

I

EXPOSITION

A

1966-79

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION :
LAURENT MONTARON

24 MAI - 11 AOÛT 2013

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

L'IAC invite l'artiste Laurent Montaron en tant que commissaire d'exposition à rassembler des artistes qui partagent un état d'esprit et qui cristallisent une certaine approche de la création actuelle. En ce début de XXI^e siècle et sur fond d'accélération de la circulation des informations, les seize artistes présentés se réapproprient des gestes, des procédés et des techniques provenant d'un passé devenu si proche qu'il en devient constitutif du présent. Engager ce processus, c'est peut-être rompre avec la conception linéaire et occidentale du temps. C'est probablement également une manière d'ingérer la multitude des données propres à l'époque contemporaine.

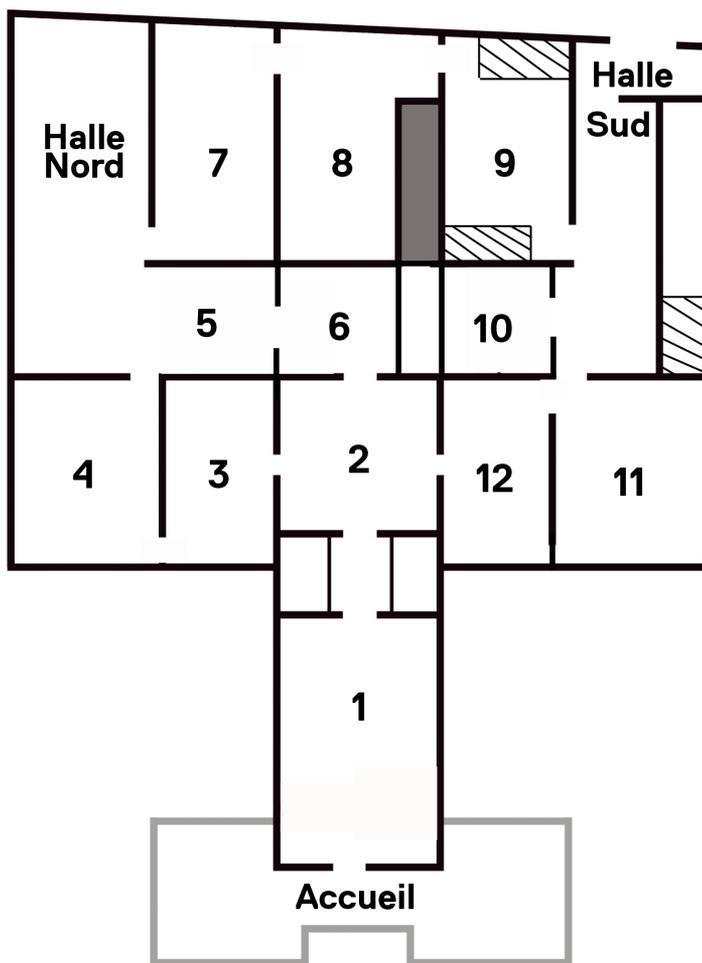
L'exposition 1966-79 fait ainsi le choix de sonder l'empreinte et l'héritage des années 60 et 70 sur les artistes qu'elle réunit. Comme le précise Laurent Montaron, ces artistes ont en commun un intérêt pour la forme et relie leur propre

expérience à ce que le temps a enfoui, sans nostalgie, mais en interrogeant le présent au regard du passé.

Depuis plusieurs années, l'IAC a noué des liens privilégiés avec Laurent Montaron, à travers la présentation d'une exposition monographique en 2009 et l'acquisition d'œuvres. Cette relation trouve aujourd'hui un nouveau prolongement avec l'exposition collective 1966-79, qui permet d'aborder la création comme moteur de constitution d'une collection en présentant des œuvres qui pourraient prochainement être acquises par l'IAC.

Né en 1972, Laurent Montaron au travers de films, de photographies et d'installations, interroge la manière dont les médias, depuis l'avènement des techniques de reproduction mécanique, façonnent nos représentations et continuent d'alimenter certaines de nos croyances les plus enfouies. Son travail, en s'attachant aux paradoxes qui accompagnent notre conscience de la modernité, explore sous la forme de récits comment avec l'enregistrement et la reproduction de l'image, du son et de la voix, notre perception du temps semble avoir changé. Il est également à l'origine de Irmavep Club, collectif d'artistes et de commissaires qui organise des cycles d'expositions, revenant sur les décennies récentes. En 2009, une exposition monographique de Laurent Montaron a été présentée à l'IAC.

Salles d'exposition



- 1 GUILLAUME LEBLON, KATINKA BOCK, JORDAN WOLFSON, LAURENT MONTARON
- 2 KATINKA BOCK, DOVE ALLOUCHE, JASON DODGE, DANIEL GUSTAV CRAMER
- 3 JASON DODGE, DOVE ALLOUCHE
- 4 LONNIE VAN BRUMMELEN & SIEBREN DE HAAN, JASON DODGE
- 5 JÁN MANČUŠKA, JASON DODGE
- 6 JASON DODGE
- HALLE NORD ULLA VON BRANDENBURG

- 7 JOÃO MARIA GUSMÃO & PEDRO PAIVA BOJAN ŠARČEVIĆ,
- 8 DANIEL GUSTAV CRAMER, GUILLAUME LEBLON
- 9 ALEXANDER GUTKE
- HALLE SUD ULLA VON BRANDENBURG DANIEL GUSTAV CRAMER
- 10 JORDAN WOLFSON
- 11 MARGARET SALMON
- 12 JÁN MANČUŠKA

salle 1

GUILLAUME LEBLON

Né en 1971 à Lille (France).

Vit et travaille à Paris.

La sculpture de Guillaume Leblon intègre des matériaux existants et s'articule étroitement avec l'espace du lieu d'exposition. Dans un vocabulaire minimal et à travers des références hétérogènes, Guillaume Leblon propose des architectures de l'espace qui jouent sur le rapport du plein et du vide, sur les changements d'échelles, sur l'expansion, le déploiement ou le repli, et qui accentuent les perceptions physiques du visiteur. Son travail tend à privilégier une démarche indicielle, dans laquelle ce qui est perçu fait partie d'un tout qui le déborde. Ainsi, le signe généré par l'œuvre amène le visiteur à reconstituer mentalement l'ensemble plus vaste dans lequel il s'inscrit, et à dépasser le cadre spatio-temporel de la perception présente au profit d'hypothèses narratives.

« Le point de départ n'est pas une idée ou un matériau, c'est une forme. Souvent, l'objet structurant est un meuble ou la partie d'un meuble, qui possèdent des caractéristiques de mise en valeur d'objet ou de stockage mais qui sont devenus caducs, qui ont perdu leur fonction. C'est souvent l'un des éléments déclencheurs d'une œuvre. »

***Sans titre*, 2013**

Initialement installé en extérieur, devant la galerie Jocelyn Wolff à Paris en avril 2013, cet espace fait de planches de bois et de carreaux de plâtre empiétait une partie du trottoir et entravait l'accès à la galerie. Entre sculpture et architecture, cet élément de construction éphémère

à l'esthétique de chantier, est conçu comme un lieu de transition. A l'IAC, il a été partiellement réinstallé à l'entrée de la première salle d'exposition, perturbant à nouveau la circulation des visiteurs et instaurant une sorte d'antichambre de l'exposition. Guillaume Leblon a l'habitude d'intervenir sur les espaces d'exposition dans lesquels il montre son travail et fait en sorte de créer une relation spéciale avec ces lieux. Il explique : « mes pièces ont à voir avec l'occupation d'un territoire ».

***Il est temps*, 2012**

Véritable « œuvre dans l'œuvre », l'installation *Il est temps* est présentée à l'intérieur de *Sans titre*. Composée d'un tuyau d'arrosage jaune enroulé sur lui-même au sol et d'un robinet en bronze fixé au mur, elle donne la sensation d'entrer dans un espace domestique et intime. Par son apparente simplicité, cette installation interroge avant tout notre perception et engage une réflexion sur ce que nous considérons comme des objets banals. Voir un objet comme une œuvre d'art, c'est effectuer une « transfiguration », au sens de Danto¹. Déjà présent lors de l'élaboration de la structure qui l'abrite (*Sans titre*), cette installation souligne l'attention accordée par l'artiste aux qualités plastiques des matériaux qu'il emploie.

***Trois pommes*, 2013**

Ici encore, le déplacement de la « chose banale » induit un changement du rapport perceptif que nous entretenons avec les objets de notre environnement. A la manière d'un arrêt sur image, Guillaume Leblon crée une sculpture qui emprunte les codes de la nature morte. Posées au sol dans un cageot en bois, trois pommes en cire peinte

1 Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, 1981.

sont saisies en différents états de pourrissement. Dans cette représentation illusionniste de la réalité, les altérations du fruit renvoient à l'idée de la Vanité en tant que représentation d'un moment figé dans un processus inéluctable de décomposition.

KATINKA BOCK

Née en 1976 à Francfort sur le Main (Allemagne). Vit et travaille à Paris et Berlin.

Katinka Bock accorde une place essentielle aux qualités physiques des matériaux ainsi qu'aux spécificités des lieux dans lesquels elle intervient. Les usages des espaces et les expériences humaines qui s'y rattachent trouvent des transpositions dans des matériaux simples tels que l'argile, le sable, la pierre, la craie ou le métal. A partir de ces matières, l'artiste donne forme à une temporalité ou à un processus, travaillant à partir d'empreintes, ou de phénomènes simples comme l'évaporation, l'imprégnation ou la dessiccation. Nombre de ses pièces sont ainsi animées de changements discrets qui s'opèrent durant le temps de l'exposition, révélant l'attention portée aux processus naturels et aux moyens de les donner à voir.

***Stein unter dem Tisch (blau)*, 2009**

[Pierre sous la Table (bleue)]

Stein unter dem Tisch se compose d'une table, sous laquelle une imposante pierre est logée. En rapprochant l'objet familier et l'élément brut prélevé dans la nature, l'artiste fait dialoguer des réalités opposées, et explore leur mise en tension. La force de la sculpture réside dans la confrontation entre un objet façonné à l'échelle du corps humain et le rocher, fonctionnant comme un fragment d'immensité.

***Balance*, 2009**

[Équilibre]

A partir de deux volumes d'argile identiques, Katinka Bock façonne deux vases, donnant une forme ouverte à l'un et une forme étroite à l'autre. Reliés par des poulies, ces deux récipients sont remplis de la même quantité d'eau et placés en parfait équilibre au début de l'exposition. Au fil des jours, l'eau s'évapore plus rapidement dans le pot évasé, modifiant peu à peu l'équilibre initial. *Balance* traduit une mesure du temps fondée sur un phénomène simple et sur les propriétés physiques des formes et des matériaux. A propos de la première réalisation de cette œuvre, l'artiste explique : « J'avais imaginé qu'au cours de l'exposition, le vase se poserait sur la table, mais je ne savais pas si ça allait se produire, tomber ou encore se casser. C'était donc comme une fiction ».

JORDAN WOLFSON

Né en 1980 à New York (Etats-Unis). Vit et travaille à Berlin et New York.

Jordan Wolfson travaille principalement l'animation, l'installation et la performance. Dans ses œuvres, il mêle le langage conceptuel à la culture populaire. 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 à partir, notamment, de la publicité et des médias. Ses œuvres peuvent être considérées selon lui comme « des thermomètres pour la culture ».

« Je ne me réfère pas aux spécificités des individus ; mais plutôt à la façon dont chacun joue un rôle dans les savoirs populaires, (...) ou participe à un plus grand portrait générationnel ».

Il passe au crible les phénomènes contemporains et leur imagerie récurrente, tous domaines confondus. A chaque fois, il choisit de développer ces objets du quotidien dans des formes métaphoriques, conférant ainsi à l'ordinaire une étrangeté, une poésie et une certaine ironie.

***Clairvoyant (apt. 716)*, 2007**

Cette installation est si discrète qu'elle pourrait rendre facilement passer inaperçue au sein de l'exposition. *Clairvoyant (apt. 716)* est un interrupteur qui permet d'allumer et d'éteindre deux espaces d'exposition. Bien que présenté comme une oeuvre d'art, cet objet conserve donc sa fonction première. Au-delà de l'apparente insignifiance d'un objet aussi usuel qu'un interrupteur, *Clairvoyant (apt. 716)* désigne le langage et le récit comme la part manquante de l'oeuvre, celle qui viendrait lui donner sa forme pleine. L'alternance possible du *on/off* pose le spectateur au cœur de la relation d'interprétation. Un choix s'offre en effet à lui : rester dans la lumière, ou prendre le parti d'éteindre et de modifier la perception des oeuvres.

LAURENT MONTARON

Né en 1972 à Verneuil-sur-Avre (France).

Vit et travaille à Paris.

A travers des dispositifs d'enregistrement et de restitution faisant référence à des processus cognitifs, Laurent Montaron explore les rapports complexes que langage et représentation entretiennent avec le réel. Les différents médiums qu'il utilise – films, installations, photographies, équipements acoustiques – lui permettent d'interroger les conjonctions de l'image avec le son ou avec le langage. La transcription du temps, l'« image-

temps » et l'« image-mouvement » telles qu'elles ont été analysées par le philosophe Gilles Deleuze, occupent une place centrale dans ses recherches. L'évocation des facultés extra-sensorielles de l'individu, des questions liées au destin ou à une possible « clairvoyance », confèrent à ses recherches une dimension fortement suggestive, articulant l'imaginaire, le symbolique et le réel.

***How can one hide from that which never sets?*, 2013**

[Comment peut-on se cacher devant ce qui ne se couche jamais ?]
Bois, verre, néon, Nitrate d'argent, AgNO₃, 0.10 M (solution de 21,6 g AgNO₃ dans 1.2 L d'eau distillée), Hydroxyde de Sodium, NaOH, 0.80 M (solution de 26,4 g NaOH dans 0,60 L d'eau distillée), Glucose (dextrose), C₆H₁₂O₆, 0.25 M (solution de 5,1 g dans 0,125 L d'eau distillée), Ammoniaque, NH₃, concentration 30% (15 M)

How can one hide from that which never sets? est une vitrine au format portrait, dans laquelle est présenté un miroir semi-réfléchissant (dit sans tain) installé de biais. Le miroir a été réalisé à partir de l'invention du chimiste Justus von Liebig qui, en 1835, remplaça l'amalgame d'étain-mercure utilisé auparavant, par une fine couche d'argent déposée sur le dos du verre. Sa réalisation présente des similarités avec les principes de révélation chimique de l'image photographique. *How can one hide from that which never sets?* met en espace le mécanisme de la vision et interroge la fonction du regard. Le reflet n'apparaît que lorsque l'on a passé le miroir, laissant voir l'image de l'autre en lieu et place de notre propre reflet. Un néon se trouve disposé derrière le miroir, révélant l'espace situé en arrière-plan. Le

dispositif peut évoquer l'expérience archétypale du stade du miroir, dans laquelle le regard de l'autre est convoqué par l'enfant afin de vérifier l'unité entre reflet et sujet.

salle 2

KATINKA BOCK

(biographie voir page 5)

Sechs Flächen und ein Raum, 2008-2013

[Six Surfaces et une Pièce]

Sechs Flächen und ein Raum se rattache aux œuvres *site-specific* de Katinka Bock. Les six surfaces d'argile présentées au sol reprennent les dimensions des quatre murs, du sol et du plafond d'une salle de l'IAC. L'artiste a porté son choix sur une pièce inaccessible au public et propose de faire l'expérience d'un espace absent par le seul relevé de ses dimensions. Découpées dans l'argile fraîche, les surfaces sont empilées sur un objet dont elles adopteront l'empreinte en séchant.

DOVE ALLOUCHE

Né en 1972 à Paris où il vit et travaille.

Photographe, graveur et dessinateur, Dove Allouche élabore une œuvre fortement marquée par le passage du temps et la traversée des espaces, mais aussi par la littérature, le cinéma ou encore la politique. Il cherche ainsi à rendre perceptible l'insaisissable des lieux naturels, la force spirituelle des territoires ou l'évocation symbolique qui habite certains sites. L'artiste élabore des processus de reproduction photographique/mécanique/graphique comme autant d'expériences du temps. Réveillant d'anciennes techniques pour produire ses propres images, Allouche pose la

question de l'obsolescence du média numérique, conférant à ses images une apparence surannée, comme surgissant d'un autre temps, d'une autre époque.

Les dernières couleurs, 2013

Les dernières couleurs est une image composée d'une myriade de points colorés, évoquant des pixels. Il s'agit d'un tirage du dernier autochrome produit par les usines Lumière, non exposé mais révélé. Inventé en 1903, l'autochrome est la première technique industrielle de photographie couleur. Son procédé (précurseur de la diapositive) consiste à saupoudrer une plaque de verre avec des grains microscopiques de fécula de pomme de terre teintés que l'on fixe par de la résine. L'image obtenue est « positive ». Comme un hommage aux pères de l'image cinématographique, Allouche ravive la mémoire de ce « dernier autochrome » et joue de sa proximité esthétique avec le rendu actuel d'images issues de la technique numérique.

JASON DODGE

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.
« On ne sait généralement pas ce que

sont les choses en les regardant. On ne sait pas non plus où elles ont été, ce qu'elles contiennent ou qui les a touchées (...). Le monde étant ainsi fait, je trouve que c'est une façon intéressante d'aborder l'œuvre d'art. » Souvent présentées dans des espaces vastes, les fictions sculpturales de Jason Dodge sont marquées par une absence, ou 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.

The voice obstructions

[Obstructions de la voix]

Cette œuvre est composée d'une tasse à expresso en porcelaine blanche (choisie pour son exacte équivalence avec le volume de la bouche), remplie de petits objets métalliques. Cette installation fait référence à un exercice d'élocution rendu célèbre (sous l'Antiquité) par Démosthène qui consistait à placer des galets dans la bouche pour moduler sa voix ou améliorer son articulation. Posée à même le sol, entre deux salles d'exposition, cette œuvre interroge l'attention que nous portons à l'espace et notre capacité à reconstituer la genèse d'un objet.

DANIEL GUSTAV CRAMER

Né en 1975 à Neuss (Allemagne).

Vit et travaille à Berlin.

Les œuvres de Gustav Cramer s'appuient sur une fine observation de « moments invisibles » qui se révèlent seulement au deuxième coup d'œil. Artiste de l'école de Düsseldorf, sa pratique s'est rapidement détachée de la visée « objective » du médium photographique. Ainsi dans ses images, Cramer dissimule autant qu'il révèle. Puisant dans la tradition paysagiste du 19^e siècle ainsi que dans la philosophie extrême-orientale, son approche photographique est nourrie d'un sens profond de l'esthétique accordant une place à l'appréhension du vide, du silence et d'une dimension méditative. Ses images s'apparentent à des visions prophétiques d'un monde intuitif, au-delà du spectre du visible. Métaphore d'un univers où l'humanité tend à constituer une connaissance « absolue » du monde.

I, 2009

Cette petite sculpture en acier est posée au sol. Construction atypique qui attire la curiosité, elle peut évoquer à la fois un pendule, un cadran solaire, un instrument scientifique. Donnant tout son sens au terme de gravité, la lourde sphère suspendue par un câble fin contraste avec la fragilité apparente de la structure triangulaire qui la supporte. Cette sphère indique le centre où se joue l'équilibre de l'ensemble.

salle 3

JASON DODGE

(biographie voir page précédente)

Anyone

[Quiconque]

Chaque semaine, une pile de draps blancs est livrée à l'IAC par le service de blanchisserie d'un hôtel, pour être installée dans l'exposition, déposée au sol. Ces draps portent en eux la trace de centaines de corps endormis, enregistrés dans l'histoire invisible de leur présence. L'artiste explique ainsi : « 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. »

DOVE ALLOUCHE

(biographie voir page 7)

Granulation,

2_6_7_8_12_13_14_15_23_26_30,
2013

Dove Allouche présente ici un ensemble de onze physautotypes d'après *l'Atlas des photographies solaires* de l'astronome français Jules Janssen publié en 1903.

Le physautotype est une technique ancienne de révélation des images. Ancêtre de la photographie et du daguerréotype, elle est issue des recherches de Niépce et Daguerre et consiste en un savant mélange d'essence de lavande, d'éthanol, et de vapeurs de pétrole sur laiton argenté. Sujet de fascination pour les scientifiques à travers l'Histoire, le soleil a suscité toutes les curiosités mais il faut attendre 1844 pour en voir la première photographie détaillée. Prise par les physiciens français Jean Bernard Léon Foucault et Armand Hippolyte Louis Fizeau, l'image révèle

une forme ronde, parsemée de « tâches solaires ». Reprenant à son compte cette ancienne méthode de photographie, Dove Allouche tente d'« imaginer des corps qui se baladent à la surface solaire. » Les clichés qu'il présente dans cette salle et qu'il nomme *Granulations* (terme scientifique qui désigne l'activité de grains de plasma visibles à la surface du soleil), sont des photographies des images contenues dans *l'Atlas* de Janssen. Au-delà de l'intérêt scientifique de ces images, l'artiste propose d'explorer un univers plastique qui invite à la contemplation.

salle 4

LONNIE VAN BRUMMELEN & SIEBREN DE HAAN

Lonnie van Brummelen (née en 1969 à Soest, Pays Bas) et Siebren de Haan (né en 1966 à Dordrecht, Pays Bas). Vivent et travaillent à Amsterdam.

Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan travaillent ensemble depuis 2002. Leurs films et installations explorent les notions de géographie, de frontières, de déplacements et de territoires dans leurs rapports au temps. Certaines de leurs œuvres prennent pour objet des sites chargés d'une dimension culturelle et géopolitique forte, dont ils scrutent les contours et les strates en de lents travellings et de puissantes vues panoramiques. Avec les films 35mm et 16mm comme supports de prédilection, mais également à travers l'écriture et le récit, Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan enquêtent sur le paysage et sur les traces laissées par les frontières de l'Europe aux différentes étapes de leur évolution. Leur approche géographique est nourrie d'une mise en question de l'Histoire et de la mémoire sur le mode de l'expérience et de la superposition des temporalités.

Subi dura a rudibus, 2010

[Subis les mauvais traitements des brutes]

Cette œuvre a pour origine une tapisserie du XVI^e siècle décrivant la conquête de Tunis par Charles V. Le carton en fut dessiné par le peintre hollandais Jan Cornelisz Vermeijen, qui voyagea avec les troupes impériales et représenta les scènes de batailles. L'image qu'il en restitua montre à la fois le point de vue de

l'Empereur et celui de ses adversaires. Dans l'installation de Lonnie van Brummelen et Siebren de Haan, des vues rapprochées de la tapisserie et de son carton sont projetées côte à côte, créant un effet miroir (les cartons de tapisserie étant toujours peints à l'envers). Le titre *Subi dura a rudibus* vient confirmer ce principe de dédoublement et de reflet, puisqu'il s'agit d'un palindrome latin, dont la traduction pourrait être « Subis les mauvais traitements des brutes ». A la manière d'un test de Rorschach, le titre et le mode de présentation des images renvoient le spectateur à une série de questions liées à l'interprétation. L'autoportrait de Jan Cornelisz Vermeijen, qui figure dans cette tapisserie, semble cristalliser une partie de ces questions. Le peintre s'est-il représenté pour rappeler que sa qualité d'artiste de cour ne lui permettait pas de transcrire les faits objectivement ? Ou voulait-il signifier que, loin d'être neutres, les représentations sont aussi des armes de guerre ?

JASON DODGE

(biographie voir page 7)

Two Doors

[Deux Portes]

Initialement présentée au Lentos Kunstmuseum de Linz, cette double porte en bois prend place entre les salles 4 et 5. Ces portes, dénuées de poignées, peuvent être simultanément ou alternativement ouvertes et fermées, le visiteur est invité à les manipuler, à les traverser, créant tantôt un élément de liaison ou de séparation. En surélevant l'encadrement de la porte, l'artiste contraint le visiteur à l'enjamber et invite à une prise de conscience de son propre corps dans l'espace, à une matérialisation du franchissement. Créant son propre seuil, Jason Dodge

instaure un espace mental au-delà de l'installation.

salle 5

JÁN MANČUŠKA

1972, Bratislava (Slovaquie)- 2011, Prague (République Tchèque).

Né en Tchécoslovaquie sous le régime communiste, Ján Mančuška intègre dans son travail une attitude nourrie de l'expérience politique et dissidente de ses aînés, manifestant notamment son engagement politique à travers les éléments de la vie quotidienne.

Son œuvre explore les possibilités de la narration dans un rapport étroit avec l'espace et son organisation. Les perceptions sont en jeu dans nombre de ses pièces, dont certaines engagent directement le spectateur. Ce travail est étroitement lié à l'art conceptuel, comme en témoigne l'usage intensif du texte, dans des œuvres auto-réflexives et philosophiquement engagées. Mais, comme d'autres artistes de sa génération, c'est un rapport ambigu, presque sentimental que Mančuška entretient avec l'art conceptuel. Loin d'adopter une posture purement analytique, ses œuvres intègrent d'autres dimensions, abordant la référence à l'art des années 60 sous l'angle des aspirations déçues.

Incomplete movement, 2009

[Mouvement incomplet]

La question du temps et de sa transcription dans le récit est l'une des préoccupations centrales de Ján Mančuška. Dans *Incomplete movement*, des éléments familiers se font les supports d'une narration fragmentaire : textes et images s'impriment à la surface d'un assortiment de vaisselle dépareillée

dont le rapprochement semble permettre de reconstruire le fil d'une histoire. A la manière d'un *storyboard* dont le support serait la vaisselle, les éléments d'une scène et d'un dialogue se recomposent au gré des liens créés par le spectateur, rappelant le goût de l'artiste pour le récit cinématographique.

salle 6

JASON DODGE

(biographie voir page 7)

Carrier (mute)

[Conduit (muet)]

Carrier (mute) est une sculpture énigmatique, composée d'une grande flûte d'orgue correspondant à la note « LA », sur laquelle est attachée une ampoule de projecteur. Cette sculpture « triplement muette », renvoie à l'idée d'un dispositif qui ne peut fonctionner. Prélevée de l'orgue et disposée contre un mur d'exposition, la flûte censée véhiculer du son, perd sa capacité musicale et devient par conséquent « muette ». L'ampoule est quant à elle appuyée face au mur et n'éclaire aucun espace. Enfin, niant la distance spirituelle d'ordinaire respectée entre les fidèles et les objets rituels, la flûte (et par extension l'orgue comme symbole liturgique) est mise à la portée des visiteurs et s'en trouve ainsi désacralisée. Ainsi, tout semble fait pour contrarier le « destin » de ces objets.

Lights at the height of dogs' eyes- the mourners

[Lumières à la hauteur des yeux d'un chien - les endeuillés]

Comme son nom l'indique, cette installation est constituée de deux paires de phares de voiture, installées

en vis-à-vis (une paire en salle 5, l'autre, dans son exact alignement en salle 6) et fixées au mur à une hauteur déterminée comme étant celle « des yeux d'un chien ». A la fois signal lumineux et présence fantomatique, cette source de lumière attire l'attention et matérialise une ligne invisible qui relie ces deux « regards ». Avec humour, Jason Dodge invite à une réflexion sur ce que chacun est capable de percevoir depuis sa propre hauteur et sur la manière dont nous pouvons nous projeter dans les yeux d'un autre.

halle nord

ULLA VON BRANDENBURG

Née en 1974 à Karlsruhe (Allemagne).
Vit et travaille à Paris.

Basées sur l'exploration du théâtre comme une construction, les œuvres d'Ulla von Brandenburg interrogent les rapports entre illusion et réalité, public et acteurs. L'artiste explore la capacité suggestive du théâtre et cherche à autonomiser la forme théâtrale du langage. Ainsi dans ses installations, le visiteur est souvent amené à franchir des seuils matérialisés par des pans de rideaux, à traverser des espaces mentaux aménagés par l'artiste. Comme dans « l'ouverture » d'un opéra, ces passages marquent l'entrée dans l'imaginaire. Quand elle conçoit une exposition, Ulla von Brandenburg envisage les espaces comme autant de « chapitres » et utilise un large éventail de médias qu'elle croise, hybride, et renvoie les uns aux autres pour développer une forme de langage « en boucle ».

Wagon Wheel, Bear Paw-Drunkard's Path-Flying Geese-Log Cabin-Monkey Wrench-Tubling Blocks, 2009.

[Roue de Chariot, Patte d'ours, Chemin de l'Ivrogne, Vol d'oies, Cabane de rondins, Clé à molette, Cubes] Inspirée de la tradition des *quilts*, cette installation consiste en sept grands pans de tissus colorés suspendus à la manière de rideaux de scène. Leurs motifs géométriques évoquent aussi bien les tapisseries médiévales, les drapeaux (et d'une manière plus générale les codes héraldiques), que des cartes de tarot. Originellement, les *quilts*, étoffes fabriquées à la main et assemblées grâce à la technique du patchwork,

pouvaient servir de couvertures ou d'éléments de décoration pour un usage domestique. Au 19^e siècle, les esclaves noirs américains en usèrent pour fuir l'oppression, élaborant une codification secrète composée d'une série de motifs de quilts*. *Le Chemin de fer clandestin* était le nom donné au réseau secret qui aidait les esclaves à fuir les plantations du Sud en utilisant entre autres ce langage codé. Chaque motif avait un sens et l'ensemble donnait aux esclaves des indications pour les aider dans leur fuite. Ulla von Brandenburg propose ici un parcours à travers les détails agrandis de ces motifs, évoquant le fait historique sous l'angle du langage visuel et de ses codifications.

* Quelques motifs de *quilts* et leurs significations

Wagon Wheel (Roue de Chariot) : Un chariot peut vous transporter, faites des provisions en conséquence.

Bear's paw (Patte d'ours) : Suivez la piste de l'ours, elle indique la voie à travers la montagne et permet de trouver de l'eau.

Drunkard's Path (Chemin de l'Ivrogne) : Prenez des chemins détournés afin de déjouer la vigilance des chasseurs d'esclaves.

Flying Geese (Vols d'Oies) : Prenez la même direction que les oies en migration vers le nord.

Log Cabin (Cabane de rondins) : Un centre noir indique une maison amie.

Monkey Wrench (Clé à molette) : Il faut préparer ses outils et son matériel pour le départ.

Tumbling Blocks (Cubes) : Il est temps de partir, un conducteur vous attend. Le nombre de cubes indiquerait le nombre de jours avant le départ.

The Objects, 2009

[Les Objets]

Le film *The Objects* fonctionne comme une succession de plans. La caméra effectue un long travelling, rencontrant sur son passage des objets qui s'animent un à un comme par magie : une corde se déroule et se dresse comme un serpent que l'on charme, un éventail se replie tout seul, un compas se met à danser... L'ensemble constitue une microchorégraphie savamment orchestrée. Véritable théâtre d'objets, la caméra « anime » littéralement ces éléments, qui deviennent effigies, s'émancipant ainsi du statut d'accessoires que leur confère habituellement le théâtre ou la foire, pour gagner leur autonomie sur l'espace de la représentation. Tourné en noir et blanc en 16mm, ce film est empreint d'une esthétique proche du cinéma moderniste et expérimental de Man Ray et des Surréalistes.

salle 7

JOÃO MARIA GUSMÃO & PEDRO PAIVA

João Maria Gusmão (né en 1979 à Lisbonne, Portugal) et Pedro Paiva (né en 1977 à Lisbonne). Vivent et travaillent à Lisbonne.

João Maria Gusmão & Pedro Paiva réalisent depuis 2001 de courts films dans lesquels ils explorent différents phénomènes et domaines de la connaissance et font l'expérience d'un rapprochement entre arts et sciences. Parlant de leur travail comme d'une « fiction poétique et philosophique », ils composent leurs images avec des moyens bien souvent dérisoires. Leur démarche artistique est nourrie de références littéraires et philosophiques (Properce, Pessoa, Daumal, Diderot, Pascal, Hume) et puise également dans le champ des sciences humaines, en particulier de l'anthropologie. Leurs films oscillent entre imagerie scientifique et onirisme et proposent une relecture d'expériences cognitives dans des mises en scène empreintes d'étrangeté.

Water Mill, 2012

[Moulin à Eau]

Olho Cíclico, 2008

[Œil de Cyclope]

The Animals that at a Distance Look

Like Flies, 2012

[Les Animaux qui, de Loin, Ressemblent à des Mouches]

Trois films montés en boucle sont projetés dans cette salle, permettant d'approcher différentes dimensions de la perception et de la conscience.

Dans *Water Mill* la caméra se trouve embarquée dans un moulin à eau, nous donnant accès à ses rouages et

à son mouvement perpétuel, selon différents points de vues, et dans un jeu de superpositions d'images. En un ballet mécanique évoquant certains films d'artistes des années vingt, *Watermill* renvoie également au mouvement même du projecteur 16mm, dont il semble préfigurer et redoubler le fonctionnement.

The Animals that at a Distance Look

Like Flies montre en plan fixe le vol d'un insecte. Le titre fait référence à un passage de *La langue analytique* de John Wilkins, essai dans lequel Jorge Luis Borges évoque cette « catégorie d'animaux qui, de loin, ressemblent à des mouches ». L'observation en plan rapproché peut ici rappeler l'imagerie scientifique, dans la précision des détails portés à la connaissance.

Cette approche de la réalité rappelle les règles d'optique d'Euclide, selon lesquelles toute chose, avant de se soustraire à la vue, se présente sous l'aspect d'un point, relevant du domaine de l'indistinct et des limites du représentable.

Dans *Olho Cíclico*, c'est la vue en coupe d'un crâne qui se trouve au centre de l'image, se détachant d'un fond noir. À l'intérieur de l'espace ainsi mis en scène, une lumière vacillante se déplace lentement, évoquant un œil, une apparition, une image mentale. À propos de leurs réflexions sur la perception et sur la vue, les artistes rappellent l'idée d'image rémanente comme une source de connaissance possible et mentionnent l'expérience de Newton gardant dans son œil l'image du soleil après l'avoir observé. Comme souvent chez Gusmão et Paiva, les images n'ont pas vocation à être explicitées, mais possèdent une force d'ouverture, de suggestion et de fascination, qui invite chacun à s'y projeter.

BOJAN ŠARČEVIĆ

Né en 1974 à Belgrade (ex-

Yougoslavie).

Vit et travaille à Berlin et à Paris.

Bojan Šarčević 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. Ouvrant à différentes potentialités interprétatives, le travail de Bojan Šarčević révèle un art du déplacement et du croisement, ses œuvres évoluant entre le plein et le vide, le monumental et le fragile, l'ascétique et l'ornemental. Le caractère sensuel, voire raffiné, de ses sculptures cohabite avec un aspect brut, une matérialité ou une densité physique, qui sollicite notre sensibilité aux matières, aux formes, aux rapports d'échelle, ainsi que notre mémoire visuelle.

Tridiminished, 2013

C'est en 2012 lors de l'exposition *Rhombic Oath* à Düren (Allemagne), que Bojan Šarčević présente pour la première fois deux polyèdres d'onyx, l'un au Leopold Hoesch Museum, l'autre dans l'église Sainte Anna de Düren. L'histoire de cette œuvre est étroitement liée à cette église, reconstruite après la Seconde Guerre Mondiale par l'architecte moderniste Rudolf Schwarz. Peu après la consécration de l'église, dans les années cinquante, un bloc de pierre abandonné à côté de l'autel fut adopté par les fidèles, qui prirent l'habitude d'y déposer des cierges. Bojan Šarčević s'inspire de cette pratique dans *Tridiminished*,

en présentant une bougie allumée sur la sculpture. La nature même de la pierre d'onyx, sa profondeur translucide et la complexité de ses veines renvoient au temps long de la géologie, qui se trouve ici mis en tension avec l'éphémère de la bougie qui se consume.

salle 8

DANIEL GUSTAV CRAMER

(biographie page 8)

Ghost, 2010

[Fantôme]

Cette œuvre est une compilation de livres disposés sur une table basse. Ces 70 ouvrages composent une archive exhaustive (environ 10 000 dossiers) répertoriant des traces d'activités paranormales provenant de tout le Royaume-Uni. Minutieusement collectés et répertoriés par Darren Mann, en charge de la base de données, ces témoignages regroupent aussi bien des descriptions d'individus que des contes historiques ou des rumeurs. On y croise des extraterrestres, des nains, des typologies de cris et de vents, des fantômes, des chevaliers sans têtes, des navires isolés, des cimetières, etc. La dimension d'archive, motif récurrent dans la pratique de Cramer, est à l'origine d'une démarche artistique. *Ghost* matérialise en quelque sorte une mémoire collective, un savoir, ce que l'artiste nomme « bodily object » (objet incarné).

Tales 40 (San Vito, Bozen, Italy, october 2011), 2013

[Contes 40 (San Vito, Bozen, Italie, octobre 2011)]

Appartenant à un ensemble plus

vaste, la série des *Tales* se déploie dans la pratique de Daniel Gustav Cramer depuis plusieurs années. Elles fonctionnent selon un processus commun : plusieurs clichés d'un même lieu (d'un même sujet) sont pris à quelques instants d'intervalle. En suggérant l'espace interstitiel de ces images, l'artiste propose au spectateur de reconstruire l'instant qui sépare les deux prises de vues. Absent sur la première image, le soleil gagne finalement en présence et des rayons de plus en plus larges progressent et éclairent le paysage. A travers une observation patiente et des prises de vue répétées, les images de Gustav Cramer évoquent les tableaux impressionnistes cherchant à capter et à retranscrire la moindre variation colorée. Tel un paysagiste du 21^e siècle, il déplace ce genre iconographique sur le plan de la métaphore.

GUILLAUME LEBLON
(biographie voir page 4)

Common heat, 2008
[Chaleur commune/courante]
Lors d'un déménagement, Guillaume Leblon a moulé le poêle à bois qui se trouvait dans son atelier pour en faire une réplique en céramique blanche. Ce nouveau poêle désormais inutilisable, est détourné de sa fonction. La «banalité» de cet élément domestique est ici mise en scène : le poêle est installé dans l'espace d'exposition, et cette décontextualisation renouvelle le regard que l'on porte sur lui. L'œuvre est conçue comme un indice, susceptible d'évoquer un faisceau de références, la construction d'un récit, l'élaboration d'un univers.

salle 9

ALEXANDER GUTKE

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

Dans un héritage conceptuel et minimaliste, Alexander Gutke travaille 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 les caméras et projecteurs de cinéma. L'artiste examine le fonctionnement technique de ces appareils, dont il isole et souligne les constituants (câbles, bobines, lumière, mouvement rotatif). Dans une démarche d'autoréférencement, Alexander Gutke fait du médium l'outil et le processus, le moyen et la fin. Ses films racontent ainsi souvent l'histoire de leur propre fonctionnement. A travers la mise en œuvre d'appareils de projection, il s'intéresse à notre expérience du temps et de l'espace, réactive et rend visible des mécanismes concrets tout en produisant une forme d'illusionnisme.

Soundtrack, 2013

[Bande son]
Comme souvent dans son travail, Alexander Gutke adopte ici un principe de mise en abyme. Le film 16mm projeté dans cette salle donne à voir le mécanisme même de l'appareil de projection. Il montre ses rouages, ses circuits, ses lampes et le cheminement du film à l'intérieur de l'appareil, jusqu'à l'éblouissement. Parallèlement à cette exploration visuelle, l'œuvre déploie une dimension sonore correspondant à l'enregistrement des sons produits par le projecteur

16 mm. A partir de ces bruits accumulés et travaillés, Alexander Gutke crée une véritable « bande-son », proche des expériences de musique bruitiste. Ces données visuelles et sonores investies dans une mise en boucle infinie, révèlent ainsi la part de poésie d'un appareil voué à être supplanté par les technologies numériques.

halle sud

DANIEL GUSTAV CRAMER
(biographie voir page 8)

Untitled (monkey/deer), 2011
[Sans titre (singe/daim)]
Pris lors d'un voyage au Japon, *Untitled (monkey/deer)* est un instantané : la rencontre improbable sur une route goudronnée bordée de forêt, de l'artiste, d'un singe et d'un daim. Le caractère intime du format souligne la dimension privilégiée du moment saisi par l'image, ce que vient redoubler le mode de présentation. La technique du polaroïd a révolutionné la pratique photographique en y apportant l'unicité et l'instantanéité du tirage : il n'y a plus d'attente à la « révélation ». La lumière et la colorimétrie « acide », caractéristiques de cet appareil, confèrent une dimension surannée aux images. *Untitled (monkey/deer)*, apparaît comme une image rare, de l'ordre de la preuve ou du document d'archive.

ULLA VON BRANDENBURG
(biographie voir page 12)

Prince David, 2013

Tel un immense décor de scène habillant toute la halle sud, cette peinture murale a été réalisée d'après une photographie du paquebot canadien le « Prince David » qui fit naufrage en 1932 au large des Bermudes. Représentant l'intérieur du navire déjà submergé d'eau, ce « wall painting » monumental (16,38m x 4,90 m) est réalisé à la peinture acrylique verte. L'esthétique qui le caractérise est récurrente dans la pratique d'Ulla von Brandenburg. On peut y déceler une référence à certaines techniques de représentation jouant sur les découpes et les contours, comme le pochoir, le théâtre d'ombres chinoises ou le vitrail.

salle 10

JORDAN WOLFSON

(biographie voir page 5)

Animation, masks, 2012

[Animation, masques]

Ce film d'animation met en scène un personnage dont la physionomie archétypale emprunte délibérément la typologie de la caricature antisémite. Tout au long du film, les «masques» mentionnés dans le titre, se manifestent sous des formes différentes, mais qui ont toutes à voir avec l'identité du personnage. Son visage subit des déformations parfois grotesques (ses oreilles grossissent, son nez s'allonge jusqu'à devenir une trompe) et l'expression de son visage est tour à tour calme, impassible, subitement inquiétante, machiavélique puis souriante. Des modifications graphiques animent également ce visage, superposant motifs et couleurs à ses traits. Celui-ci s'exprime aussi bien avec une voix d'homme ou de femme, incarnant un dialogue intime ou récitant le *Love Poem* (écrit par Richard Brautigan). S'il détourne dans ce film l'esthétique du jeu vidéo, Jordan Wolfson perturbe également les codes de l'expression verbale et physique.

salle 11

MARGARET SALMON

Née en 1975 à New York (Etats-Unis). Vit et travaille à Whistable (Royaume-Uni).

Après une carrière de photojournalisme, Margaret Salmon oriente sa pratique vers le film. A la manière d'une anthropologue, elle collecte dans ses films, des détails de la vie des gens, s'imprègne de leurs gestes, de leurs habitudes et de l'atmosphère de leur lieu de vie. Si elle fait preuve d'un sens aigu de l'observation, les détails qu'elle relève visent moins à rendre compte d'une individualité qu'à mettre en évidence des archétypes.

Puisant aussi bien dans le genre du film documentaire que dans l'histoire du cinéma indépendant, ou encore du nouveau réalisme italien, Margaret Salmon utilise des plans lents, des séquences longues, comme pour accorder la durée de l'image au « tempo des personnages ». Salmon décrit ses films comme des « time-based portraits » (littéralement, des portraits basés sur la durée), qui lui permettent d'instaurer une certaine familiarité avec ses sujets.

Gibraltar, 2013

Ce film a été tourné sur les hauteurs de Gibraltar (Espagne), sur un site prisé des touristes et connu pour sa population de macaques de Barbarie (la dernière colonie de primates connue en Europe). Cette séquence se déroule sur un rocher qui surplombe la ville. L'endroit, mi-sauvage, mi-approprié, offre une vue imprenable sur l'urbanisme contemporain tout en permettant aux touristes de se mêler de manière privilégiée à une population animale ancestrale.

Fascinée par cette « communauté » de singes, l'artiste restitue dans son film l'atmosphère intrigante qui règne entre ces deux univers qui se côtoient. Sans être documentaire, le film devient le lieu d'observation et d'étude du comportement des singes et du rapport qui lie les touristes avec ces animaux. Tourné en 16mm, le court métrage rappelle l'esthétique des films amateurs.

Margaret Salmon utilise la bande-son comme une épaisseur supplémentaire de lecture de l'œuvre. Dans *Gibraltar*, elle fait entendre successivement trois compositions pour percussions de Max Roach, figure emblématique du *bebop*. Le décalage que l'artiste instaure entre les images et le son octroie une certaine forme de légèreté et d'humour à cette œuvre.

salle 12

JÁN MANČUŠKA

(biographie voir page 11)

The other, 2007

[L'autre].

Composée d'un caisson lumineux et de quinze bandes de film 35mm, cette installation documente une performance réalisée en présence de l'artiste et d'un photographe. Les photographies réalisées lors de cette action, développées sur film, sont suspendues devant le caisson lumineux, invitant le spectateur à une lecture spatialisée.

La performance consiste à demander à sa femme de recouvrir de peinture noire toutes les parties de son corps hors de portée de sa vue.

De manière surprenante, l'une des parties du corps les plus inaccessibles au regard d'un individu est celle qui définit le plus son identité : le visage. Avec cette œuvre, Ján Mančuška aborde le paradoxe de la perception de soi, faisant référence à la part d'inconnu de chacun.

**Entretien de Laurent Montaron
avec Nathalie Ergino,
à paraître aux éditions Flammarion
en septembre 2013 dans le
catalogue des 30 ans des FRAC**

Pourquoi avoir intitulé l'exposition
que tu présentes à l'IAC *1966-79* ?

L'exposition collective *1966-79*,
rassemble seize artistes nés entre
1966 et 1980. Le titre interroge
implicitement l'empreinte sur ces
artistes de l'héritage artistique des
années 60 et 70 et notre rapport à
l'histoire.

Comment as-tu choisi les artistes de
cette exposition ?

Il s'agit d'artistes que j'avais déjà
rencontrés ; certains font partie de
mon entourage. Je les ai choisis car je
me sens proche de leurs recherches
et des thèmes qu'ils abordent. Plus
généralement, il me semble que leur
travail est significatif d'une tendance
actuelle de l'art. Beaucoup d'autres
artistes auraient pu être présents
dans cette exposition. Je n'essaye pas
de circonscrire une famille mais de
montrer quelques exemples d'une
tendance de la création actuelle plus
large.

Dès la fin des années 80, le FRAC
Rhône-Alpes se singularise en
proposant de baser la constitution de
sa collection sur le principe
d'« acquisition active ». Des artistes
sont invités à produire de nouvelles
œuvres qui sont ensuite proposées au
comité d'acquisition. Ton exposition à
l'IAC réactive le principe de la
création comme moteur de la
collection, puisqu'à son issue,
certaines œuvres entreront dans la
collection. À cet égard, comment
s'est effectué ton choix d'œuvres
parmi la production des artistes que
tu as invités ?

Je voulais montrer des travaux qui
sont significatifs du travail de
chacun. Le choix s'est opéré de
concert avec chaque artiste. J'ai
également cherché une cohérence
dans l'exposition afin qu'une ligne de
lecture apparaisse entre les œuvres.

Cette exposition, conçue à l'occasion
des 30 ans des FRAC, devait au
départ présenter les œuvres de la
collection de l'Institut d'art
contemporain.

Pourquoi as-tu choisi d'exposer des
œuvres hors collection ?

Ne pas montrer la collection de
l'Institut d'art contemporain, c'est
justement coller au plus près à ce
qu'est un FRAC. Il me semble que la
destination d'une collection comme
celle de l'Institut d'art contemporain
est plutôt prospective. Cette
exposition remplit une des missions
principales des FRAC en
accompagnant la création actuelle. Je
ne souhaitais pas avoir un regard
arrêté sur une collection qui continue
à s'enrichir de nouvelles œuvres.

Le titre de ton exposition induit justement l'idée d'une durée. A quoi fait-il référence ?

En 1973, paraissait le livre de Lucy R. Lippard, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Conçu comme un journal, le livre rassemble pour chaque année un ensemble de notes de l'auteur et de documents factuels qui selon ses termes reflètent plus « le chaos qu'un ordre imposé ». L'art des années 60-70 avec les multiples mouvements qui s'y sont développés a interrogé le rapport à la forme, et a déplacé les définitions de l'œuvre d'art. Lucy R. Lippard avance dans le titre l'idée d'un art dématérialisé, le livre se concentre sur l'étude d'une famille artistique liée à l'art conceptuel qui recouvre des dénominations telles que l' *anti-form*, le *process art* mais aussi le *land-art* ou encore ce qui va devenir l'*arte povera*. La force de Lucy R. Lippard est d'avoir su rassembler sous le terme de « dématérialisation » un ensemble de pratiques hétérogènes en rendant compte d'une transformation significative des pratiques de l'art de l'époque.

Quels éléments particuliers de l'art conceptuel ont principalement marqué ton travail et celui des artistes que tu as invité à exposer à l'IAC ?

Les enjeux de l'art conceptuel étaient indissociables du contexte artistique où il est né ; d'abord en réaction au formalisme de l'art de cette époque. Il a été une tentative pour soustraire à l'œuvre d'art sa valeur marchande; affranchis des contingences matérielles, les artistes apparentés à

l'art conceptuel interrogeaient dans une totale liberté ce qui permettait à l'art d'être art et contribuaient aussi à renouveler le paradigme romantique. Les artistes conceptuels ont déplacé le centre de gravité des œuvres vers quelque chose qui tient de l'intellect. L'utilisation de l'archive, la création de bases de données par certains artistes conceptuels sont annonciatrices des transformations qui ont façonné une société tertiaire. Ces formes anticipaient notre rapport actuel au monde : nous ne voulons rien laisser échapper. La rationalisation des connaissances et leur facilité d'accès ont permis de constituer des réseaux d'archives qui ne cesseront de s'enrichir. Nos espaces occidentaux sont marqués par la volonté de sauvegarder un patrimoine. Le fait de ne rien vouloir perdre est l'un des effets de l'idéologie libérale qui fait qu'aujourd'hui le passé est pleinement intégré au présent.

En quoi l'héritage des années 60-70 est-il important pour toi ?

Le contexte particulier dans lequel est né l'art conceptuel s'est totalement modifié. Aujourd'hui on porte un regard romantique sur les années 60-70, qui semblent avoir été des moments où une alternative était possible. Aujourd'hui, il me semble difficile d'exister en dehors au marché. Les mouvements nés simultanément à cette époque étaient en un sens la queue de la comète des avant-gardes.

Que reste-t-il aujourd'hui de cet héritage conceptuel ?

Les enjeux de l'art actuel sont évidemment différents. La perte de la transmission de l'expérience, prophétisée par Walter Benjamin, n'a fait que croître, confirmant les prédictions de Marshall McLuhan ou encore de Gilles Lipovetsky sur les changements profonds qui allait être opérés. L'hyper-modernité de Gilles Lipovetsky a supplanté la postmodernité, et l'ère numérique a fini par dématérialiser les images, l'information et l'expérience de l'autre. L'art conceptuel a devancé ce que l'on peut énoncer comme une vision anticipée : l'ère de la dématérialisation.

Comment ces mutations résonnent-elles dans le travail des artistes de l'exposition ?

Les artistes réunis dans l'exposition 1966-79 ont en commun un souci de la forme. Le sens du terme dématérialisation fait aujourd'hui écho à un processus global d'informatisation plutôt qu'à une tentative d'échapper au marché. Nous sommes entrés dans une ère de rationalisation dans laquelle le support numérique et la dématérialisation ont supplanté la question de l'expérience au monde. Les artistes de l'exposition utilisent des références au passé mais il ne s'agit pas du sujet de l'œuvre. Ils proposent une relecture de procédés qui nous paraissent aujourd'hui acquis mais dont on a perdu le sens. On ne sait plus comment naît une image. Les outils contemporains tels que l'ordinateur, qui sont des

vecteurs de savoir, nous séparent de la connaissance des procédés matériels.

Il s'agit pour ces artistes de relier chacune de leur expérience avec ce qui a été enfoui dans l'Histoire interrogeant le présent au regard du passé. Ils ancrent leur travail dans des recherches qui s'apparentent à une forme d'archéologie des gestes, des procédés et des techniques, ce qui en somme passe par une re-matérialisation de l'œuvre d'art.

Tu as évoqué plus haut la figure de Walter Benjamin en faisant allusion à son livre que nous connaissons en France par le titre « Le narrateur » ; en quoi ce que tu décris comme la perte de la transmission de l'expérience est ici convoquée ?

Certains artistes de l'exposition réinvestissent dans leur travail la forme du récit, comme dans le travail de Jason Dodge ou encore dans les films de Margaret Salmon ou de Gusmao et Paiva. Ce que Walter Benjamin a décrit, c'est l'appauvrissement dans les sociétés modernes du lien tissé par le récit. Le récit impose une forme de réciprocité où l'empathie créée auprès de celui qui l'écoute permet une identification à sa propre histoire. Dans le travail de Jason Dodge, le relais de l'imaginaire nous fait entrer pleinement dans ses pièces ; l'apparente forme indicielle de son travail est là pour nous laisser un espace.

Les artistes semblent reliés par une même interrogation sur la persistance de l'œuvre dans le temps, dans la mémoire. En quoi ces travaux sont-ils traversés par la question du temps ?

L'accessibilité immédiate au passé à changé notre rapport au temps. Une information que l'on aurait apprise au bout de quelques jours nous est désormais transmise en direct.

Les artistes de l'exposition sont dans une réappropriation du passé. Ils questionnent la notion de progrès en faisant appel à des savoir-faire passés. Comprendre comment la couleur est née dans la photographie c'est aussi comprendre comment les images d'aujourd'hui façonnent une représentation du monde. Ces artistes questionnent une connaissance qui nous est donnée à priori et dont le sens nous échappe, pour se la réapproprier. Le passé en quête d'une origine permet de relire le présent.

À ton travail d'artiste s'ajoute celui de commissaire d'exposition que tu expérimentes depuis plusieurs années avec le collectif Irmavep Club. Comment s'articulent ces deux pratiques de l'exposition ?

Elles me semblent distinctes. Le travail de commissaire m'oblige à être tourné vers les autres. C'est une chose plutôt saine que les artistes se réapproprient la manière dont est montré leur travail. C'est aussi une forme d'engagement.

INFORMATIONS PRATIQUES

1966-1979

COMMISSAIRE D'EXPOSITION :
LAURENT MONTARON.

Exposition du 24 mai au 11 août 2013

OUVERTURE

Du mercredi au dimanche de 13h à 19h

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

ACCÈS

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)
Bus C9 (arrêt Ferrandière)
Bus C16 (arrêt Alsace)
Métro ligne A (arrêt République)
Station vélo'v à 1 minute à pied
L'Institut d'art contemporain est situé
à 5 minutes du quartier 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

PROCHAINS RENDEZ VOUS

Le dimanche 9 juin à 15h : Family Sunday
Visite en famille suivie d'un goûter. Dès 5 ans.

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