre du droit international ayant pour objet la réglementation de l'achat et de la vente d'espaces vides au dessus de propriétés immobilières. L'expansion horizontale des mégalo-poles achevée, ces zones immatérielles, encore vierges, deviennent des territoires disponibles et convoités, offertes à la construction de possibles architectures aériennes. Installant sa pratique à cette frontière de l'improbable et du possible, de la fiction et du réel, Vincent Lamouroux interroge les utopies d'aujourd'hui au regard de celles d'hier et tente de tirer de cette mise en perspective une œuvre consciente et réactive.

salle 5

LAURENT MONTARON

**Né en 1972 à Verneuil-sur-Avre, France.
Vit et travaille à Paris.**

Le travail de Laurent Montaron a fait l'objet de plusieurs expositions monographiques à l'étranger et en France (en particulier deux expositions présentées début 2009, à l'Institut d'art contemporain à Villeurbanne et au Frac Champagne Ardenne).

À travers différents dispositifs, Laurent Montaron traite l'image et ses codes de représentation (l'image photographique, l'image filmique, l'image-objet), pour explorer la relation possible de l'image avec le réel ou avec le récit, et pour aborder la question de l'interprétation. C'est dans ce sens également qu'il interroge les conjonctions de l'image et du son ou celles de l'image et du langage – le langage étant, comme dans la psychanalyse, l'outil principal de l'interprétation. Laurent Montaron s'intéresse aussi à la transcription du temps, à l'« image-temps » et à l'« image-mouvement » telles qu'elles ont été analysées par le philosophe Gilles Deleuze.

Le rapport de l'artiste au cinéma se traduit notamment par son intérêt pour le processus d'enregistrement et par une mise en mouvement subtile de l'image, aussi fixe soit-elle. La dimension illusionniste de l'image en mouvement (comme dans le cinéma) est par exemple révélée par l'adjonction d'un ventilateur devant la projection d'une diapositive. Laurent Montaron cherche à anticiper la perception par le spectateur, il entend non seulement fabriquer des images mais aussi des situations devant les images. L'importance accordée par Laurent Montaron à l'interprétation se matérialise par la présence de nombreux indices dans

ses œuvres – qui préservent la dimension énigmatique de l'ensemble – et par le rôle des titres et des légendes. Elle permet aussi d'orienter son propos sur l'articulation des sciences aux croyances, par la question d'un futur prédéterminé et les nombreuses évocations de pratiques divinatoires.

Ainsi, Laurent Montaron sonde l'expérience du temps et de la mémoire, à travers les images de la psyché et les phénomènes de projections ou de prédictions. L'évocation des facultés extra-sensorielles de l'individu, des questions liées au destin ou à une possible « clairvoyance », confèrent aux recherches de Laurent Montaron une dimension fortement suggestive. Sur le mode du nœud borroméen de Lacan, le travail de Laurent Montaron cristallise l'articulation de l'imaginaire (notre vision et notre construction d'images), du symbolique (notre utilisation du langage pour donner du sens) et du réel (notre expérience du monde).

Analogie de la ligne, 2007

Révélant au spectateur le mécanisme énigmatique d'un appareil de réverbération du son aujourd'hui considéré comme obsolète, Laurent Montaron présente, avec son *Analogie de la ligne*, une œuvre à laquelle il attribue le qualificatif de « ready-made aidé ».

La machine, seulement libérée des parois métalliques qui l'encadrent à l'origine, dévoile au visiteur son fonctionnement interne : encadrée de verre, une fine feuille d'or suspendue verticalement réverbère le son avant qu'il ne soit renvoyé, après un léger décalage, par les haut-parleurs situés dans l'espace d'exposition.

Le titre de l'œuvre est une référence explicite à l'analogie introduisant l'allégorie de la caverne de *La République* de Platon. Le philosophe y met en lumière un parcours initiatique qui, du monde sensible (des matières et des apparences)

tirerait l'homme vers le monde intelligible (des idées), pour l'affranchir de ses préjugés, croyances et conformismes de pensées.

Produisant un double effet de profondeur, d'abord sonore – par la réverbération des sons ambiants –, puis visuel – quand le visiteur voit son image multipliée sur les surfaces réfléchissantes –, cette *Analogie de la ligne* souligne l'éloignement du réel au profit de sa déformation créée par la machine.

Laurent Montaron établit ici une corrélation entre un outil de transmission du langage, présenté presque tel quel, et le désir d'interprétation auquel est soumis le visiteur. Ce dernier, comme utilisateur privilégié du dispositif, voit ses émissions modifiées par la machine et révèle, dans sa quête de sens, l'unique usage du médium comme finalité du processus artistique.

BOJAN SARCEVIC

Né en 1974 à Belgrade, Serbie.

Vit et travaille à Paris et à Berlin.

Diplômé de l'ENSBA de Paris en 1997, Bojan Sarcevic a participé à de nombreuses manifestations artistiques comme *Manifesta 2* à Luxembourg (1998) ou la Biennale de Venise (2003). Il poursuit aujourd'hui son travail de recherche autour de la vidéo, de la sculpture ou encore de la photographie aux Pays-Bas, à la Rijksakademie d'Amsterdam.

Bojan Sarcevic a développé une œuvre multiforme – sculpture, vidéo, photographie, collage, installation – où l'espace et l'architecture sont traités aussi bien dans leurs composantes culturelles et politiques que dans leurs dimensions poétiques, avec une sensibilité particulière pour les questions de temporalité.

Ainsi se livre-t-il souvent à une relecture de références esthétiques avant-gardistes, comme le modernisme architectural de Mies Van der Rohe, ou bien l'orientation

« impure » du modernisme prise par la voie de l'Art Déco, ou encore issues de l'art islamique et de sa dimension ornementale.

Bojan Sarcevic réalise des sculptures empreintes d'architecture, ainsi que des films qui, souvent, montrent sous différents angles des compositions sculpturales (*Only After Dark*, 2007 ; *The Breath-taker is the Breath-giver*, 2009) projetées dans des pavillons modernistes. Dans tous les cas, le mode d'intervention privilégié de Sarcevic repose sur le principe du déplacement, voire du dépaysement. De nombreuses œuvres mettent en scène la notion et la réalité de l'« étrangeté » culturelle et montrent la capacité de cette dernière à résister à un environnement autochtone. Le déplacement produit du décalage, il souligne l'altérité et force à regarder l'existant autrement. L'échange produit des mixités inattendues, une différence assumée, voire revendiquée, en même temps qu'un mélange salutaire sans être de l'assimilation. L'étranger qu'est Sarcevic (en France et ailleurs) veut à la fois rester différent - et faire reconnaître cette différence - et créer une ouverture, une réflexion sur l'actualité du monde, sur l'expérience et l'identité de l'individu dans un univers donné. Dans le premier catalogue monographique de Bojan Sarcevic, paru en 2007, les textes accompagnant les photographies de ses œuvres ne commentent pas celles-ci, mais s'intéressent à la situation économique et politique des Balkans.

Révélateurs de cet art du décalage ou du déplacement, les titres donnés par Bojan Sarcevic à ses œuvres sont souvent de longues propositions aux accents poétiques. C'est par exemple le cas pour les grandes sculptures récentes de l'artiste: *Keep Illusion for the End* (2005) ; *Everything Makes Sense in the Reverse* (2005) ; *Wanting Without Needing Loving Without Leaning* (2005) ; *Replace the Irreplaceable* (2006), œuvres qui

réhabilitent l'ornement et portent à travers lui la mémoire d'architectures novatrices (comme l'architecture expressionniste de Erich Mendelsohn).

***Where the Hand doesn't Enter, Heat Infuses*, 2003** [Où la main n'entre pas, la chaleur s'insinue]

Bojan Sarcevic s'est souvent intéressé à l'angle mural, pour y installer des œuvres qui manifestent leur adaptabilité à l'espace d'accueil, tout en affirmant leur incongruité à cet endroit. Ce fut par exemple l'œuvre *Coin du monde* (1999), qui consistait à prélever quelques pierres du mur d'une maison d'Amsterdam, pour les encastrier au bas d'un angle mural de salle d'exposition. Ce fut également l'œuvre *Spirit of Versatility* (2002), une structure à facettes en bois peint, placée en hauteur dans un angle de mur, et inspirée de l'architecture islamique, particulièrement du *muqarna*, encorbellement à structure alvéolaire servant à assurer une transition entre le plan et le courbe, et devenu peu à peu un pur ornement.

Where the Hand doesn't Enter, Heat Infuses consiste en un fragment (le quart) d'un grand dôme en verre, tenu par une armature métallique et placé dans l'angle d'un mur de la salle d'exposition. Bojan Sarcevic isole ainsi, tout en le mettant en lumière, un espace vacant et accessible par le seul regard. Il sanctuarise en quelque sorte un coin vide et offre au public une expérience contradictoire du lieu, entre chaleur et mise à distance, comme le formule le titre. Le visiteur est ainsi invité à parcourir un espace pour découvrir et considérer un autre espace, « déplacé » à tous les sens du terme.

La construction agit autant comme une extension (interne) que comme un refuge (clos). Sarcevic installe ici de l'espace « résistant » qui s'impose à l'architecture existante et fonctionne en autarcie. Inscrite dans le parcours d'exposition, l'œuvre de Bojan Sarcevic reste cependant, et avec force, « campée dans un hors-lieu » (Michel Gauthier).

« L'objet aura l'air d'une verrière pour plantes exotiques, d'un dôme sacré ou d'une simple cage. Néanmoins, mon point de départ est le monde souterrain. Ou plutôt, le sentiment de protection inspiré par l'environnement souterrain. Le monde CONCAVE du sous-sol, le monde interne, représentent des cosmogonies fermées sur elles-mêmes et qui sont le fruit d'une poétique de la « clôture » (Roland Barthes). C'est-à-dire que l'espace intérieur de la sculpture (grotte transparente) est de façon exemplaire l'espace et le temps du Fini. »
Bojan Sarcevic, mai 2003

salle 6

JOE SCANLAN

**Né en 1961 à Stoutsville, Etats-Unis.
Vit et travaille à New York.**

Joe Scanlan s'est d'abord fait connaître dans les années 90 par une appropriation toute particulière de l'art conceptuel. Préoccupé par l'élaboration d'objets liés au quotidien, et par l'affirmation d'une organisation de la production dans laquelle le bricolage et l'artisanat, parce qu'ils supposent une pratique individuelle, tiennent une place importante, l'artiste cherche à exercer sa subjectivité créatrice et son indépendance critique par le biais d'objets en transit. C'est pourquoi il revendique de faire traverser le champ artistique à ses pièces, plutôt que de les enfermer dans le statut d'œuvres d'art.

Joe Scanlan cherche ainsi à faire sa place dans le marché de l'art, sans pour autant verser du côté de l'artiste « entrepreneur d'art », puisqu'il privilégie une pratique quasiment « domestique », tout en s'appuyant sur les travaux de l'économiste Joseph Schumpeter, qui décrivait dans les années 40 la dynamique du système capitaliste comme un processus de transformation du monde selon une

modalité de « destruction créative ». Ses œuvres sont donc adaptables, voire réversibles, mais aussi fonctionnelles : à mi-chemin entre le mobilier utilitaire et l'objet de pure délectation esthétique, elles décrivent un rapport au monde non idéalisé, et sont porteuses d'enjeux existentiels. Il met ainsi en avant une rationalité plastique non dénuée de charge émotive, voire d'implication socio-économique.

En revanche, Joe Scanlan réinvestit le langage de l'art minimal à une époque où le design et le marketing s'en sont emparés, afin de mettre en avant les implications tant esthétiques que sociales de ces formes, en déployant dans son travail une véritable célébration du transitoire. Ainsi, le vocabulaire minimal se trouve être expurgé de l'objectif d'une forme « pure » par l'attitude sceptique qui se dégage de l'œuvre de Joe Scanlan : ce dernier réactualise en partie ce langage en le rapportant aux problématiques de l'époque actuelle, puisque désormais l'acte de consommer désigne tout à la fois une activité de masse et une volonté de singularisation subjective. Les recherches de l'artiste sont révélatrices d'une réflexion constante sur l'état transitoire et le processus de passage des objets à travers différents stades, de la production jusqu'à la réception. « Je m'intéresse à beaucoup de choses et cette curiosité me pousse souvent à apprendre de nouveaux savoir-faire. »

Mirrors, 1994 [miroirs]

Nesting Shelf Units, 1995 [éléments d'étagères emboîtables]

Dès le milieu des années 1980, Joe Scanlan produit des objets qui répondent aux besoins immédiats du quotidien (vêtements, mobilier) qu'il se propose de faire transiter dans les espaces traditionnels d'exposition (galeries, musées, lieux alternatifs...) pour leur « rendre » leur première fonctionnalité. *Mirrors* est une œuvre murale qui se

compose de deux feuilles d'aluminium apposées sur du carton plume et encadrées. Ces miroirs « bricolés » à partir de matériaux pauvres, accessibles à tous, répondent aux contraintes que se fixe l'artiste dans sa pratique : économie de moyens, autonomie, créativité, afin de produire des structures esthétiques dans un idéal démocratique.

Nesting Shelf Units est une étagère murale pliable, traversée par un cordage de popeline, qui évoque par sa forme autant l'influence minimale que conceptuelle. À la frontière entre le mobilier et la sculpture, elle peut être sans cesse redéfinie en fonction de sa présentation et de son usage. Dans son rapport aux objets domestiques et artistiques, Joe Scanlan s'attache à allier l'esthétique au potentiel de transformation et d'adaptation de sa création en relation directe avec la réalité et les activités sociales.

SoLongSolSoLong, 2007

L'œuvre présentée ici rend hommage à l'artiste américain Sol LeWitt, disparu en 2007, lequel avait participé à deux des plus importants mouvements artistiques américains des années 60 et 70, à savoir l'art minimal et l'art conceptuel. Elle est issue d'une exposition monographique présentée en 2007 à l'Institut d'art contemporain.

Cette œuvre est issue d'une combinaison des mots « sol » (le prénom de Sol LeWitt) et « so long » (expression synonyme de « goodbye » signifiant en anglais un éloignement définitif), de telle sorte que le résultat, *SoLongSolSoLong*, semble bâti suivant un jeu de permutations élémentaires à la manière de Sol LeWitt, donc rigoureusement impersonnelles a priori, alors qu'il s'en dégage une évidente nostalgie et une charge émotionnelle que récusait l'art minimal. Ce travail poétique sur le prénom de Sol LeWitt est amplifié par l'échelle de l'œuvre, le rythme créé par les alternances de couleurs et la combinaison des différents

agencements lettriques. À la différence de l'art minimal, les couleurs utilisées ici sont moins des couleurs primaires que des couleurs « impures », choisies par l'artiste en fonction de leur degré « d'attraction chimique » évidemment subjectif : gris foncé, vert pistache, mauve lavande, rouge coquelicot, marron orangé.

Store A (Miesian Gymnasium), 2003

Store A est une sorte de « white cube » éclaté – le cube blanc est un élément typique du vocabulaire formel de l'art minimal – dont le titre indique les qualités originales (l'alpha), modulaires (assemblage d'éléments), et fonctionnelles (un magasin). La forme se trouve investie d'un ensemble de possibilités qui constituent son ouverture à la fois formelle et sociale. Dans une certaine mesure, *Store A* s'inscrit également dans l'hommage à Sol LeWitt, par l'affirmation de la mise en circulation et l'activation que l'œuvre suscite, au même titre que les « statements » développés par ce dernier.

DIY, 2002

DIY part du principe de la réinvention des objets du quotidien “ à faire soi-même ” (“ do it yourself ”), comme la base de toute activité. Joe Scanlan travaille cette méthode depuis longtemps dans ses projets de recyclage et de micro-économie. Le livre d'artiste *DIY*, dont le sous-titre est *How to Kill Yourself Anywhere in the World for under \$399 (Comment se suicider partout dans le monde pour moins de 399\$)*, se présente comme un manuel proposant au lecteur de fabriquer son propre cercueil à partir de pièces de meubles en kit vendus chez Ikea. Cet ouvrage est installé au sein de *Store A* ainsi que les éléments du cercueil (montés ou non), accompagnés de fleurs fraîches présentées dans des vases. Cette œuvre présente aussi la contribution de Joe Scanlan à la série collective autour du caractère de Manga japonais, Ann Lee, initié par Philippe Parreno et Pierre Huyghe. Ann Lee apparaît dans le livre, donnant des instructions

pour transformer les modules IKEA en sculptures-meubles qui prennent une nouvelle fonctionnalité. « J'aime l'idée d'acheter ce qu'IKEA vend et de transformer ces objets en autre chose afin qu'ils ne ressemblent plus du tout à ce que propose IKEA. Cela signifie observer une situation et être capable de tourner cela à son propre avantage, peu importe à quel point la situation peut paraître limitée. »

salle 7

SAM DURANT

Né en 1961 à Seattle, Etats-Unis.

Vit et travaille à Los Angeles.

L'œuvre de l'américain Sam Durant se donne à voir sur la scène artistique depuis le début des années 1990. D'abord exclusivement montrée aux Etats-Unis, elle dépasse les frontières à partir de 1998, année durant laquelle elle s'expose au Center for Contemporary Art de Glasgow (Grande Bretagne) et au Ludwig Museum d'Aix la Chapelle (Allemagne). Sam Durant réalise des expositions personnelles de grande ampleur comme au Walker Art Center de Minneapolis en 2003, ou au Moca de Los Angeles en 2002. En 2004, pour la première fois, il montre son travail en France, simultanément au Palais de Tokyo (exposition *Playlist*) et à l'Institut d'art contemporain, à Villeurbanne (exposition *Communauté*, 7 mai-26 septembre 2004). Sam Durant est nommé pour le prix Hugo Boss en 2008.

Développant une œuvre hétérogène qui s'appuie sur une connaissance érudite et populaire de l'histoire savante et anecdotique des Etats-Unis, l'artiste interroge avec vigueur les fondements de l'État-nation américain. Engagé activement dans la vie sociale (en 2005, après l'ouragan Katrina, il co-fonde « Transforma », un projet de reconstruction culturelle collective à la Nouvelle-Orléans), l'artiste revendique une position impliquée et prend à bras-le-corps les problématiques politiques et culturelles.

Le monument, en tant que lieu de commémoration, constitue un de ses « motifs » récurrents. Matérialisant l'écart qui sépare l'interprétation culturelle et l'histoire, il contient le nœud d'une construction pour l'artiste se plaît à interroger. Il s'agit pour lui de mettre en perspective le fait politique à l'aune d'un objet de mémoire. Ses monuments ont alors valeur de charge critique comme le titre de certains d'entre eux le laisse suggérer sans détour : *Proposal for Iraq War Memorial, Symbolic Transposition of effects of war in Iraq to the U.S. And England : 10 Downing St., Parliament, U.S. Capitol and the White House (2007), Inversion. Proposal for the Five Dollar Bill (Huey Newton, Founder of the Black Panther Party of Self-Defense) (2001)*...

Partisan d'une certaine forme d'empirisme historique qui puiserait ses sources dans les recherches les plus avancées autant que dans les productions de masse, Sam Durant parvient à croiser les strates culturelles afin de donner corps à des œuvres réactives et rayonnantes.

L'artiste « s'intéresse à la musique, écrit David Joselit, généralement la musique populaire, à la fois en tant que document factuel dont l'histoire s'inspire mais aussi en tant que métaphore des mouvements de l'histoire. Comme l'histoire, la musique est faite de temps, et une des leçons de Durant, c'est que la musique produit également des espaces à « monumentaliser », des espaces publics comme la petite ville d'Altamont dont l'hippodrome a accueilli un concert devenu mythique en 1969, ou le *Friendship Park*, berceau du rock sudiste à Jacksonville . »

Proposal for Monument in Friendship Park, Jacksonville, FL, 2000

Proposal for Monument in Friendship Park, Jacksonville, FL est un objet artistique qui s'inscrit au croisement de la sculpture, de l'installation, du design et de l'œuvre sonore. Deuxième « proposition de monument » dans la production de Sam Durant (qui en compte aujourd'hui sept), la pièce commémore l'émergence du rock sudiste au début des années 1970. Imitant la façade d'une cabane de marais typique, avec rondins de bois,

terrasse et auvent en tôle ondulée, l'œuvre comprend également une sélection de disques vinyles, classiques du rock sudiste, compilés dans des caisses et diffusés selon un environnement sonore proposé à l'écoute du visiteur. Un ensemble de rochers et une poubelle jouxtent la cabane, le tout contenant le système d'amplification de l'installation. Sur la terrasse, trois chaises de camping ont été transformées en rocking-chairs. Elles appellent à l'écoute décontractée de quelques morceaux choisis et renvoient à l'histoire des *jam sessions* (bœufs musicaux) qui animaient le Friendship Park de Jacksonville à la fin des années 1960.

À travers la musique populaire du Sud, Sam Durant traque les réalités politiques et sociales du pays. Il met l'accent sur les tensions raciales qui persistent entre les états du Nord et du Sud et qui se donnent à comprendre en filigranes plus ou moins appuyés dans les chansons proposées à l'écoute. Reprenant le principe des jardins zen et de l'usage des pierres dans le paysage, Sam Durant le détourne et joue la carte du vacarme contre celle de la méditation. Version occidentalisée d'une pratique orientale, le jardin devient un terrain de jeu « foutraque » et factice. Il semble dire alors la difficulté à sortir des dogmes de la culture. Innervée de sources en tout genre, de Neil Young à Lynyrd Skynyrd en passant par Robert Smithson, Isamu Noguchi ou les frères Eames, l'œuvre, qui se présente d'abord à travers sa puissance évocatrice et immergente, se complexifie et révèle peu à peu l'appétit d'un artiste en capacité de faire résonner une multitude d'éléments.

« Avec Durant comme guide, écrit David Pagel, l'histoire de l'art récente n'est pas cette chose sèche et dévitalisée que l'on peut trouver dans les manuels scolaires. En fouillant dans les poubelles de l'histoire commune, son installation intellectuellement tapageuse transforme le passé en un éclair à l'intérieur duquel *high* et *low* cultures s'affrontent. Les étincelles volent dans tous les sens. »

salle 8

OLIVIER NOTTELLET

Né en 1963 à Alger, Algérie. Vit et travaille à Toulouse, Paris et New-York.

L'œuvre d'Olivier Nottellet est identifiée sur une scène nationale depuis la fin des années 1990, plus récemment, elle a notamment été montrée lors d'expositions individuelles au Frac Basse Normandie (2008), à La Galerie de Noisy-le-Sec (2006) ou à la Station de Nice (2005).

S'appuyant sur un vocabulaire de formes restreint qui s'organise, s'articule, s'augmente en fonction des contextes de monstration, son travail joue sur la récurrence comme moyen d'une reformulation. Mêlant le plus souvent des formes graphiques peintes en noir (principalement) et des éléments en volumes réalisés notamment grâce à des objets manufacturés (chaise de bureau à roulettes, lampe d'architecte, trépied...), Olivier Nottellet élabore un système de correspondances entre l'aplat et l'espace, entre le fictionnel et le réel, la représentation et la matérialité, qui d'emblée questionne les présences de l'œuvre et du spectateur. « On présente souvent Olivier Nottellet en tant que dessinateur, écrit Marianne Lanavère. Pourtant, son dessin relève plus de la masse que de la ligne. C'est une masse noire qui flotte, roule et coule, remplissant jusqu'à ras-bord des structures orthogonales qu'on imagine être des cases, des cadres, des grilles, des cages... (...) Tel un sculpteur, Olivier Nottellet procède par ajout et par retrait de matière, créant à travers le plein et le vide. L'œuvre entière relève ici d'un vocabulaire propre à la sculpture contemporaine. » Résolument positionnée dans l'entre-deux, cette œuvre joue sur l'équilibre autant que sur le basculement, elle semble préférer la dynamique de l'instable à la paresse de la certitude et s'active alors dans de constants allers-retours (entre la surface et le volume par exemple, mais aussi entre l'abstraction et le réel, le dit et le non-dit...). Alors les formes se répètent, « se bégayent »

(pour reprendre le terme de l'artiste) pour expérimenter sans cesse.

Juge et partie, 2010

L'œuvre *Juge et partie*, produite spécialement pour l'Institut d'art contemporain, est constituée d'un ensemble de peintures murales et d'objets usuels. On y retrouve également une série de chaises de bureau qui, disposées les unes à côté des autres et contenues dans une caisse ouverte, paraissent figurer un jury de tribunal. Le dispositif annonce directement un rapport d'autorité entre cet ensemble central et une peinture murale (devenue) abstraite sur laquelle une toise est disposée (prenant la mesure d'une chaise transfuge ayant quitté son box pour s'approcher du mur peint). Un tapis de jeu vert vient dire l'aléatoire et renvoie alors à la fragilité de la prise de décision. Assez vite le spectateur identifie trois « groupes », celui de la peinture murale, celui des jurés de chaises et celui des murs laissés blancs derrière dans la salle. Une trame se met alors en place, un environnement questionnant, suffisamment ouvert pour laisser sa place à l'interprétation.

Devant le mur peint – figurant comme une trouée dans la structure du lieu -, cette chaise, froidement soumise au contrôle de la toise, apparaît comme l'éventuel témoin/accusé d'un procès dont on ignore le motif. Le visiteur tient alors une position stratégique dans l'espace d'exposition : corps étranger à ces événements, sa présence fait de lui le spectateur privilégié d'un verdict dont il ne connaîtra rien. Ne sachant ni ce qui se joue, ni s'il est lui même concerné par l'affaire, les seules réponses qui peuvent lui apparaître se situent dans l'apparente remise en cause institutionnelle et dans le décryptage minutieux des éléments assemblés.

salle 9

YONA FRIEDMAN

Né en 1923 à Budapest, Hongrie.

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 soixante-dix 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 XXI^e siècle, 2000

La série intitulée *Musée du XXI^e siècle* est constituée de photographies retouchées au feutre et au correcteur blanc et s'inscrit dans la continuité du projet pour le Centre Pompidou, tout en annonçant celui du « musée de rue ». Le concept du *Musée du XXI^e siècle* est celui d'une structure enjambant la Seine, au niveau de l'Île des Cygnes, à Paris (XVI^e arrondissement). L'impact du musée sur le site est réduit. S'élevant au-dessus de la Seine, il n'a de rapport au sol que par un certain nombre de piliers supportant la trame – chaque pilier occupant une surface de 15 mètres carrés tous les 60 mètres. Le principe de fonctionnement du *Musée du XXI^e siècle* est identique à celui du « musée de rue », si ce n'est qu'il est développé à l'échelle d'un quartier, alors que le premier est d'une envergure plus modeste.

D'autre part, Yona Friedman préconise qu'une commission se réunisse tous les deux ans afin de sélectionner les objets. Ce musée est une structure ouverte dans tous les sens du terme,

ce qui correspond à la nécessité d'envisager des évolutions imprévisibles d'un siècle à un autre.

Sans titre, 2010 (x 3)

Ces trois maquettes en plexiglas peint s'inscrivent dans le cadre d'une collection d'une soixantaine de maquettes que Yona Friedman a commencée dès 1945 avec les *Space Chains* avant de la développer plus particulièrement dans les années 1980 autour de sa notion de « structures irrégulières ». Les divisant par la suite en différentes catégories dont les « gribouillis », il s'agissait ainsi pour lui de rapprocher l'art et l'architecture : « les structures irrégulières pourraient être un jalon pour que l'architecture devienne un des beaux-arts. Pas de sculpture, ni des expressions abstraites et concrètes, mais un langage pratique et plaisant comme l'est l'art culinaire par exemple ».

Comme toujours chez Yona Friedman, les gestes architecturaux sont ici emprunts d'aléatoire, laissés à la libre appréciation de chacun, dans l'unique objectif de proposer des pistes architecturales imprévisibles et réalisables par tous. Le plexiglas doit, selon lui, favoriser la transmission de cette pensée.

salle 11

EVARISTE RICHER

Né en 1969 à Montpellier, France.

Vit et travaille à Paris.

Depuis le milieu des années 1990, Evariste Richer s'attache à produire une œuvre sensible aux tentatives (parfois désespérées) de compréhension du monde. Cet intérêt chaque fois réaffirmé l'amène à porter son regard, non pas directement sur les mécanismes de l'univers mais sur ceux qui président à l'exercice de sa connaissance ou de sa reconstitution. Se saisissant des outils des sciences et de la culture (métrologie¹, téléologie², climatologie, physique...),

¹ Science de la mesure

² Etude de la finalité de toutes choses.

il délimite un territoire d'intervention paradoxalement rigoureux et décalé qui s'appréhende finalement comme une expérimentation.

La pratique artistique d'Evariste Richer s'envisage d'abord à travers une méthodologie de travail minutieuse qui, de l'inventaire exhaustif d'informations de tous types (*Le monde rectifié*³, ou *Principe d'incertitude*⁴), à la régénération de phénomènes naturels (*Rayon vert*⁵, *La Terrella*⁶...), ou à la réactivation de techniques anciennes de développement photographique (*Nuages au iodure d'argent*⁷), pose les bases d'une production résolument encline à une certaine forme de scientificité. Cette grille méthodologique lui donne les moyens d'élaborer une œuvre érudite apte à épuiser son sujet et à le retranscrire à travers un langage plastique ouvert.

Sa première exposition personnelle importante a été présentée en 2007 au centre d'art La Galerie de Noisy le Sec. Titrée *La Rétime*, l'artiste y présentait un ensemble d'œuvres traitant notamment des questions de perception. « Je m'intéresse à toute cette réflexion autour des concepts du dedans, du dehors, d'observation, de saisie, de phénoménologie... précise l'artiste (...) Il y a une remise en question d'un relativisme autour des notions de vérité, et d'œuvre également. »

Ecran, 2008

Ecran participe à cet ébranlement des certitudes du regard porté sur l'objet d'art. Composée d'une sérigraphie, réalisée à partir d'un écran de cinéma, sur laquelle de minuscules motifs noirs s'ordonnent en rangées, l'œuvre s'étend sur l'intégralité des murs d'une salle et joue alors la partition du *all-over*. Ainsi déployée, elle ne se laisse pas

appréhender par le regard dans sa globalité mais impose une vision parcellaire et mouvante comme seule approche possible. Démultipliant les points noirs perdus sur le fond blanc, un rythme visuel hypnotique se met en place et compose une trame parfaitement ordonnée produisant un effet optique vibratoire. A son échelle, l'œuvre fait se confronter l'infiniment grand et l'infiniment petit. Ici, le moléculaire ne se cristallise pas pour produire une image composite, il s'étale au contraire pour noyer le regard et le faire vibrer.

L'Œil du perroquet, 2008

Lors de l'exposition *Fabricateurs d'espaces*, *L'Œil du perroquet* venait se superposer à *Ecran*. L'un éprouvant directement la vision, l'autre interrogeait la conceptualisation de l'espace. La pièce peut être décrite comme une version « minimalisée » d'un horizon artificiel (la graduation indiquant le degré d'inclinaison horizontale de l'avion ayant été effacée) dont l'assiette s'emballer et tourne de manière incongrue semblant entraîner avec elle le lieu tout entier. Instrument de mesure de la réalité, l'horizon artificiel divague et éclaire notre dépendance aux outils de la rationalisation du monde.

C'est alors la distance croissante de notre compréhension de l'environnement qui se donne à lire dans *L'Œil du perroquet*, une perte des repères qui renvoie violemment à la disparition du rapport sensible au réel. « Pour moi, dit l'artiste, le perroquet incarne l'idée du contretemps qui confère du relief à notre réalité. Stéréotype de la répétition, le perroquet répète les mots qu'il entend, comme le cinéma reproduirait le monde. » A partir d'un geste simple, Evariste Richer touche à nos certitudes et éclaire, non sans une certaine ironie, la perte de contrôle et la fuite du naturel.

Everest, 2006

C'est également grâce à un simple décalage que l'artiste crée *Everest*.

Cette œuvre, composée d'une unique bobine de fil de cuivre, joue sur l'économie des moyens pour répondre à la démesure de son sujet. Car ce sont 8848 mètres de fil, soit la

³ *Le monde rectifié* (2001) avec Dove Allouche, compilation de tous les errata parus dans le monde en 2000

⁴ *Principe d'incertitude* (2005), inventaire de tous les satellites artificiels lancés dans l'espace depuis Spoutnik 1 (1957)

⁵ *Rayon vert* (2005), reconstitution d'un phénomène atmosphérique rare qui consiste en l'apparition d'un rayon vert apparaissant parfois lors du coucher du soleil.

⁶ *La Terrella* (2002), avec Dove Allouche, machine à génération d'aurores boréales.

⁷ *Nuages au iodure d'argent* (2005) développement photographique à partir d'un principe de daguerréotypie.

hauteur du plus haut sommet du monde, qui s'enroulent et donnent à voir une certaine forme de majesté dans un objet sans envergure de 20 cm de haut.

Plié, rangé, rationalisé à travers la mesure, le Mont Everest s'envisage comme une énergie contenue, maîtrisée. D'un rapport d'échelle à un autre, l'œuvre s'offre au regard comme une manière de capter le monde avec des moyens limités. Ainsi, elle est à comprendre comme l'allégorie de notre défaillance à embrasser la démesure de la réalité.

INFORMATIONS PRATIQUES

COLLECTION'10

**SAM DURANT, YONA FRIEDMAN, JOHN KNIGHT, VINCENT LAMOUROUX,
LAURENT MONTARON, OLIVIER NOTTELLET, EVARISTE RICHER,
MICHAEL SAILSTORFER, BOJAN SARCEVIC, JOE SCANLAN**

Exposition du 17 décembre 2010 au 30 janvier 2011

OUVERTURE

du mercredi au dimanche de 13h à 19h

L'Institut sera fermé au public les 24, 25 et 31 décembre 2010, ainsi que le 1^{er} janvier 2011.

Visites commentées gratuites

le samedi et le dimanche à 15h ou sur rendez-vous

ACCÈS

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)

Bus 99 (arrêt Ferrandière)

Métro ligne A (arrêt République)

Station vélo'v à 1 minute à pied

L'Institut d'art contemporain est situé

à 10 minutes de la gare Lyon Part-Dieu

TARIFS

• plein tarif : 4€ • tarif réduit : 2,50€

CENTRE DE DOCUMENTATION

sur rendez-vous

LIBRAIRIE

spécialisée en art contemporain,

accessible aux horaires d'ouverture des expositions

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

Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

tél. +33 (0)4 78 03 47 00
fax +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu