

L'art pour l'art

Ambition d'art *bis*

6 juin – 4 octobre 2008

La Galerie d'exposition du Théâtre de Privas (Ardèche)
Vernissage le jeudi 5 juin 2008 à 19h

L'Institut d'art contemporain, avec le Conseil Général de l'Ardèche, présente à la Galerie d'exposition du Théâtre de Privas, en partenariat avec le Théâtre de Privas, une exposition composée d'œuvres de la Collection Rhône-Alpes.

Cette exposition s'inscrit en écho à *Ambition d'art* présentée du 16 mai au 21 septembre à l'Institut d'art contemporain, qui célèbre ses trente ans en invitant des artistes qui ont traversé son histoire :

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

La sérialité, l'objectivité analytique et la désignation des modes de production traversent les démarches de tous les artistes présentés dans l'exposition.

Daniel Buren et Niele Toroni ont dès 1965 affirmé « le degré zéro de la peinture » et posé la question



Institut d'art contemporain, Villeurbanne
La collection Rhône-Alpes en région

du rapport de l'œuvre à un lieu (« in situ »). Cette approche a en partie influencé les « peintures-écrans » de Cécile Bart et les « objets partiels » de Jacqueline Dauriac qui induisent aussi un nouveau rapport à l'espace pour le spectateur. Les photographies de bâtiments de Bernd et Hilla Becher, appréhendées en tant qu'ensembles typologiques, interrogent le regard porté sur ces vestiges de l'histoire industrielle, tandis que les portraits photographiques systématiques, documentaires et frontaux de Thomas Ruff, suscitent un questionnement politique vis-à-vis de la société. Cette dernière est aussi abordée d'un point de vue économique par Joe Scanlan qui réinvestit le champ de l'art minimal et de l'art conceptuel en même temps qu'il renouvelle la réflexion sur l'économie de production d'une œuvre, en proposant des objets-mobiliers-œuvres « à faire soi-même » (« Do it yourself »). Le travail de John Knight interroge également le statut des objets d'usage courant et l'articulation de l'économique et du symbolique.





Cécile Bart, *Six peintures / collages pour un mur*, 2008 © Blaise Adilon

Le Conseil général de l'Ardèche

Partenaire de l'Institut d'art contemporain depuis 2002, le Conseil général de l'Ardèche, dans le cadre de sa politique de sensibilisation aux arts plastiques, accompagne la diffusion de la Collection Rhône-Alpes sur son territoire. Cette exposition est organisée en partenariat avec le Théâtre de Privas.

L'Institut d'art contemporain, Villeurbanne / Lyon

L'Institut d'art contemporain est né, en 1997, de la fusion d'un Centre d'art contemporain, le Nouveau Musée, créé en 1978, et d'un Frac, le Fonds régional d'art contemporain Rhône-Alpes, créé en 1982. Il représente ainsi une institution pionnière en France à être dotée de la double mission d'organiser des expositions temporaires *in situ* et de constituer la Collection Rhône-Alpes pour des expositions sur le territoire rhône-alpin.

Cécile Bart, *Six peintures / collages pour un mur*, 2008

Dès la fin de ses études à l'école des Beaux-Arts de Dijon, Cécile Bart établit les données essentielles de son travail. Ses œuvres se constituent comme des réflexions autour de la géométrie et de la perspective, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture. Elles répondent à une organisation stricte : toujours la même toile (texture fine et légère du tergal « plein jour »), tendue sur des cadres aluminium ou alors marouflée sur le mur. La couleur est posée à la main, puis essuyée pour ne pas boucher la trame du support et permettre à la lumière de pénétrer la trame, révélant ainsi l'espace derrière ou restituant la réflexion du mur. « Le fait de passer la peinture avec une brosse, que cette peinture soit plus ou moins diluée, qu'à un endroit ce soit essuyé très rapidement, qu'à un autre ça "bouche", que ça produise des irrégularités et des nuances, tout cela est très important et fait que c'est une peinture qui n'appartient pas au monde des objets tout faits ».

Ses réalisations comportent un potentiel de réinterprétation de l'espace. Les œuvres prennent partiellement appui sur le mur pour jouer des obliques, additionner, superposer les couleurs et les espaces. Le lieu est alors recomposé virtuellement. L'artiste travaille autour de deux types de lieux : elle peut s'imprégner d'un lieu dont une œuvre

découle, uniquement pour ce lieu (les peintures d'accompagnement des façades du Centre Hospitalier Saint Joseph et Saint Luc, Lyon, 2000); mais elle peut aussi réaliser une œuvre dissociable du lieu. Cependant, l'artiste considère toujours qu'une œuvre a un lieu de naissance qui fait que cette œuvre (et pas une autre) a été réalisée. « La couleur est le moyen d'inscrire un bâtiment dans le site d'une façon sensible. La mise en couleur, loin d'être abstraite, puise son origine dans l'environnement immédiat ». De plus, les œuvres de Cécile Bart sollicitent le regard du spectateur. Il est possible d'observer l'image immédiate, mais aussi de considérer la réalité voilée, modifiée, transformée par la présence de l'écran transparent. « Pour moi, le spectateur idéal serait celui qui prendrait le temps, trouverait un rythme, pour une perception de l'œuvre se modifiant au cours de son déplacement longue durée avec des temps d'arrêts, de réajustements. Ce serait un repérage au cinéma; si on appréhende un lieu, on se disperse, puis on se trouve. »

Six peintures / collages pour un mur est composée de six peintures / collages de six couleurs différentes occupant sur un mur un espace total de 13,3 mètres de largeur sur 5,7 mètres de hauteur. Elles sont placées les unes à côté des autres à des hauteurs différentes. Pour cette exposition, la toile en tergal a été collée à même le mur. L'œuvre originelle est constituée de six toiles tendues sur six châssis en aluminium. Il s'agit donc

d'une succession d'éléments de formats identiques disposés en quinconce. Ces toiles permettent une alternance de couleurs denses et de phases plus neutres, selon la position plus ou moins frontale ou latérale adoptée par le spectateur. En marouflant ces éléments, l'artiste perturbe le regard du spectateur et sa perception de l'espace.

Bernd Becher et Hilla Becher
Fünf Ansichten eines Kalksilos
in Duisberg-Ruhrort, 1972

(Cinq vues de silos à chaux du port Ruhrort à Duisberg)

Winding Towers IV, 1966-1975
(Tours d'extraction n° IV)

De 1959 à 1994, Bernd et Hilla Becher ont produit des séries photographiques d'architectures industrielles. Alors qu'ils s'intéressaient principalement à la région de la Ruhr et aux Pays-Bas, ils étendirent par la suite leurs investigations à l'Europe et aux États-Unis. Leur projet repose sur le principe de l'inventaire pour réaliser des photographies en noir et blanc selon un mode toujours identique : l'objet photographié est placé au centre de l'image et est pris à partir d'un point surélevé grâce à un échafaudage installé à cet effet. La lumière doit être la plus constante possible ce qui explique que ces photographies sont souvent effectuées lorsque le soleil est au zénith. Cette démarche a consacré les œuvres des Becher comme

des photographies objectives qui font clairement apparaître la nature de leurs objets. En 1976, la reconnaissance de leur travail permet à Bernd Becher de créer la première classe consacrée à la photographie de la Kunstakademie de Düsseldorf.

Pour l'accrochage et la présentation, les Becher ont choisi de regrouper leurs photographies selon des séries. Ainsi, sont présentés les châteaux d'eau, les silos, les hauts fourneaux, les maisons d'ouvrier, les gazomètres, les chevalets, etc. Malgré leur aspect documentaire, ces photographies recèlent une part d'irréel par l'absence totale de présence humaine, d'activité industrielle, par le choix du noir et blanc et d'une sérialité uniforme. Cependant, cette dernière permet de souligner certains détails que l'on ne noterait pas au premier abord. C'est de cette multiplicité que naît toute la puissance de l'ensemble. « Les objets qui nous intéressent ont en commun d'avoir été conçus sans considération de proportion et de structures ornementales. Leur esthétique se caractérise en ceci qu'ils ont été créés sans intention esthétique ».

La photographie prend alors une valeur historique et scientifique comme dans le livre *Hauts-fourneaux* (1990) qui associe 223 photos avec deux textes sur le fonctionnement et l'histoire de ces édifices. Les Becher ont été marqués par la seconde guerre mondiale. Au sortir de ce drame, leur travail renvoie à la

nécessité d'une conscience historique. « La durée de vie des bâtiments industriels est extrêmement courte. La plupart des bâtiments que nous avons photographiés n'existent plus. Comme le monde ne produit plus de grands monuments, ces sites industriels sont les marques architecturales de notre époque. Or ce patrimoine s'évanouit. »

Fünf Ansichten eines Kalksilos in Duisberg-Ruhrort présente une série de cinq photographies de silos à chaux du port Ruhrort de la ville de Duisberg en Allemagne. Ce port fut développé à partir de 1665 pour évacuer le charbon des mines de la Ruhr. Lors de la création de la ville de Duisberg en 1905, il fut absorbé par la nouvelle cité. Ce lieu est connu d'un point de vue historique car il fut massivement bombardé pendant la seconde guerre mondiale, comme haut lieu de productions industrielles. La photographie documentaire et objective des Becher permet à la fois un hommage à l'architecture de l'industrie, mais aussi à une histoire de l'industrie et des hommes. « Rien ne rappelle l'âge industriel. Ainsi nous pensons que nos photos permettent au spectateur d'avoir une chance de revenir sur ce qui a disparu ».

Winding Towers IV présente une série de neuf photographies de tours d'extraction. Il s'agit de l'ensemble des constructions mécaniques renfermant la machinerie des ascenseurs d'un puits de mine. Comme toujours dans le travail des Becher, la

prise de vue se veut objective. Les tours sont toutes photographiées à la même distance, centrées dans l'image, prises de face. Cependant, cette planche de neuf photographies permet au spectateur de rechercher les similitudes et différences esthétiques entre les neuf tours. Un certain mystère historique se dégage de ces architectures industrielles aujourd'hui abandonnées. « L'intérêt que le sujet a à nos yeux réside dans le fait que des bâtiments à fonction généralement identique se présentent avec une grande diversité de formes. »

Daniel Buren ***Triplement / Trebly, 1985***

Au début des années 60, Daniel Buren peint sur des draps de lit colorés ou sur des toiles de jute, après avoir réalisé de très nombreux collages et peintures sur papier et sur toile. Il adopte en 1965 un tissu rayé formé de bandes égales, alternativement blanches et colorées, en réalité une toile de store découverte au marché Saint-Pierre (à Paris), dont il se limite à peindre en blanc les bandes extrêmes de couleur. De 1965 à 1967, il fonde le groupe BMPT, avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni. Le groupe va organiser quatre manifestations qui affirment leur position critique par rapport à la peinture, autrement dit une volonté de réduire la peinture à son « degré zéro » en travaillant sur la répétition formelle

pour faire émerger l'importance du lieu où l'œuvre s'inscrit.

Dès lors, Daniel Buren ne considère plus le cadre d'exposition comme un réceptacle neutre et une œuvre comme un objet, mais comme un agencement de propriétés. Il passe ainsi de la peinture comme fin à la peinture comme moyen, en adoptant définitivement un signe plastique, les bandes, qu'il nomme *outil visuel*. Celui-ci sera invariablement constitué de l'alternance chromatique de bandes blanches et de bandes colorées, et d'une largeur fixée en 1967 à 8,7 cm. « À partir du moment où j'ai extrait ce motif pour le transformer en signe, sa nature a été modifiée. De fin, il est devenu moyen, c'est-à-dire un instrument qui interagit avec les lieux dans lesquels il se situe. »

L'artiste travaille sans atelier, puisqu'il exécute des travaux *in situ*, c'est-à-dire dans les lieux mêmes auxquels ils sont destinés. En 1980, Daniel Buren investit l'espace public, à travers la statuaire à Lyon avec le projet *Ponctuations, statue / sculpture*. C'est en 1986 qu'il réalisera sa première commande publique : *Les Deux Plateaux*, dans la cour d'honneur du Palais Royal à Paris. Cette modalité d'œuvre *in situ* comme « lieu dans un site » sera déterminante pour la conception d'œuvres ultérieures, comme les *Cabanes Éclatées* dont la première est exposée en 1984 à Düsseldorf. Si la structure architecturale de base des *Cabanes Éclatées* est un cube (forme

minimale par excellence), c'est aussi la forme la plus simple d'une architecture utopique, comme les cabanes que peuvent imaginer les enfants. Le spectateur est incité à entrer à l'intérieur des cabanes et à découvrir des points de vue et perspectives variés, au point parfois de déambuler dans une sorte de kaléidoscope et de faire jouer son regard et son mouvement avec les constructions tout en miroirs, lumières et couleurs.

Triplement / Trebly, se compose de trois structures de bois couvertes de la toile de jute rayée, l'outil visuel de Daniel Buren, décliné en trois couleurs. Ces structures s'imbriquent, selon une organisation rigoureusement géométrique, les unes dans les autres à la manière de poupées russes, de la plus haute à la plus basse. L'œuvre devient donc un lieu à l'intérieur duquel le spectateur peut déambuler et adopter divers points de vue sur l'espace environnant : « J'exprime la volonté de ne pas faire des œuvres frontales, dont on ne fait pas le tour, mais dans lesquelles on entre littéralement ». Cette idée des carrés les uns dans les autres peut aussi rappeler les travaux de l'artiste américain Sol LeWitt.

Jacqueline Dauriac

Cercle jaune avec femme en rouge, 1985

Les œuvres de Jacqueline Dauriac sont toujours réalisées *in situ*. À partir du visible le plus banal, elle souhaite transformer et interroger les mécanismes du milieu de l'art sur le lieu de l'exposition. Elle se réfère ainsi à l'art dit perceptuel, dérivé de l'art conceptuel, qui va engendrer de nouvelles sensations sur le spectateur en créant une relation entre celui-ci et une proposition plastique simple.

Au travers d'une mise en scène, l'artiste s'attache à intégrer dans son œuvre l'être humain, qui peut être évoqué physiquement par un mannequin (*Trapèze bleu avec femme en noir*, 1985), une secrétaire, un directeur de centre d'art ou un gardien. Cette figure lui permet de réaffirmer l'idée que le spectateur fait l'œuvre. Elle le plonge ainsi directement dans le champ pictural. L'artiste demande au visiteur d'agir avec son regard et de rentrer dans la temporalité de la pièce : c'est ce regard, cette action, qui feront vivre l'installation. Un jeu de va-et-vient se crée entre le regard que l'on a sur l'art et le regard que l'on porte sur la vie, car l'artiste estime que le regard que l'on acquiert par l'art peut nous apprendre à voir la vie.

Jacqueline Dauriac s'attache à faire subir un détournement à ses œuvres, consistant à produire notamment une

expérience optique de la couleur pure. Ses installations se composent d'« objets partiels », référence à la psychanalyse ou encore à la figure de rhétorique, la « partie pour le tout ». Ces objets « du réel » ne se donnent pas à voir comme des œuvres. On peut considérer qu'ils suggèrent à la fois l'absence et le caractère éphémère de l'existence. Ils lui permettent ainsi de se référer aussi à des artistes historiques, comme dans son *Hommage à Matisse* de 1987 où elle propose des pots de fleurs évoquant en trois dimensions les motifs de tapisserie du peintre. Jacqueline Dauriac dit: « Dans mon propre travail, je fais intervenir l'imaginaire, la mémoire et la réalité, " autres spatialités " et ce, dans des dispositifs mettant en évidence les intensités réelles, et non leurs représentations abondantes ».

Dans *Cercle jaune avec femme en rouge*, le cercle jaune est l'objet que nous regardons. Il est associé à une femme en rouge qui n'est pas toujours présente dans l'espace d'exposition. Lorsqu'elle entre dans l'espace, elle se déplace et parfois même s'adresse au visiteur pour lui donner des explications. L'idée de cette œuvre a été inspirée à l'artiste par une scène du film de Wim Wenders, *Paris-Texas*, dans laquelle une femme en rouge s'adresse ainsi aux spectateurs: « Vous me voyez et je ne vous vois pas ».

« Dans *Cercle jaune avec femme en rouge*, c'est la décision de la femme en rouge qui noue l'attention du spectateur sur

le déplacement de sa sensibilité. (...). Les deux couleurs sont le guide pour établir ce trajet entre ces éléments sensibles. La femme en rouge résonne en nous picturalement – Le Titien, Velasquez, Manet, *Passion* de Jean-Luc Godard... Elle fonde notre emploi de disposer du moment actuel artistique désigné ici par le rouge et le jaune. »
J.D., Hambourg, 27.11.1985.

John Knight *Exsitu*, 1989

John Knight a étudié l'architecture avant de se tourner vers les arts plastiques et de s'intéresser à des questions relatives au contexte spatial, à la situation, aux mouvements et aux fonctions des êtres et des objets. De 1969 à 1989, sa démarche l'engage à réévaluer l'œuvre d'art comme un objet investi par un certain nombre d'attentes de la part du spectateur. Ainsi, dès 1978, il propose les *Journal Series*, une œuvre évolutive, grâce à laquelle l'artiste offre à des destinataires spécifiques un abonnement à des revues de mode, de cuisine ou d'art, symbolisant les valeurs dominantes telles qu'elles sont diffusées et valorisées par les médias. Les magazines ne sont pas eux-mêmes de l'art, mais ils sont sujets aux mêmes pièges et remplissent parfois le même rôle (objets décoratifs posés sur une table, objets de collection, etc.). Cette série lui permet de mettre en œuvre

une offre de services (fabrication industrielle et distribution à grande échelle d'un objet d'usage courant), afin de stigmatiser l'idéologie de la libre entreprise et du « travailleur consommateur ». Il détourne aussi les méthodes du marketing et de la publicité au profit d'actions visant à un acte de solidarité et à une critique des incidences politiques des systèmes de production.

Sensible aux liens entre l'architecture et ceux qui la vivent, il étend le concept du lieu afin de repenser l'espace à l'intérieur du système culturel. Il souhaite créer une interaction entre l'art et le non art, le privé et le public, la culture dominante et celle qui est dominée. Ses supports et ses techniques sont variés : livre d'artistes, installation *in situ*, ready-made, assemblage ; inspirés et présentés dans des espaces divers. L'instabilité territoriale du travail de John Knight fait sans cesse allusion à ce passage d'une sphère sociale à l'autre : la collection particulière (privée) et la collection publique.

« Je considère le contexte (les sujets), servant de référence, comme appartenant au strict domaine des arts plastiques. Quant aux relations privilégiées, l'architecture a joué un rôle dans le développement de mon œuvre, surtout parce qu'elle était mon premier contact avec la perception visuelle. (...) Le " site " est d'une importance vitale en tant que condition permettant la création d'une nouvelle œuvre. C'est précisément

l'effet que les conditions extérieures produisent sur ma condition psychique qui me motive pour travailler. »

En 1989, John Knight a été invité par le Frac Rhône-Alpes afin de concevoir une œuvre. Il s'agit d'*Exsitu* réalisée à la Villa Gillet, demeure bourgeoise du début du XX^e siècle, siège du Frac à cette époque. L'artiste a décidé de reproduire à l'identique les miroirs de la villa, auxquels il a apposé le logo du Frac. Il les a ensuite « déplacés » jusqu'au Nouveau Musée de Villeurbanne (devenu aujourd'hui l'Institut d'art contemporain). En partant d'objets *in situ*, John Knight a réalisé une œuvre autonome. « L'artiste aurait pu s'attaquer au symbole, la grande maison de « villégiature » urbaine, la villa d'un soyeux lyonnais maintenant dévolue à l'activité culturelle. Bien sûr, la demeure conçue comme l'outil d'une représentation personnelle, lieu ostentatoire pour la démonstration d'une réussite sociale à la fin du XIX^e siècle, imposait une image de marque aux événements qui s'y tiennent aujourd'hui.(...). *Exsitu* présente la réplique exacte de tous les miroirs de la Villa Gillet parce qu'ils sont les cadres, les formes autorisées d'une auto-représentation du pouvoir quand monsieur Gillet s'identifiait avec satisfaction dans les miroirs de la maison qu'il s'était fait construire ». Joël Benzakin, *John Knight*, Frac Rhône-Alpes, Lyon, 1989, p.4-5.

Thomas Ruff

Porträts, 1985

« J'avais 18 ans, j'hésitais entre des études d'astronomie et la photo. Je voulais faire de belles photographies, un peu comme celle du National Geographic (...). Je suis donc allé étudier la photographie à la Kunstakademie de Düsseldorf. Et à partir de là, tout a changé ». De 1977 à 1985, Thomas Ruff suit l'enseignement de Bernd Becher. De la même manière que les Becher photographient sans artifice des bâtiments industriels, Thomas Ruff choisit de photographier des personnes de manière frontale selon un éclairage uniforme et un cadrage immuable. Au début de sa carrière, ses modèles sont souvent des élèves de la Kunstakademie, mais aussi parfois des acteurs de la scène artistique ou des inconnus croisés par hasard.

Thomas Ruff insiste dans ses œuvres sur le processus de production de la photographie. Il s'agit pour lui de « refléter le médium dans l'œuvre et d'interroger la constellation preneur d'image / appareil photo / sujet de l'œuvre ». Il souhaite, comme Andy Warhol, « voir mécaniquement ». Bien que son travail soit souvent désigné par les termes d'objectivité et de neutralité, Thomas Ruff sait que chaque machine de vision induit des aberrations particulières : « l'authenticité est celle d'une réalité arrangée et manipulée par la technique qui, à son apogée, en arrive à éloigner l'image de

son référent réel ». Ce qu'il souhaite alors n'est pas de représenter quelque chose, mais de construire une image. Pour cette raison, il peut avoir recouru à la numérisation : « C'est toujours comme ça chez moi : je suis curieux, j'ai l'idée d'une image, mais je ne la trouve pas parce qu'elle n'existe pas encore. Il faut donc que je la fasse moi-même ».

L'héritier de la tradition documentaire objective allemande est aussi influencé par la photographie américaine. Il cherche à mettre à plat les utopies sur lesquelles repose notre relation aux images photographiques et, par le jeu d'une certaine objectivité, à bousculer le regard et à multiplier les interprétations possibles. C'est ainsi que ses photographies parviennent tout autant à saisir le désir d'identité d'un individu que sa volonté de se fondre dans une certaine société. Thomas Ruff réussit à induire dans ses portraits une réalité sociale précise. Une esthétique étrange se dégage alors de ses œuvres dont l'artiste affirme qu'elles ont « toujours eu une dimension politique ».

Porträts

« Ma série *Porträts*, (...), anticipait l'avènement du Big Brother imaginé par Orwell, et la forme que pourrait prendre son emprise sur la vie quotidienne. En Allemagne, les années 70 furent marquées par les actions de la Fraction Armée Rouge, de la « Bande à Baader », avec le climat d'affolement et d'obsession sécuritaire qui s'ensuivait. La série

Porträts s'inscrit en contrepoint de cette situation. Big Brother nous regarde et nous tentons de soutenir son regard. Si nous ne nous trahissons par aucun geste, si nous ne manifestons aucune émotion, peut-être nous ignorera-t-il ». (Interview de Thomas Ruff par Régis Durand, 29.04.1997).

Joe Scanlan

Store A, (Miesian Gymnasium), 2003

DIY, 2002

SoLongSolSoLong, 2007

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. »

Les œuvres présentées ici rendent 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. Elles sont issues d'une exposition monographique présentée en 2007 à l'Institut d'art contemporain.

SOLONGSOLSOLONG 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 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 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. »

Niele Toroni

***Empreintes de pinceau n° 50
répétées à intervalles réguliers
de 30 cm, 1985***

« En 1959, je décidai de venir à Paris pour " faire de la peinture " ». Dès son arrivée en France, Niele Toroni s'intéresse principalement à la schématisation des formes tendant vers une abstraction quasi géométrique. Il intègre le groupe BMPT et participe à la réflexion autour du « degré zéro » de la peinture. Il élabore lui-même une conception radicale de l'acte pictural en s'interrogeant sur sa pertinence : « pourquoi faire » plutôt que « quoi faire ».

Il commence par recouvrir de la même couleur les losanges d'un linoléum avant d'appliquer sur la toile les empreintes de

son pinceau à intervalles imprécis. En 1966, il détermine enfin ce qui deviendra sa méthode définitive :

Méthode de travail

Sur le support donné est appliqué un pinceau n° 50 à intervalles réguliers de 30 cm.

SUPPORT : toile, coton, papier, toile cirée, mur, sol..., généralement des fonds blancs.

APPLIQUER : « ... mettre une chose sur une autre de manière qu'elle la recouvre et y adhère, ou y laisse une empreinte » (Robert, dictionnaire de langue française)

PINCEAU N° 50 : pinceau plat large de 50 mm.

INTERVALLE : « ... distance d'un point à un autre » (Robert, dictionnaire de langue française)

Niele Toroni se considère comme un peintre, un travailleur, et désigne ses œuvres par l'expression *travaux/peintures*. Il cherche, à travers sa méthode, à rejeter les questions d'égo et d'inspiration. Cependant, l'artiste a conscience des limites de sa volonté d'objectivité : « Je ne refuse pas ma subjectivité. Au contraire. Mais elle doit rester subjective ». Il s'exprime aussi à ce sujet en ce qui concerne le choix des couleurs : « le choix peut être ironique, personnel ou basement lié au fait qu'il me reste trois pots pleins de telle ou telle couleur ». Cette peinture n'est ni représentative, ni constructive, elle n'exprime que sa propre matérialité et celle du lieu dans lequel elle s'inscrit.

Elle peut être appliquée sur les murs ou sur d'autres types de supports qu'elle ne modifie pas pour autant. Sans avoir recours à des formes préexistantes, sa peinture advient dans les conditions qui lui sont proposées avec simplicité et sans emphase : « Il ne s'agit pas pour moi de rendre mythique un travail qui serait œuvre idéale en en répétant la présentation ».

Malgré le caractère répétitif de la méthode, il serait erroné de considérer que la peinture de Niele Toroni est toujours la même. L'exercice du regard est toujours renouvelé, actualisé et imprévisible ; de même que le geste du peintre : « comme une croix qui sert de signature, une empreinte peut être rattachée à celui qui l'a faite ». La réalisation des empreintes engage le

corps de l'artiste, ce qui les rend à chaque fois différentes : « Mes interventions sont toujours autres. Je dirai que c'est ma méthode qui n'a pas changé ». Plus largement, par cet acte de peinture, l'artiste questionne les références à l'art occidental et les rapports entre l'art et la vie. Selon lui, ce qui compte n'est pas « d'imposer des convictions, mais d'ébranler des préjugés. »

« ***Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm*** est le titre de tous mes travaux, de toutes mes pièces. C'est l'énoncé littéral comme je l'ai déjà écrit ; cette formulation est le commun dénominateur de tous les travaux/ peintures ; elle dit tout et ne dit rien (ne veut rien dire) si l'on ne voit pas le travail donné ». (Entretien entre Niele Toroni et Catherine Lawless, 7.07.1988).

Informations pratiques

L'art pour l'art

Ambition d'art bis

Exposition du 6 juin au 4 octobre 2008

La Galerie d'exposition

du Théâtre de Privas

Privas (Ardèche)

Ouverture En juin, septembre et octobre

du mercredi au samedi de 15h à 18h.

En juillet et août du mercredi au

dimanche de 14h à 18h, entrée libre

Théâtre de Privas, tél. 04 75 64 62 00

Contact :

Institut d'art contemporain,

c.poncet@i-art-c.org

L'Institut d'art contemporain, Villeurbanne

bénéficie de l'aide du ministère de la Culture et de

la Communication (Drac Rhône-Alpes), de la région

Rhône-Alpes et de la ville de Villeurbanne.

Pour cette exposition, l'Institut d'art contemporain

reçoit le soutien particulier du **Conseil général**

de l'Ardèche, bénéficie du partenariat du

Théâtre de Privas et du concours de la Délégation

Académique à l'Action Culturelle du Rectorat

de Grenoble.

Remerciements à Rose Stoter.



Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

T. 04 78 03 47 00

www.i-art-c.org

ardèche
LE CONSEIL GÉNÉRAL

Théâtre de Privas
Scène conventionnée / Scène Rhône-Alpes

La Galerie d'exposition

du Théâtre de Privas

Rue de la Recluse

07000 Privas (Ardèche)

T. 04 75 64 62 00