

I

A

EXPOSITION

DIMENSIONS VARIABLES

4 JUILLET - 19 AOÛT 2012

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

FRANCIS ALÿS, LEONOR ANTUNES, JASON DODGE,
CEVDET EREK, CEAL FLOYER, MICHEL FRANÇOIS,
ALEXANDER GUTKE, PRATCHAYA PHINTHONG, EVARISTE
RICHER, BOJAN SARCEVIC, HANS SCHABUS, CLÉMENCE
TORRES, JOËLLE TUERLINCKX, MONA VATAMANU &
FLORIN TUDOR, JORDAN WOLFSON

Les œuvres réunies dans l'exposition ont en commun une manière de se positionner dans le monde, qui passe par des outils de mesure et un rapport mathématique, topographique à l'univers.

En géomètres du sensible, les artistes présentés tentent de rendre visible l'impalpable, l'imperceptible, ce que nous ne parvenons pas à nous représenter.

Considérée de manière aussi bien mentale que physique, la mesure de l'espace peut se matérialiser par des volumes de l'invisible (l'air, un sommet inaccessible), par des traces d'actions captant les micro-variations d'un itinéraire individuel, par des objets ou dispositifs d'enregistrement des distances.

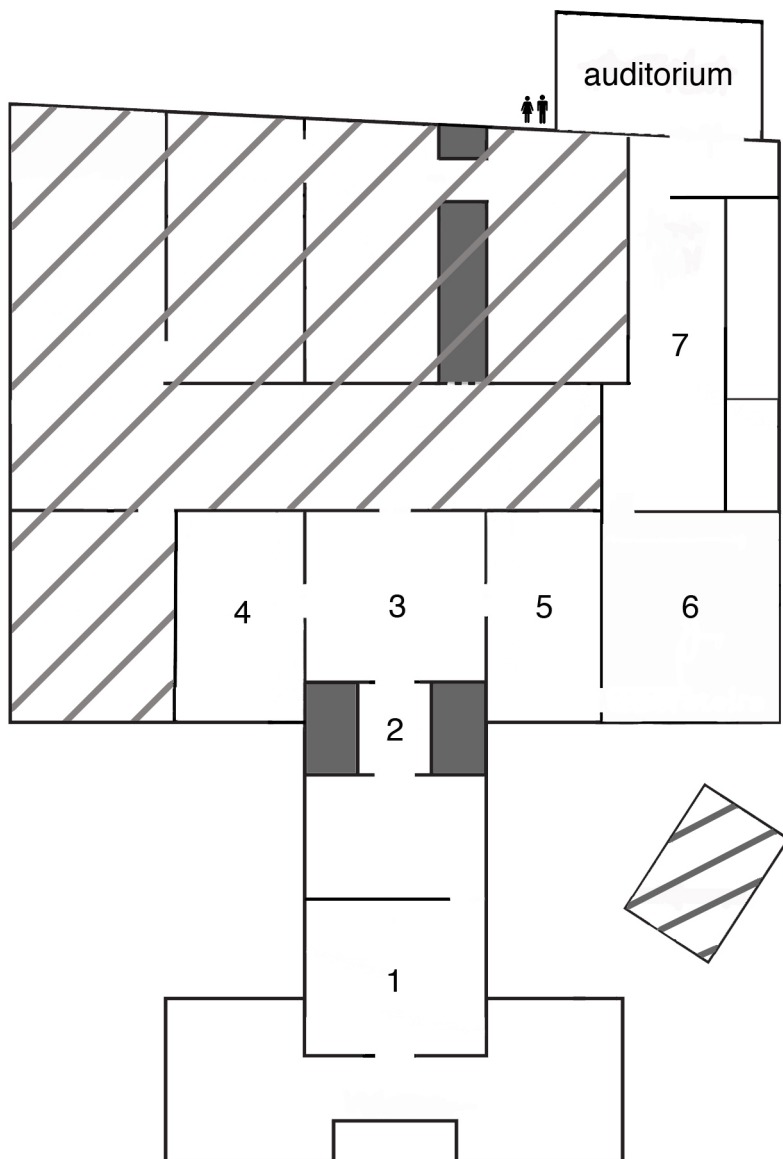
Les dimensions relevées par les artistes sont le plus souvent générées par un mouvement – marche, déambulation, arpentage, errance... – dont le témoignage prend parfois le risque d'effacement ou de dématérialisation.

Que les œuvres jouent sur des réalités insaisissables, ou qu'elles apparaissent comme des objets usuels, par exemple des outils de mesure manipulés, elles utilisent une codification standard dont elles mettent en question l'évidence. Ainsi, ce qui est mesuré, voire quantifié, est le plus souvent aléatoire, invérifiable, à la limite de l'absurde.

L'espace et le temps mesurés ici deviennent élastiques. A travers les œuvres présentées, un fil est constamment tendu dans l'espace, réel au départ (chaîne, câbles, fil à coudre, bandes magnétiques, élastique...), se faisant peu à peu métaphorique d'un flux, d'une énergie, d'une trajectoire, qui mettent parfois le corps en contrainte, en tension.

Rendues à leur abstraction première, ces évaluations et spéculations liées à la mesure sollicitent notre besoin de se projeter dans l'univers, d'interroger notre présence au monde, expérience devenue aujourd'hui plus que jamais nécessaire.

Salles d'exposition



- 1 JASON DODGE, HANS SCHABUS, EVARISTE RICHER
- 2 EVARISTE RICHER
- 3 CEVDET EREK, EVARISTE RICHER, BOJAN SARCEVIC, HANS SCHABUS
- 4 JASON DODGE, ALEXANDER GUTKE, EVARISTE RICHER
- 5 LEONOR ANTUNES, JOËLLE TUERLINCKX, CEAL FLOYER
- 6 MONA VATAMANU & FLORIN TUDOR
- 7 FRANCIS ALÛS, MICHEL FRANÇOIS, PRATCHAYA PHINTHONG, CLÉMENCE TORRES, JORDAN WOLFSON

salle 1

JASON DODGE [salles 1 & 4]

**Né en 1969 à Newton, Etats-Unis.
Vit et travaille à Berlin, Allemagne.**

Jason Dodge réalise des installations sculpturales à partir d'assemblages d'objets du quotidien dont la facture est le plus souvent artisanale. Ses œuvres se caractérisent la plupart du temps par un aspect dépouillé et modeste, proche d'une esthétique minimale. Leurs titres comprennent une dimension poétique et narrative qui évoque le voyage, l'attente, l'absence ou encore un monde fantasmagorique.

Chacune des œuvres de Jason Dodge porte en elle un caractère inachevé comme si elle constituait un fragment d'un ensemble sans fin.

Souvent présentées dans des espaces vastes, les fictions sculpturales de Jason Dodge sont marquées par une invisibilité de la présence humaine. Elles portent en elles les traces de leur créateur – l'artiste lui-même ou ceux à qui il confie la réalisation – et de leurs parcours jusqu'au lieu d'exposition. Le visiteur est alors invité à décrypter ou inventer l'histoire de ces objets dont la présence amène sans cesse à de nouvelles pistes ou de nouveaux questionnements. « Généralement, ce sont les gens, les figures qui manquent dans ce que je fais. Je vous en parle, mais ils ne sont pas là. C'est comme si j'utilisais le sentiment de perte comme matériau ».

*Be the Moss-dim Yellow Light if Only
by Electric*

*Electric Current surrounding the
Room*

[Deviens mousse, toi, douce lumière
jaune, pourvu qu'elle soit électrique.
Le courant électrique entoure la salle],
2010

L'installation électrique de Jason Dodge renvoie aux réseaux de distribution d'énergie, rarement visibles, qui traversent en permanence notre environnement.

La présence des câbles, parcourus par un courant de 220 V, évoque alors le désordre d'un lieu en train de se faire ou de se défaire, un espace non terminé et mis en tension qui pourrait présenter, par ailleurs, un danger latent.

Accompagné du titre énigmatique de l'œuvre, le visiteur est invité à établir lui aussi des connexions, des points de communication entre les notions de lumière, de transformation et d'énergie. L'artiste s'appuie alors sur notre approche culturelle des objets (câble) et des mots (lumière) : l'électricité, immatérielle, impalpable et invisible, habite notre perception de l'œuvre, tisse des liens dans notre univers mental.

**Né en 1970 à Watschig, Autriche.
Vit et travaille à Vienne, Autriche.**

Suite à son exposition personnelle présentée en 2003 à la Sécession de Vienne (*Astronaut*), Hans Schabus s'est particulièrement fait remarquer par la réalisation d'une structure en bois qui englobait le Pavillon autrichien lors de la Biennale de Venise en 2005. Il est ensuite invité pour un autre projet monographique en 2007, à Site, Santa Fe, Nouveau Mexique (*Deserted Conquest*). En 2008, pour l'exposition *Fabricateurs d'espaces*, il conçoit *Demolirerpolka*, une palissade en bois qui recouvre entièrement la façade de l'IAC. En 2011, l'Institut d'art contemporain invite Hans Schabus à réaliser sa première exposition d'envergure en France : *Nichts geht mehr*.

Les œuvres d'Hans Schabus (sculptures, interventions, vidéos, installations) se réfèrent le plus souvent à son environnement proche et aux matériaux qui le composent. L'atelier de l'artiste, tout particulièrement, apparaît comme la matrice de son travail, là où se spatialisent sa vie et sa pensée, le premier lieu où se matérialise la relation de l'espace mental à l'espace physique.

Par des actes radicaux – creuser, reboucher, ceinturer, découper – Hans Schabus déstructure et restructure l'espace, modifie nos repères et nos déplacements.

Petite plaque de métal noir où figure, pour simple indication, « 5972 kilo air », *IAC* est un projet intimement lié à son lieu de présentation et qui fut réalisé pour l'exposition *Nichts geht mehr* en 2011. Portant pour titre l'acronyme désignant l'Institut d'art contemporain, l'œuvre signale le poids de l'air présent entre les murs de l'espace d'exposition. Calculé à partir du volume des salles, ce poids atteste d'un élément physique imperceptible, et sans doute plus abstrait que n'importe quelle autre donnée portant sur l'espace.

Écho formel aux plaques techniques qui, dans l'industrie, sont attachées aux machines, *IAC* se veut la traduction austère du vide transformé en une indication physique. Proche d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de conceptuelle, l'œuvre assume de la même manière une dimension tautologique : il s'agit de signaler, avec une précision mathématique, ce qui est présent dans l'espace d'exposition, quand bien même cela ne serait pas directement appréhendable.

EVARISTE RICHER [salles 1, 2, 3 & 4]

Né en 1969 à Montpellier, France.

Vit et travaille à Paris, France.

Depuis le milieu des années 1990, Evariste Richer s'attache à produire une œuvre sensible aux tentatives 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...), 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.

« Je m'intéresse à toute cette réflexion autour des concepts du dedans, du dehors, d'observation, de saisie, de phénoménologie. (...) Il y a une remise en question d'un relativisme autour des notions de vérité, et d'œuvre également ».

Waiting for a Walk with Stanley [En attendant une promenade avec Stanley], 2010

Waiting for a Walk with Stanley se présente sous la forme d'un odomètre, instrument permettant par le nombre de tours de sa roue de mesurer les trajets parcourus.

Depuis l'Antiquité, cet outil est utilisé pour déterminer les distances sur le terrain par les arpenteurs et les géomètres. Archimède (II^e siècle av. JC) ou encore Vitruve (I^{er} siècle av. JC) sont notamment cités comme ses potentiels inventeurs.

Le titre de l'œuvre se réfère à l'artiste stanley brouwn, figure historique de l'art conceptuel, dont l'œuvre s'articule depuis 1957 autour de la mesure et de la marche. Ce dernier entreprend d'enregistrer le plus précisément possible tous ses déplacements pédestres en utilisant un système spécifique dont les « unités brouwn » (étalons se rapportant à des parties de son corps) afin de générer une manière d'être au monde – de son propre corps à l'univers.

Intéressé aussi par les rapports entre l'échelle cosmique et l'expérience personnelle de l'espace, Evariste Richer propose ici un objet à « l'arrêt », qui cristallise son attente de partager un jour quelques pas avec stanley brouwn.

1. Science de la mesure.

2. Etude de la finalité de toutes choses.

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 visible 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 daguer-typie.

Le mètre vierge, 2004

Le ruban de ce mètre enrouleur de marque « Stanley » est présenté vierge. Installé sur un socle, l'outil perd ainsi doublement de son utilité : intransportable et sans graduation, il ne permet plus de mesurer les objets, les espaces, le monde.

En détournant l'objet de sa destination initiale, Evariste Richer s'attache à remettre en question nos systèmes de mesure et nos conventions spatiales. Sans le mètre-étalon traditionnel, nous serions amenés à reconsidérer le rapport à notre environnement, à abandonner nos certitudes scientifiques et culturelles.

A moins que l'œuvre n'invite le visiteur à prendre conscience du caractère non-mesurable de l'univers et de la vanité des outils créés par l'Homme au regard de ce qui l'entoure et qui reste, malgré tout, insaisissable.

salle 2

EVARISTE RICHER

Le mètre, 1994

La photographie d'une règle, contrecollée sur aluminium consiste en un agrandissement d'une mesure de 0 à 100 centimètres à la taille du corps de l'artiste (soit 1m90).

Déterminant dans le travail d'Evariste Richer, cette œuvre constitue le point de départ de sa démarche autour de la notion de mesure. L'artiste propose ici un nouvel étalon, suggérant un autre rapport au monde par un vocabulaire minimal au fort pouvoir d'évocation.

Il met ainsi en scène la mesure de son propre corps qu'il confronte aux normes conventionnelles (le mètre, mais aussi l'espace d'exposition).

Cette œuvre rappelle au visiteur sa présence au sein d'une organisation sociale et d'un ordre de l'univers, tout en soulignant que l'expérience perceptive de l'espace est aussi personnelle et subjective.

salle 3

EVARISTE RICHER

L'œil du perroquet, 2008

Un horizon artificiel (la graduation qui indiquait le degré d'inclinaison horizontale de l'avion a été effacée) dont l'assiette s'emballe et tourne de manière incongrue, semble entraîner avec lui 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.

HANS SCHABUS

Meterriss [Trait de niveau], 2011

Produite pour l'exposition *Nichts geht mehr* à l'Institut d'art contemporain en 2011, *Meterriss* consistait en une chaîne longue d'environ 75 mètres, tendue à un mètre du sol, qui enserrait et ceinturait l'espace d'exposition au point d'effriter, de broyer ou de casser les murs. Ainsi, la mise en tension progressive de la chaîne a vu les parois de placoplâtre, ainsi que les structures de bois et

d'aluminium les soutenant, être peu à peu pliées, tranchées, voire s'effondrer. Filant autour de la partie centrale de l'espace d'exposition, la chaîne a creusé sa trajectoire au sein des constructions déterminant habituellement le cadre de présentation des œuvres, révélant ainsi la structure jusqu'alors invisible du bâtiment.

Après avoir soumis l'espace à une pression destructrice, qui tenait le visiteur à distance du cœur de l'édifice, la chaîne est ici posée en amas au sol et accompagnée de ses outils de serrage. Sorte de condensé de l'espace contraint de l'IAC, elle est placée à l'endroit même où se rejoignaient ses deux extrémités au moment de l'exposition en 2011⁸.

Créant pour le visiteur une nouvelle forme d'appréhension du lieu, l'idée d'une autre circulation, Hans Schabus établit des situations transgressives pour interroger l'espace de façon physique et mentale.

CEVDET EREK

Né en 1974 à Istanbul, Turquie, où il vit et travaille.

Dans une pratique multiforme qui réunit objets, vidéo, son et performance, le travail de Cevdet Erek relie les notions de temps et d'espace et fait écho à des histoires tant personnelles que collectives inscrites dans un contexte sociétal donné.

L'artiste figure le passage du temps, par exemple dans une série de règles en plastique, intitulée *Rulers and Rythm Studies* (2007-2011), similaires aux règles d'écolier dans leur aspect, mais sans en avoir gardé l'unité de mesure. *Ruler o-Now* [Règle o-maintenant] est un double décimètre ne mentionnant que le chiffre 0 et le mot « Now » à ses deux extrémités,

8. L'œuvre peut être présentée sous cette forme ou bien être réactivée et tendue dans un espace.

comme la représentation d'un présent perpétuel depuis un point de départ indéfini. D'autres règles ont conservé une graduation, où un centimètre correspond à une année. Elles inscrivent les dates d'une histoire individuelle – ainsi *Ruler I* [Règle I] retrace une période s'étendant de 1974, année de naissance de Cevdet Ereğ, à 2007, année de réalisation de l'œuvre – ou encore les années d'événements politiques, comme *Ruler Coup*, qui indique les années 1923 (instauration de la République de Turquie) et 2009, date de réalisation de la pièce, et entre les deux, les années 1960, 1971 et 1980 correspondant aux trois coups d'état militaires qui ont successivement marqué ce pays.

***Ruler Near* [Règle proche], 2011**

Graduée selon une échelle de temps, *Ruler Near* s'inscrit dans une série de règles en plexiglas transparent, réalisées par l'artiste depuis 2007.

Ruler Near fait apparaître une graduation qui couvre une période de deux décennies au début du XXI^e siècle, c'est-à-dire d'un passé proche à un futur proche. Le fait que cette échelle temporelle concerne notre présent en cours, et que les deux années qui la bornent (2002 et 2022) soient à peine visibles, tronquées dans leur mention, souligne le caractère éphémère, dérisoire, de notre temps actuel.

Les règles de Cevdet Ereğ, détournées de leur fonction initiale, forment des frises chronologiques qui invitent à une réappropriation personnelle, pour solliciter la sensation toujours intime, unique, du temps, en dehors de toute convention de mesure. Au-delà d'un outil de représentation du temps, Cevdet Ereğ propose une « fabrique d'histoire(s) » qui puisse permettre à chacun de dessiner la sienne.

Ici 20 centimètres de temps renvoient à la brièveté de l'existence et au vertige de notre minuscule place dans l'univers.

BOJAN SARCEVIC

Né en 1974 à Belgrade, ex-Yougoslavie. Vit et travaille à Berlin, Allemagne et à Paris, France.

Bojan Sarcevic construit une œuvre où l'espace est traité aussi bien dans ses dimensions poétiques et perceptives que dans ses composantes culturelles, sociales et politiques. Le répertoire de formes qu'il déploie apparaît comme dépositaire d'histoires passées et ouvertes, notamment celles du modernisme architectural ou des expériences esthétiques avant-gardistes du début du XX^e siècle.

Référentiel et paradoxal, ouvrant à différentes potentialités interprétatives, le travail de Bojan Sarcevic échappe à toute classification et révèle un art du déplacement et du croisement. Les œuvres évoluent entre le plein et le vide, le monumental et le fragile, l'ascétique et l'ornemental.

Le caractère sensuel, voire raffiné, de ses sculptures cohabitent avec un aspect brut, une matérialité ou une densité physique, sollicitant notre sensibilité aux matières, formes et rapports d'échelle, ainsi que notre mémoire visuelle.

Avec ses films, projetés dans des pavillons spécifiques, Bojan Sarcevic développe, à la lisière du cinéma et d'une expérience sculpturale, un mode de création méditatif, comme une respiration, où l'espace-temps semble se dérouler dans un mouvement de boucle infinie.

Créant son propre langage, de la contorsion à l'ellipse, Bojan Sarcevic développe une pratique hybride, à l'intersection de multiples cultures.

Bojan Sarcevic exécute à la main, tout en conduisant, un tracé sur le pare-brise embué de la voiture.

Le dessin est proche d'une calligraphie de style coufique, un style né au IX^e siècle à Koufa en Irak et qui se caractérise par un aspect angulaire et horizontal. La vitre se couvre peu à peu d'un motif enchevêtré évocateur d'un labyrinthe, qui, parallèlement, se mélange aux paysages traversés. L'espace urbain est ainsi alternativement révélé ou recouvert par la progression aléatoire, brusque et en tension du geste, les percées de lumière dans la translucidité de la vitre et la matière vaporeuse, dérisoire, de la buée.

L'itinéraire réel semble alors se doubler d'un parcours imaginaire, entre géométrie et ornement.

L'aspect flottant, éphémère, de ce dessin « en réserve » et sa forme répétitive lui confèrent une dimension de palimpseste, comme une écriture-fantôme, liée à la rêverie du voyage.

salle 4

JASON DODGE

Above the Weather.

In Turkey, a Weaver has woven a Tapestry from String equaling the Distance from the Earth to above the Weather, she was asked to choose String the Color of Night

[Au-dessus des nuages.

En Turquie, une tisserande a tissé une tapisserie à partir d'un fil équivalent à la distance allant de la terre à au-dessus des nuages, on lui demanda de choisir un fil couleur de nuit], 2011

Above the Weather se compose de couvertures pliées dont la longueur du fil utilisé pour les confectionner correspond à la hauteur de la troposphère (partie de l'atmosphère terrestre correspondant à la distance entre la surface du globe et une altitude d'environ 8 à 15 kilomètres, soit, « au-dessus des nuages ») sur différents points de la terre.

Ces couvertures empaquetées résultent d'une commande de l'artiste à des tisserands. Toutes conçues à partir d'un protocole imposé (utilisé un fil unique de la hauteur de la troposphère), elles recèlent cependant dans leur facture la subjectivité des artisans au regard de la méthode de tissage et de la couleur. Pour cette dernière, l'artiste a demandé à chacun de choisir celle qui lui semblait se rapprocher le plus d'un ciel de nuit. A travers un objet du quotidien et de l'intimité, Jason Dodge engage alors un dialogue poétique entre la terre et le ciel, le microcosme et le macrocosme, l'individuel et le collectif.

ALEXANDER GUTKE

**Né en 1971 à Gothenburg, Suède.
Vit et travaille à Malmö, Suède.**

Dans un héritage conceptuel et minimaliste, le travail d'Alexander Gutke porte sur les rapports entre une réalité et le processus de production de son image. C'est pourquoi il utilise souvent dans ses œuvres des appareils générateurs d'images tels que caméras et projecteurs de cinéma qui lui permettent d'explorer l'espace, la lumière, l'ombre, l'obscurité, le vide.

Ainsi, selon un principe récurrent chez lui, les films d'Alexander Gutke racontent souvent l'histoire de leur propre fabrication. L'artiste examine le fonctionnement technique des appareils, dont il isole et souligne les constituants (câbles, bobine, lumière, mouvement rotatif...), et les dissèque littéralement, pour en faire l'objet et le sujet mêmes de l'œuvre (*Exploded View*, 2005 ; *Lighthouse*, 2006 ; *Universe*, 2008). Dans une démarche de mise en boucle à tous les sens du terme, le médium devient à la fois l'outil et le processus, le moyen et la fin.

A travers la mise en œuvre d'appareils de projection, Alexander Gutke s'intéresse à notre expérience du temps et de l'espace. Il réactive et rend visible des mécanismes concrets tout en créant un illusionnisme visuel.

***Singularity* [Singularité], 2010**

Un projecteur 16 mm posé au sol projette un film silencieux directement sur le mur. La petite image projetée montre un mètre de couturière, continuellement en train de se dérouler devant l'objectif, millimètre par millimètre. Simultanément, la pellicule du film en marche, au lieu de s'enrouler autour d'une bobine, se déroule dans l'espace le long des bords de la salle. Ainsi, la bande filmique suit les arêtes de

la pièce, tout au long du sol, vers le haut le long du mur, puis le long du plafond, puis de nouveau en bas au sol, dessinant alors sans interruption le contour de la salle d'exposition.

Son installation, *in situ*, peut aussi prendre en compte la présence d'autres œuvres au sein de la même salle, qui sont alors aussi contournées par la bande.

L'image projetée, du mètre en déroulement, en même temps que l'extension physique du film en boucle à travers la pièce, donnent l'impression que l'espace est en train d'être mesuré par le film. En réalité, la relation entre le mètre-ruban, le mouvement de la pellicule et les dimensions de la pièce est totalement arbitraire. Le caractère apparemment scientifique de l'opération laisse place à un trouble de la perception, dans une œuvre qui crée l'illusion d'un nouvel espace-temps.

EVARISTE RICHER

***L'Everest*, 2006**

Pour *L'Everest*, Evariste Richer procède d'un geste simple et d'un décalage ténu qui bousculent nos certitudes.

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 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 centimètres 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.

salle 5

JOËLLE TUERLINCKX

**Née en 1958 à Bruxelles, Belgique ;
où elle vit et travaille.**

Les œuvres de Joëlle Tuerlinckx sont autant des esquisses préparatoires, des notes documentaires, des archives que des installations, des vidéos ou encore des projections. Tout son travail constitue une spatialisation de sa pensée artistique qui peut prendre la forme d'une exposition personnelle ou d'un catalogue qui vont venir marquer des étapes au sein de cette réflexion.

L'artiste s'inscrit dans une démarche conceptuelle et propose des œuvres – accompagnées le plus souvent d'un protocole et d'un texte de présentation – qui suggèrent des pistes de réflexions, mais aussi des doutes et des questionnements chez le visiteur.

Traces, illusions ou encore fragments, ses œuvres souvent éphémères peuvent susciter des récits. Ces derniers constituent la matière de prédilection de l'artiste qui précise qu'elle a « besoin de beaucoup d'histoires pour construire une exposition ».

A la manière d'un chercheur ou d'un scientifique au sein de son laboratoire, elle invente des variations autour des relations qui lient image et mot ou encore espace et pensée. Procédant par comparaison, juxtaposition, accumulation ou encore ajout d'un élément inattendu, elle met en exergue le moment vécu, propose une expérience poétique à la fois physique, perceptive et intellectuelle au visiteur.

Mur, 1999 Sol, 1999

Deux dispositifs reposent sur le même principe : un rétroprojecteur projette sur une surface (mur ou sol) de la salle d'exposition un mot inscrit au feutre noir sur sa vitre : « MUR » dans le premier cas et « SOL » dans le second, barré à deux reprises. Écrit à l'endroit sur son support d'origine, le terme – en raison du principe de projection – est lu à l'envers par le visiteur.

Joëlle Tuerlinckx, comme souvent dans son travail, interroge ici l'espace d'exposition. Elle réalise deux œuvres *in progress* dont la présentation ne cesse de varier et de se moduler en raison de leurs liens intrinsèques avec l'espace. Pourtant, les composantes de l'architecture sont désignées et remises en question. Alors que l'artiste précise que le rétroprojecteur, comme le texte, ne doivent pas être maintenus dans leur état original pour « laisser le temps agir », les inversions et les ratures semblent évoquer les changements à venir : la dégradation, la décoloration, la transformation.

« Une exposition, c'est un cadrage en pointillé.

(Un moment nul, dans le sens « qui fait voir tous les autres mouvements »).

CEAL FLOYER

**Née en 1968 à Karachi, Pakistan.
Vit et travaille à Berlin, Allemagne.**

Dès le milieu des années 90, le travail de Ceal Floyer est remarqué pour sa dimension minimale et indicielle. A partir de vidéos, photographies, sons, sculptures et de diffusions de lumière, elle manipule l'espace et le vide afin de « manifester l'incertitude dans l'art ».

En effet, ses œuvres se caractérisent par une concision et une modestie

qui insinuent le doute chez le visiteur. Ce dernier s'interroge sur l'attention à porter sur ces objets, qui, derrière la banalité de leur facture, tendent à révéler leur processus et leur contexte de représentation.

En détournant les objets et les codes sociaux, Ceal Floyer s'inscrit dans une relecture des principes du *Ready-Made* et de l'art conceptuel. Les titres des œuvres occupent donc une place prépondérante car ils lèvent en partie le voile sur l'intention de l'artiste de questionner la place du visiteur, son point de vue et son rapport au réel.

Pour Ceal Floyer le regard constitue la part essentielle de notre expérience de la réalité. Elle s'attache aux principes de la phénoménologie de la perception en encourageant le visiteur à aller au delà d'une posture passive. L'œil doit être actif pour constater, comme le dit l'artiste, que « l'art est juste une manifestation, un cheval de Troie pour les idées⁹ ».

4 m 37 cm, 2012

Un élastique noir est tendu sur toute la largeur d'un mur blanc. Comme toujours chez Ceal Floyer, l'œuvre, discrète, est à considérer au regard de son titre évocateur.

En l'occurrence, ce dispositif est doublement désigné. Lorsqu'elle n'est pas exposée, l'œuvre s'intitule « titre variable » en accord avec sa nature : une proposition adaptable à chaque exposition énoncée aussi de manière « adaptable ». Lors de la présentation du travail, le titre est déterminé par la longueur minimum de l'élastique nécessaire – soit la taille de celui-ci lorsqu'il n'est pas tendu – pour couvrir la surface de la paroi choisie.

Ainsi, le titre, selon un principe tautologique, reflète la quantification matérielle de l'œuvre (la longueur du matériau) et révèle son caractère intrinsèquement modulable.

Selon l'artiste : « La seule chose qui reste constante est la relation formulée entre le titre, le médium et le contexte de présentation. Montrer l'œuvre, c'est la réaliser ; si elle n'est pas exposée, elle existe simplement comme une idée. L'essence de la pièce se situe dans l'écart visuel/cognitif entre son mode de présentation final, son matériau d'origine et son identité titulaire ».

LEONOR ANTUNES

**Née en 1972 à Lisbonne, Portugal.
Vit et travaille à Berlin, Allemagne.**

Les notions de mesure et d'échelle sont récurrentes dans l'œuvre de Leonor Antunes et permettent à l'artiste d'explorer la relation à l'espace, et plus largement un rapport au monde. Elle crée des installations, sculptures et objets, à partir de l'étude de nos environnements de vie, de l'observation de détails issus de systèmes d'architecture et d'urbanisme. Le plus souvent, l'artiste extrait des fragments d'architecture, des détails intérieurs et extérieurs, qu'elle réinterprète, en les copiant, et en les agrandissant ou réduisant, pour retenir des réminiscences de formes.

L'artiste réalise le plus souvent ses sculptures à partir de mesures prises sur des constructions modernistes. Le référent est en général détourné de sa fonction d'origine pour s'adapter à un nouveau contexte.

En 2003, Leonor Antunes a commencé la série des « modes d'emploi » (*Modo de usar*), des œuvres conçues sur le modèle d'outils de mesure, à partir d'objets

9. Freddy Contreras / Ceal Floyer, catalogue de l'exposition à la galerie The Showroom, Londres, 1995.

trouvés (par exemple un mètre), et qui prennent pour référent un espace particulier.

Démontables et transportables dans des boîtes en bois, les *Modo de usar* de Leonor Antunes se présentent comme des énigmes spatiales, de nouveaux outils d'évaluation permettant de créer des relations singulières à l'espace.

***A spine-wall suppressed all draughts* [Un mur porteur a supprimé tous les courants d'air], 2008**

A Spine-wall suppressed all Draughts se compose de deux éléments imbriqués, l'un en cuir noir, l'autre en corde noire, qui se déploient au sol et au mur. Cette œuvre fait partie de l'ensemble d'objets/sculptures qui établissent une relation à des fragments de la *Villa E1027* que Leonor Antunes a visitée.

La *Villa E1027* est l'une des deux villas construites dans le Sud de la France par l'architecte irlandaise Eileen Gray (1878-1976), surtout connue comme designer de mobilier. Construite de 1926 à 1929 à Roquebrune Cap-Martin (Alpes-Maritimes), cette villa est une interprétation libre de l'architecture moderniste et du style international qui va peu à peu s'imposer durant la première moitié du XX^e siècle.

Leonor Antunes restitue ici sa propre perception physique et mentale de l'architecture d'Eileen Gray, à travers un acte de reconnaissance et de souvenir, qui met en question l'original.

L'artiste affirme la particularité d'un espace et une subjectivité liée à la mémoire et au corps, à la mémoire du corps, à l'encontre de la rationalité supposée d'un étalon de mesure standard.

salle 6

MONA VATAMANU & FLORIN TUDOR

**Née en 1968 à Constanta, Roumanie
& né en 1974 à Genève, Suisse.
Travaillent ensemble à Bucarest,
Roumanie depuis 2000.**

Mona Vatamanu & Florin Tudor ont grandi en Roumanie sous le régime totalitaire (1965-1989) de Nicolae Ceausescu. Ils s'intéressent aux démolitions massives de villages et de bâtiments historiques programmées dès 1972 afin de valoriser l'avènement d'une nouvelle société.

A travers leurs vidéos, photographies, peintures, performances et installations, les deux artistes tendent à rendre visible ce qui n'est plus et à traiter de la condition des pays post-communistes entre refoulements et amnésie. Ils explorent les cicatrices laissées par les dictatures, les stéréotypes liés à la notion de « bloc » développés par les autres pays occidentaux et les résurgences contemporaines dans le langage de ces idéologies (le commun, le collectif, etc.).

Ils abordent aussi le redéploiement des valeurs et les problématiques liées au néolibéralisme qu'ils confrontent au passé. Ainsi, ils tendent à démontrer l'impossibilité pour la mémoire d'advenir dans un monde dominé par le pouvoir politique, religieux ou économique et la difficulté « de vivre après la faillite des idéaux ».

L'architecture et les modifications urbanistiques sont des motifs récurrents de leur travail car elles constituent des strates archéologiques à travers lesquelles il est possible de mettre en perspective l'histoire et le présent.

« L'architecture dit beaucoup de choses des gens. (...) Nous filmons principalement

l'architecture pour essayer de parler (...) de la culpabilité collective. D'une certaine façon, les choses semblent avoir changé à présent (...) mais le problème au fond est toujours là ».

Land Distribution [Répartition des terres], 2010

Il s'agit d'une installation composée de bandes de cassettes VHS et de pics de métal agencés selon une grille adaptée à l'espace de monstration. Le visiteur est invité à contourner ou à se déplacer à l'intérieur de ce territoire ainsi délimité. Ce dernier, contraignant, oblige tout arpenteur volontaire à se baisser. Son passage se mêlera alors à celui des autres participants, le sol blanc conservant les empreintes de chaque trajectoire effectuée.

Mona Vatamanu & Florin Tudor reprennent ici à leur compte le principe de délimitation des terres coopératives tel qu'il est pratiqué actuellement au Venezuela. Cette référence leur permet d'évoquer en contre-point l'histoire des pays de l'ancien bloc soviétique. « Au début des années 90 nous avons vu comment, après l'échec de l'idée de bien commun dans les pays socialistes de l'Est, les terres coopératives ont été remises à leurs propriétaires d'origine. (...) Les terres et la distribution des terres sont synonymes d'argent, de réforme ou de pauvreté, en fonction des conditions géographiques, historiques ou socio-politiques. De nos jours au Venezuela, la terre est redistribuée aux plus pauvres afin de leur donner une chance de commencer leurs propres petites fermes auto-suffisantes. Ils utilisent les bandes d'une cassette VHS pour clôturer la terre et créer des unités plus petites aléatoires (...). Ils font usage d'un produit de notre société consumériste dans un mode archaïque afin de produire une situation nouvelle, ils se battent pour leur avenir ».

Traversée des flux et des énergies de chacun, cette installation relève d'une mesure subversive et politique de l'espace.

salle 7

PRATCHAYA PHINTHONG

Né en 1974 à Bangkok, Thaïlande, où il vit et travaille.

Pratchaya Phinthong s'intéresse aux systèmes économiques, aux médias et à la globalisation du travail dans le monde contemporain. Il provoque souvent une confrontation entre des situations issues du réel – qui diffèrent en termes d'espace, de lieu ou de culture – afin de réaliser des œuvres allant du geste artistique vers le champ social.

Il a pu ainsi envisager des protocoles reposant sur des principes collaboratifs comme : constituer un réseau au Zimbabwe pour échanger des euros contre des dollars zimbabwéens (monnaie la plus dévaluée du monde) ; ou se rendre en Laponie suédoise pour cueillir des baies avec des paysans immigrés thaïlandais, tout en donnant à distance, au commissaire d'une exposition à laquelle il doit participer, des indications pour la réalisation d'une installation équivalente en poids à sa récolte personnelle.

Des principes « spéculatifs » de disparition et d'accumulation sont récurrents dans la conception des œuvres de Pratchaya Phinthong. Il procède à une matérialisation ou, au contraire, un effacement des signes de valeurs économiques ou de pré-supposés socio-culturels, par nature invisibles ou sans existence physique, mais qui ont pourtant une incidence sur les transformations de la vie quotidienne.

2017, 2009

Réalisée à l'encre sympathique, cette œuvre est vouée à disparaître au fur et à mesure de l'exposition. Présenté selon une forme circulaire, son texte est issu d'un blog que Pratchaya Phinthong a trouvé sur Internet. Son auteur prétend que des expériences secrètes sont menées par les « américains » au sein de la fameuse Zone 51 aux Etats-Unis et du CERN (accélérateur de particules) situé à la frontière franco-suisse. Les chercheurs étudieraient la possibilité d'envoyer une partie de la population sur Mars grâce à un tunnel cylindrique juste avant la collision d'une « planète de la taille des Etats-Unis et de la Chine » avec la Terre qui se produira en 2017.

En choisissant la date supposée de l'apocalypse comme titre de l'œuvre, l'artiste l'inscrit dans la tradition des classiques littéraires et cinématographiques de dystopie et de science-fiction. Alors que les théories du complot et la paranoïa enflent dans les médias autour de l'utilisation – parfois difficile à appréhender – des outils de mesure scientifiques spécialisés, cette « prophétie » acquiert par sa disparition progressive un caractère à la fois magique et insidieux. Elle imprègnera ainsi les murs, et restera enfouie comme un secret.

FRANCIS ALÿS

Né en 1959 à Anvers, Belgique. Vit et travaille à Mexico, Mexique, à New York, Etats-Unis et à Londres, Angleterre.

Après des études d'architecture, Francis Alÿs s'engage dans une activité artistique intense et diversifiée – allant de la performance à la vidéo et au film documentaire, et de la photographie à la peinture et au dessin.

A partir des années 90, Francis Alÿs a fondé sa pratique artistique sur le concept de l'errance et de la trajectoire, à travers la marche. La ville, principal matériau du travail et des réflexions de l'artiste, se fait le lieu d'une déambulation créative, mais aussi d'une prise de position politique (au sens de ce qui concerne la *polis*, la ville). Rédigeant des protocoles et posant des axiomes tels que « Parfois faire quelque chose de poétique peut devenir politique Et Parfois faire quelque chose de politique peut devenir poétique », Francis Alÿs envisage l'intervention artistique comme une nouvelle manière de penser la société, et de générer une possibilité de changement.

Francis Alÿs réalise des actions aussi aléatoires que discrètes dans l'espace urbain, utilisé comme un immense laboratoire. Travaillant sur et avec l'éphémère, il crée des situations légères ou ironiques, parfois absurdes ou transgressives, qui se saisissent de l'anonymat de la ville ou de ses tensions sociales et font émerger des singularités.

***The Leak (Paris)* [La fuite (Paris)], 2003**

The Leak montre Francis Alÿs marchant dans les rues de Paris, un filet de peinture s'écoulant d'un pot qu'il tient à la main. Plus ou moins sinieuse selon le rythme de la marche, une ligne de peinture se crée au sol et constitue une marque imperceptible qui s'effacera avec le temps. L'action se termine quand l'artiste accroche le pot vide sur le mur d'exposition. La vidéo est accompagnée d'un plan, d'une fiche d'informations annotée, de quatre dessins et de cartes postales retraçant le parcours de l'artiste.

Avec *The Leak* en 1996 à São Paulo, Francis Alÿs marchait déjà dans la ville avec une boîte de peinture trouée, d'où s'échappait un léger filet vert, en écho au *dripping* de Jackson Pollock. Francis Alÿs a rejoué « *The Leak* » à Jérusalem en 2004, dans un contexte troublé par les tensions politiques israélo-palestiniennes. La « ligne verte » devenait alors une allégorie territoriale et diplomatique.

Les marches de Francis Alÿs, réalisées en solitaire dans la ville, n'ont pas de spectateur, mais s'infiltrèrent dans la vie de tous les jours avec ses hasards et ses passants. Ce sont les documents d'enregistrement de la marche qui lui donnent après-coup un statut de proposition artistique, de « performance ». La marche comme pratique artistique interroge le statut de l'œuvre et les cadres conventionnels de présentation de l'art.

Le travail de Francis Alÿs reconfigure la relation de l'artiste aux institutions et au public, pour interroger notre rapport à l'art et à la vie. La vidéo commence d'ailleurs par ces termes : « Tournez le dos au Musée d'Art Moderne et traversez l'avenue du Président Wilson... ».

Art furtif, le parcours de Francis Alÿs incite à redécouvrir la ville autrement et à réinvestir de manière plus consciente, critique et poétique à la fois, les espaces et gestes du quotidien.

MICHEL FRANÇOIS

**Né en 1956 à Saint-Trond, Belgique.
Vit et travaille à Bruxelles, Belgique.**

Pratique fondatrice dans l'œuvre de l'artiste, la sculpture investit aussi bien la photographie, la vidéo, l'installation que la performance, pour aborder des enjeux d'espace, de matière, de volume et d'équilibre qui déterminent la représentation, quel que soit le médium utilisé.

Travaillant sur le mode opératoire du recyclage et selon un principe de débordement ou de contamination, Michel François s'intéresse toujours au mouvement entre deux états ; toutes ses œuvres peuvent se lire selon un « passe-partout formel » qui décline un glissement entre la densité de la masse et son potentiel de dispersion ou de disparition. Les objets, images et volumes de Michel François ne cessent de se transformer, de se reconvertir, de se ré-agencer ou de s'agglomérer, jouant un processus naturel en croissance et s'actualisant en des formes transitoires.

Inscrites dans un vaste système en apparence hétéroclite, régi par l'accumulation, la répétition et l'entropie, les œuvres de Michel François se donnent ainsi à voir comme figées dans une expansion de formes et de significations. Tout est cycle et tout est circulation, sans hiérarchie, avec comme principal fil conducteur l'énergie, qu'elle soit latente ou libérée.

***Walk Through a Line of Neon Lights* [Marcher à travers une ligne de néons], 2004-2009**

Une rangée de néons brisés, piétinés, à l'origine, par l'intervention directe de Michel François, trace un chemin accidenté, témoin du déplacement du corps de l'artiste.

Elle confronte physiquement le visiteur à son franchissement de l'espace.

L'œuvre rejoint l'une des préoccupations de l'artiste : la représentation en creux des empreintes du corps humain en acte, capable de « faire sculpture ». La ligne de néons brisés au sol donne forme à l'acte artistique et interroge le rapport entre création et destruction.

Le verre brisé, récurrent dans le travail de l'artiste, matérialise ici un mouvement dans l'espace, comme une mesure de l'énergie contenue de la marche.

CLÉMENCE TORRES

Née en 1986 à Cannes, France.

Vit et travaille à Paris, France.

Clémence Torres arpente et mesure le lieu de l'exposition en prenant comme étalon son propre corps afin de recréer des espaces à penser et à expérimenter. Son travail prend la forme de sculptures et d'installations de verre et de métal, de vidéos, de textes et de dessins qui interrogent le cadre et le hors cadre, l'intérieur et l'extérieur.

« J'aborde la sculpture non pas comme une prolifération de formes, mais comme un mode de déplacement. Un geste, à chaque fois différent, que je cherche à objectiver en transformant l'espace qui m'entoure ». Son travail s'inscrit dans l'héritage de l'art minimal et des réflexions autour du *White Cube*¹⁰.

10. *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999.

Le « White Cube » est devenu l'image archétypale du XX^e siècle. Il a sacralisé le tableau moderniste dans un premier temps, puis l'ensemble des objets qui y ont été présentés. Selon Brian O'Doherty, il est « l'espace d'éternité de l'exposition » où seuls les yeux et l'esprit sont sollicités. Il sera renouvelé à la fin des années 70 par l'importance grandissante de l'atelier d'artiste et l'apparition des environnements et des installations.

A partir de matériaux industriels, elle crée des modules délimitant des volumes ou travaille le verre et le miroir afin de réaliser des sculptures spéculaires et pénétrables.

L'espace d'exposition et ses dispositifs (cimaise, socle) deviennent alors un champ d'exploration pour mettre en scène les types de relations entre les individus (en référence à l'anthropologue Edward T. Hall) : intimes, personnelles, publiques. Le corps est invité à éprouver ses limites, au sein d'un « espace sincère » à la fois sculptural, architectural et social.

Toise, 2011

Une toise est placée entre le sol et le plafond. Disposant d'un système télescopique, ses dimensions sont variables selon le déploiement de l'objet par rapport à la hauteur sous plafond. La « toise » fut employée jusqu'en 1795 en France (date de l'adoption du système métrique) comme unité de mesure. Elle était notamment l'étalon pour la taille des individus. Connue depuis l'Antiquité, elle était équivalente à six pieds (soit environ 1,80 mètre) et était censée avoir été déterminée par l'envergure des bras tendus d'un homme – le terme venant du latin « tendere » (« tendre »).

Aujourd'hui le terme désigne un outil de mesure employé par les médecins et les parents soucieux de la croissance de leurs enfants. La toise permet aussi aux archéologues de mesurer la profondeur des couches lors de leurs fouilles, aux sportifs de déterminer leurs performances, aux couturières de travailler le tissu.

Dans l'espace d'exposition, l'œuvre de Clémence Torres invite le visiteur à se mesurer. En passant près de la toise, il se soumet à une échelle normative, identique pour tous et se confronte à la fois à l'architecture et aux autres.

«A l'expérience de l'homme, un corps est donné qui est son propre corps – fragment d'espace ambigu, dont la spatialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'espace des choses¹¹».

JORDAN WOLFSON

**Né en 1980 à New York, Etats-Unis.
Vit et travaille entre Berlin, Allemagne
et New York, Etats-Unis.**

Jordan Wolfson travaille la vidéo, l'installation et la performance. Dans ses œuvres, il mêle le langage conceptuel à la culture populaire et la poésie à l'ironie. Les principes de répétitions, de boucles, de superpositions et de juxtapositions sont au cœur de sa démarche afin de questionner le temps, la mémoire et l'imaginaire collectif.

L'artiste emploie à la manière d'un matériau les archives qu'il constitue en permanence à partir, notamment, de la publicité et des médias. Ses œuvres peuvent être considérées selon lui comme « des thermomètres pour la culture ».

Il passe au crible les questionnements contemporains et leur imagerie récurrente : la théorie des cordes chez les scientifiques ; Michael Jackson, l'Islam ou les cours de cuisine dans les médias ; l'omniprésence publicitaire de coca-cola ; les références culturelles cinématographiques de Charlie Chaplin à Christopher Reeves. Il peut aussi reprendre à son compte le travail d'autres artistes comme avec *Perfect Lover*, hommage à Félix Gonzales-Torres.

A chaque fois, il choisit alors de développer ces objets du quotidien par des formes métaphoriques conférant ainsi à l'ordinaire une étrangeté, un romantisme et une certaine dérision.

Star Field (month 26) [Star Field (mois 26)], 2004

Comme souvent chez Jordan Wolfson, l'œuvre *Star Field* est conçue à partir d'une imagerie populaire. Ici, il joue sur des principes d'obsolescence qu'il oppose indirectement au monde contemporain, ce qui confère à l'ensemble un caractère nostalgique et désenchanté.

En effet, l'emploi du projecteur 16 mm peut évoquer l'histoire du cinéma et l'un de ses premiers films, *Le voyage dans la Lune* (1902) de Georges Méliès, qui inaugure une longue tradition filmique jusqu'à l'époque contemporaine et ses dispositifs techniques spectaculaires pour mettre en scène la conquête de l'Espace. Les points lumineux mouvants rappellent aussi, d'une autre manière, le besoin perpétuel de conquête et d'exploration de l'univers chez l'Homme et les projections mentales qui lui sont associées. Cette petite fenêtre ouverte par Jordan Wolfson nous propose en effet une vision stéréotypée de l'Espace : celle du voyageur intergalactique qui, dans les fictions, l'observe par le hublot de son vaisseau ou celle d'une représentation possible de l'infini et de l'éternité.

Cependant, cette expédition, bien que poétique, ne peut être qu'immobile : sa source n'est autre que l'économiseur d'écran d'ordinateur *Star Field*, très populaire dans les années 90.

11. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, rééd. Paris, Gallimard (coll.« Tel »), 1990, p.325.

INFORMATIONS PRATIQUES

DIMENSIONS VARIABLES

FRANCIS ALÿS, LEONOR ANTUNES, JASON DODGE, CEVDET EREK, CEAL FLOYER, MICHEL FRANÇOIS, ALEXANDER GUTKE, PRATCHAYA PHINTHONG, EVARISTE RICHER, BOJAN SARCEVIC, HANS SCHABUS, CLÉMENCE TORRES, JOËLLE TUERLINCKX, MONA VATAMANU & FLORIN TUDOR, JORDAN WOLFSON

Exposition du 4 juillet au 19 août 2012

OUVERTURE

du mercredi au dimanche de 13h à 19h

Visites commentées gratuites

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

L'Institut d'art contemporain sera ouvert le samedi 14 juillet et le mercredi 15 août.

ACCÈS

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)

Bus C9 (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