

I

A

EXPOSITION

COLLECTION'12

14 DÉCEMBRE 2012 - 3 FÉVRIER 2013

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

**BERNARD BAZILE, CANDICE BREITZ, JORDI COLOMER,
FRANÇOIS CURLET, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST,
TRACEY EMIN, DOUGLAS GORDON, PIERRE HUYGHE,
ANTHONY MCCALL, LAURENT MONTARON,
MATT MULLICAN, MELIK OHANIAN, PIPILOTTI RIST,
ANRI SALA, GEORGINA STARR, GILLIAN WEARING,
CAREY YOUNG**

Collection'12 poursuit le principe biennal de présentation *in situ* de la collection de l'Institut d'art contemporain. En combinant des acquisitions récentes et des œuvres plus anciennes, ces expositions visent à mettre en perspective la collection que constitue l'IAC depuis plus de trente ans et à favoriser une visibilité régulière de son évolution. Elle est présentée tout au long de l'année dans l'ensemble de la région Rhône-Alpes, ainsi qu'au niveau national et international.

Au cœur des missions de l'Institut, la création constitue l'étape fondamentale à partir de laquelle toutes les activités s'organisent et se développent, et en l'occurrence celle de la constitution de la collection.

Composée de plus de 1700 œuvres provenant de 739 artistes de renommée nationale et internationale, la collection est étroitement liée à l'activité d'expositions *in situ*, son enrichissement étant ainsi au plus proche de la création et de la production.

Collection'12 rassemble une vingtaine de films, réalisés par plusieurs générations d'artistes. De l'image médiatique à l'œuvre cinématographique, la question de l'« image mouvement » traverse l'ensemble de l'exposition.

Dans la vidéo *Product Recall*, l'artiste Carey Young, allongée sur un divan pendant une séance de psychanalyse, tente de se rappeler les slogans publicitaires basés sur les mots « créativité » ou « imagination », questionnant la standardisation langagière liée à la publicité et l'économie de l'art.

Autour de cette œuvre pivot dans l'exposition s'articulent une approche sociocritique, dérivant parfois vers l'absurde, et une démarche à la fois analytique et perceptuelle.

A l'instar de l'exposition *Yes, we don't* présentée en 2011 avec les artistes Bernard Bazile, François Curlet et Denicolai & Provoost, les œuvres de Candice Breitz, Tracey Emin, Douglas Gordon, Pipilotti Rist, Georgina Starr et Gillian Wearing, imprégnées de *pop culture*, déconstruisent de manière subversive les leurres de la communication en détournant les structures narratives familières qui façonnent nos réalités collectives et individuelles.

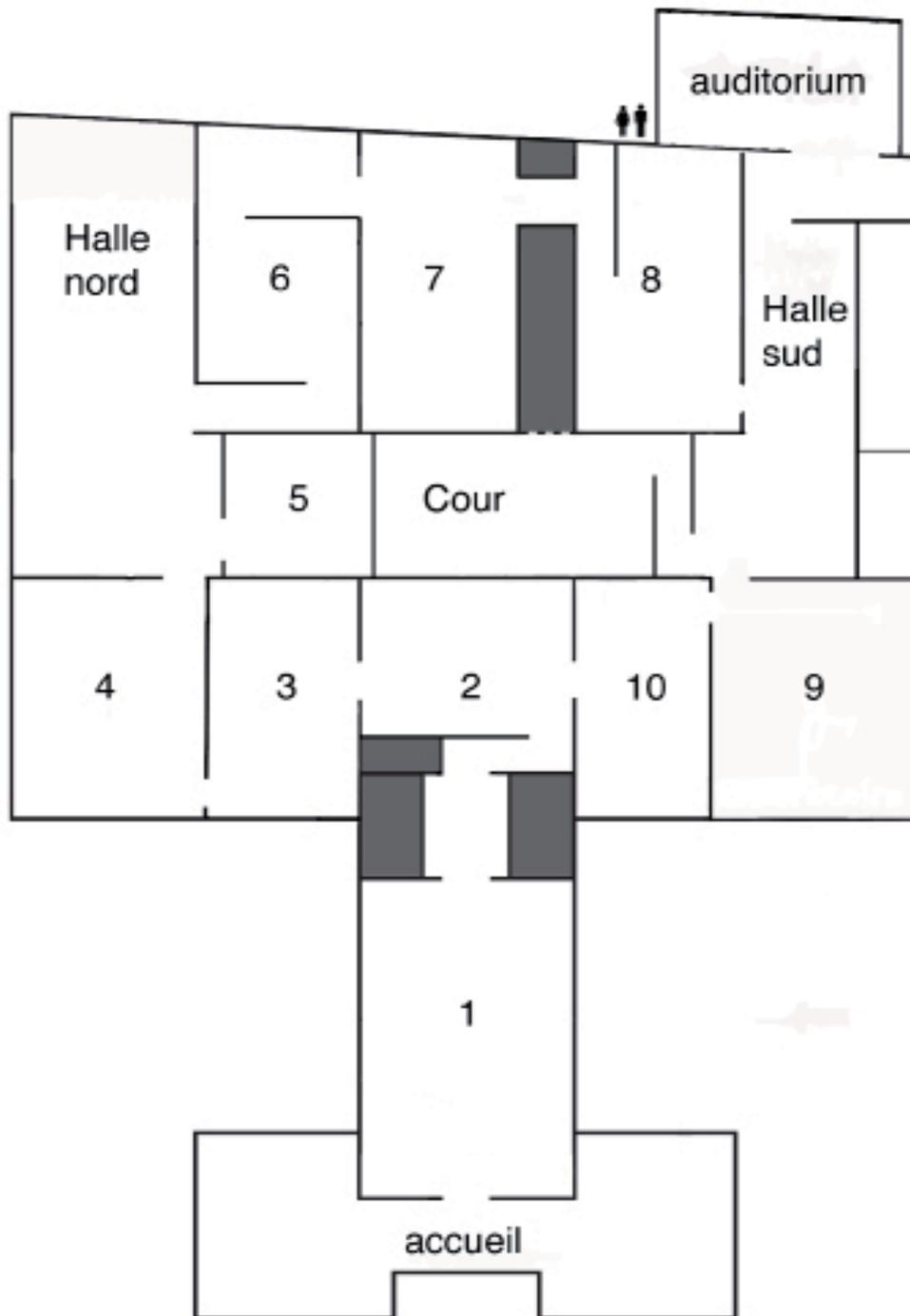
Entre réalité et fiction, les œuvres de Jordi Colomer et Anri Sala semblent quant à elles suspendues dans le temps, mettant en situation le chaos qui nous entoure.

Les œuvres de Pierre Huyghe, Laurent Montaron, Matt Mullican et Melik Ohanian tentent de représenter l'invisible, l'imperceptible, en se situant dans une zone spatio-temporelle indéfinie où la question du double et la perte de repères nous amènent vers un état second de la conscience.

La dimension perceptuelle atteint son apogée avec l'œuvre d'Anthony McCall par la transformation de l'image en sculpture de « lumière solide ».

En reprenant le contrôle des images et par là-même du langage, les artistes donnent à voir un réel sublimé, glissant d'expériences de vie parfois limites, à une expérimentation limite de l'image.

Salles d'exposition



1 CANDICE BREITZ/ FRANÇOIS CURLET
2 CAREY YOUNG
3 PIPILOTTI RIST /
TRACEY EMIN, GEORGINA STARR,
CARL FREEDMAN, GILLIAN WEARING
4 GILLIAN WEARING
5 ANRI SALA
HALLE NORD JORDI COLOMER

6 MELIK OHANIAN
7 LAURENT MONTARON
8 PIERRE HUYGHE
HALLE SUD MATT MULLICAN
COUR ANTHONY MCCALL
9 BERNARD BAZILE
10 DOUGLAS GORDON /
SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

salle 1

CANDICE BREITZ

Née en 1972 à Johannesburg,
Afrique du Sud.

Vit et travaille à Berlin, Allemagne.

Candice Breitz est une artiste dont le travail, essentiellement composé de vidéos et de photographies, entretient une relation ambivalente (autant fascinée que critique) à la culture populaire, cherchant à révéler comment celle-ci imprègne notre imaginaire et participe à la construction de notre identité. À l'instar de Pierre Huyghe, Philippe Parreno ou Christian Marclay, Candice Breitz fait partie d'une génération d'artistes qui ne souscrit plus à l'idéologie moderniste prônant nouveauté et originalité dans le domaine des arts. Sa pratique est celle du ré-emploi, de la ré-interprétation et de la reproduction de formes et d'objets déjà existants, selon des modalités (montage, sampling, réagencement, etc) que le critique Nicolas Bourriaud a regroupées et théorisées sous le terme de « postproduction ». En effet, ses vidéos puisent dans l'immense réservoir à images ready-made que fournit l'industrie du divertissement. Sa matière première provient de films, séries télévisées, clips et publicités d'où elle extrait figures et situations, à la manière d'un inventaire iconographique pop.

Le monde de la musique et les icônes pop qui le peuplent ont conduit l'artiste à réaliser des installations vidéo où des morceaux emblématiques de leur répertoire sont repris par leurs fans.

Queen (*A Portrait of Madonna*) ou encore Legend (*A Portrait of Bob*

Marley), toutes deux datées de 2005, mettent en scène une communauté de personnes reprenant en chœur leur chansons les plus célèbres. La série photographique intitulée *Monuments* (2007) s'intéresse quant à elle à la relation particulière qu'entretiennent les fans avec leurs idoles (Marilyn Manson, Birtney Spears, le groupe Abba,...). Ces grands formats problématisent la figure de l'admirateur, entre affirmation identitaire et retrait, mise en scène de soi et dissolution dans le collectif.

The Babel Series, 1999

[Les séries de Babel]

Datée de 1999, *The Babel Series* est une œuvre emblématique de Candice Breitz, autant pour la reconnaissance internationale qu'elle lui valut que comme fondement d'une pratique intrinsèquement liée aux notions de montage, de sampling et de culture populaire. Présentée pour la première fois lors de la Biennale d'Istanbul en 1999, l'œuvre est une installation vidéo et sonore composée de sept moniteurs disposés au sein de l'espace de l'exposition.

Chacun de ces éléments diffuse une courte boucle d'images et de sons, fragments prélevés dans des clips d'artistes mondialement connus. Par la manipulation de l'artiste, les performances vocales de ces sept pop stars (Madonna, Georges Michael, Grace Jones, Queen, Prince, Abba et Sting) sont réduites à l'émission de phonèmes s'apparentant à un langage primaire et monosyllabique. Ainsi transformés en automates, ces chanteurs bégaièrent : Madonna répète une litanie de "pa – pa – pa....", tandis que plus loin Freddie Mercury se lamente en "ma – ma – ma....". Bien qu'elle semble s'amuser de la pauvreté de ces ritournelles pop, Candice Breitz laisse aussi percevoir

une inquiétude plus profonde quant à l'infantilisation des audiences à laquelle se livre cyniquement l'industrie du divertissement. Fonctionnant simultanément et à un volume très élevé, ces vidéos rejouent l'épisode biblique de la Tour de Babel dans une version où l'anglais vaut désormais comme langage universel et produisant au passage, s'il fallait le préciser, une cacophonie indescriptible.

FRANÇOIS CURLET

Né en 1967 à Paris.

Vit et travaille entre Paris et Bruxelles.

François Curlet s'installe en Belgique à l'âge de vingt-deux ans. Partageant sa vie entre plusieurs villes, Bruxelles devient son point d'ancrage. Il intègre les leçons de ses prédécesseurs belges (Marcel Broodthaers, Jef Geys) et noue de solides amitiés avec les artistes belges de sa génération (Michel François, Ann Veronica Janssens...).

François Curlet développe une œuvre pleine d'humour où se télescopent les références à la culture artistique et à la culture populaire : un personnage de manga (Ann Lee), un singe, un chat et un héros de bande dessinée (Charlie Brown) se côtoient dans un mélange d'esthétique pop et de rigueur toute conceptuelle. Ses œuvres flirtent avec l'esprit dadaïste et les utopies situationnistes. Le détournement d'une imagerie issue de la culture de masse lui permet d'interpeller une large audience. Qu'il fabrique un moteur en osier (1989), réalise des djellabas siglées Nike, Adidas et Fila (1998), assemble des pieds de biches en toile d'araignée (2004) ou transforme le logo d'Ebay en peinture abstraite (2007), François Curlet se sert de ce vocabulaire global aussi

bien pour dénoncer les absurdités et les incongruités de la société actuelle que pour livrer son regard singulier sur le monde. Pour lui, « La condition d'un art engagé n'est rien moins que la réponse à une écoute attentive du réel ».

Portes Rorschach Saloon, 1999-2007

En 2007, l'Institut d'art contemporain consacrait une exposition monographique à François Curlet. La salle centrale était investie par le Rorschach Saloon, où l'imagerie répétitive et interprétative du test de Rorschach (un outil clinique utilisé pour réaliser des évaluations psychologiques) envahissait un décor appartenant à la tradition du western, pour créer un espace hybride, à mi-chemin entre le bar et le cabinet de psychanalyste. Cette œuvre de 1999 était agrémentée pour la première fois des *Portes Rorschach Saloon*, qui distribuaient l'espace vers le reste de l'exposition.

Ces dernières fonctionnent comme des portes de saloon traditionnelles mais en différent par leur forme : François Curlet reprend ici encore le motif de l'une des taches du test de Rorschach. Les *Portes Rorschach Saloon* proposent-elles d'entrer dans un bar du Far West ou marquent-elles le seuil de notre inconscient ? L'œuvre semble hésiter entre une exploration scientifique du psychisme humain et une altération de la conscience par la consommation d'alcool. On retrouve ce savant mélange de références dans la sculpture *DNA Mixer* (2005) pour laquelle François Curlet transformait un tube à essai contenant une hélice d'ADN en shaker à cocktail. « Chaque œuvre de François Curlet se donne avant tout comme un trait d'esprit, ou plutôt, comme il s'agit souvent de sculptures, comme un

«volume» d’esprit, comme on le dirait pour parler de la composition des cocktails (un volume de spirituel, un volume de matière) » (Vincent Pecoil). Qu’elles invitent à l’ivresse ou qu’elles stimulent la formation mentale d’images, les Portes Rorschach Saloon proposent au visiteur une évasion par l’imaginaire.

salle 2

CAREY YOUNG

**Née en 1970 à Lusaka, Zambie.
Vit et travaille à Londres,
Royaume-Uni.**

Diplômée du Royal College of Arts de Londres, l’artiste anglo-américaine Carey Young a travaillé pendant quelques années au service de grandes firmes de consulting et de services Internet. Elle y a puisé la matière d’une réflexion sur le langage de l’entreprise, de l’économie et du droit. Cette identité ambivalente, entre artiste et *Business Person*, Carey Young la met en scène au travers de vidéos, photographies, textes et conférences-performances, consacrant sa réflexion à l’impact du monde des affaires sur la vie quotidienne et sur le monde de l’art. Usant aussi bien des outils de l’art conceptuel que de la critique institutionnelle, l’artiste développe une œuvre marquée par une forte dimension performative et collaborative, n’hésitant pas à s’adjoindre les services d’experts (avocats, coachs, consultants ou psychologues) pour la réalisation de ses pièces.

Reconnu et exposé internationalement, son travail entretient un commerce volontairement ambigu avec son sujet, entre critique et complicité.

Product Recall, 2007

[Rappel des produits]

Dans *Product Recall*, Carey Young se met en scène face à un psychologue qui la soumet à un test de mémoire. Il s’agit pour la « patiente » de se rappeler les noms d’entreprises ayant utilisé dans leurs slogans publicitaires les concepts de créativité ou d’imagination. Procédant à la manière d’un inventaire de la rhétorique marketing, l’artiste parvient à révéler une forme de standardisation langagière et s’amuse dans le même temps du ridicule de slogans appelant hypocritement à l’émancipation intellectuelle.

Au fur et à mesure du questionnaire, il apparaît clairement que le but recherché n’est pas tant de se rappeler des marques que de les oublier, ce qui constitue pour l’artiste un acte de résistance nécessaire face à la colonisation – aussi bien spatiale que mentale – opérée par ces entreprises.

salle 3

Certaines vidéos de cette salle présentent des images au contenu sexuellement explicite.

PIPILOTTI RIST

Née en 1962 à Grab, Suisse.

Vit et travaille à Los Angeles.

Vidéaste prolifique, Pipilotti Rist développe depuis le milieu des années 1980 une œuvre vivifiante à l'esthétique colorée et qui alterne des installations, des formats monumentaux et d'autres plus intimes.

Les composantes de son langage plastique se déterminent très tôt et ses premiers films contiennent déjà de nombreux éléments qui signeront l'ensemble de son travail.

Passionnée de musique, l'artiste décrit ses œuvres comme des « utopies alternatives », des « poèmes en mouvement », qui se nourrissent du symbolisme, du romantisme et de la *pop culture*.

Membre du groupe suisse alternatif « Les Reines Prochaines » de 1988 à 1994, Pipilotti Rist engloutit l'imagerie de la culture pop pour la réinjecter avec force dans chacune de ses œuvres. Souvent assimilés à des clips, ses films en revendiquent le côté inventif et distrayant. Dans le sillage de Nam June Paik et d'Andy Warhol, Pipilotti Rist crée des zones d'expérimentation qui puisent sans complexe dans les références de l'industrie culturelle, de la publicité et de la télévision. « Je fais des poèmes en mouvement. Je me base et construis sur les habitudes visuelles des spectateurs de télévision. La plupart des gens sont aujourd'hui très éduqués par la télévision visuellement et en matière de film ».

I'm not the Girl Who Misses Much, 1986

[Je ne suis pas une fille qui manque beaucoup]

Réalisée alors que Pipilotti Rist est étudiante à Bâle, cette vidéo pose les bases de ses recherches formelles : la combinaison de la musique et de l'image, la manipulation de la bande, l'utilisation des défauts de la vidéo, le montage serré, la dérision... Habillée d'une robe noire profondément décolletée, l'artiste, filmée en plan serré, s'agite et chante de manière obsessionnelle et jusqu'à l'épuisement les paroles de la chanson de John Lennon *Happiness Is a Warm Gun*. La succession d'accélération et de ralentissements qu'elle fait subir à la bande vidéo confère aux gestes et à la voix de Pipilotti Rist une allure dérisoire, à la limite du comique.

Sexy, Sad, I, 1987

[Sexy, triste, moi]

La vidéo *Sexy, Sad, I* fait alterner des extraits vidéos et des images, symboles et textes réalisés sur ordinateur. Comme souvent chez Pipilotti Rist, l'esthétique pop et les couleurs saturées, accompagnent la mise en scène d'un corps, et la musique comme les images sont soumises à des effets d'accélération et de ralentissement. L'artiste détourne ici un morceau des Beatles, *Sexy Sadie* (*The White Album*, 1968), composé par John Lennon. Elle nous montre un homme nu dans un bois, en train de se débattre avec la caméra. Exaspérés, désespérés, les gestes de l'homme évoquent ceux d'un pantin désarticulé ou d'un danseur maladroit.

Le scénario mystérieux développé par *Sexy, Sad, I* semble renverser les codes de la « sexy girl ». L'acte de filmer devient alors un geste de domination qui renvoie ainsi au traitement médiatique du corps de la femme.

(Entlastungen) Pipilottis Fehler, 1988

[(Absolutions) Les fautes de Pipilotti]
Musicienne pendant plusieurs années au sein du groupe « Les Reines Prochaines », Pipilotti Rist utilise pour cette vidéo la bande son enregistrée lors d'un de ses concerts avec Hans Feigenwinter.

Mêlant musique et art visuel (ses deux domaines de prédilection), le film repose sur le rythme quasi-martial d'un son post-punk. Diverses images y sont juxtaposées, montrant l'artiste en train de tomber, ou répétant des gestes empreints d'une « esthétique de la gaucherie » chère à Pipilotti Rist. Ces imperfections trouvent un écho dans la bande vidéo même, dont les distorsions produisent d'innombrables effets plastiques et colorés, évoquant les expérimentations d'un Nam June Paik. Par l'exploitation des défauts du medium Pipilotti Rist s'attache ainsi à révéler les limites et imperfections de la technologie, qu'elle associe à la psychologie et aux défaillances humaines.

You Called me Jacky, 1990

[Vous m'appeliez Jacky]

Pour *You Called me Jacky*, Pipilotti Rist se met en scène comme seule protagoniste. Proche de la réalisation d'un clip musical, l'œuvre mêle la pop musique et une réflexion sur l'un des effets récurrents de l'industrie de la vidéo promotionnelle et musicale : l'incrustation.

Pipilotti Rist apparaît face à la caméra, imitant les gestes stéréotypés des musiciens (jouer de la guitare, chanter en play-back) sur le morceau de musique *Jacky and Edna* composé par l'anglais Kevin Coyne¹. L'image de la jeune femme apparaît et s'atténue au gré des images incrustées : travelling

¹ Figure du blues anglais des années 70, cité comme une influence majeure par certains musiciens punk, comme Johnny Rotten des Sex Pistols.

en ville, objets en tous genres, incendie... Ce corpus visuel vient renforcer le texte chanté qui évoque un amour perdu.

Pickleporno, 1992

Dans *Pickelporno*, c'est la notion de désir qui est mise en scène. « Vision féminine et personnelle de l'érotisme », version tranquille et sensuelle d'un film porno, la vidéo met l'accent sur la découverte quasi microscopique du corps (à l'aide d'une caméra miniature qui navigue sur les épidermes) et sur la dimension fantasmagorique de l'image. Onirique, coloré et parfois délibérément kitsch, l'art de Pipilotti Rist joue de son ton enjoué et décalé pour affirmer l'identité féminine comme force créative et offensive.

Als der Bruder meiner Mutter geboren wurde, duftete es nach wilden Birnenblüten vor dem braungebrannten Sims, 1992

[Quand le frère de ma mère est né, ça sentait la fleur de poirier sauvage depuis le rebord bruni]

Sur fond de paysage d'alpages aux couleurs pop se découpe une fenêtre où apparaissent les images d'un accouchement filmé en plan serré, le tout accompagné d'une musique enjouée.

L'affirmation de l'identité féminine (autant que son questionnement) constitue un motif de premier plan du travail de Pipilotti Rist, et se donne à voir de manière radicale et directe dans certaines de ses œuvres.

« Depuis des années, mon propos est de considérer, sous plusieurs angles, ce qui fait la différence entre les sexes, car je suis persuadée que la manière dont chaque être humain vit son identité sexuelle détermine l'évolution de la subjectivité de l'individu et constitue la base de son comportement social et politique. »

***Blutclip*, 1994**

Sur fond de musique rock, *Blutclip* propose une représentation à la fois kitsch et frontale de l'une des réalités les plus taboues liées au corps féminin. Dans ce montage, le corps de l'artiste est en effet filmé en plan très rapproché, montrant ostensiblement son sang menstruel. Ces images particulièrement crues se mêlent à des clichés de la lune et de la terre, comme en une célébration cosmique du corps féminin.

« Si je transforme les bons côtés du sang en images, déclare l'artiste, je peux par exemple mieux mettre en question une idée reçue comme celle des « jours impurs » que pourrait le faire une étude scientifique car les images trouvent le meilleur passage vers le subconscient, où somnolent les préjugés, et ont de cette manière plus d'effet que les paroles. »

***I'm a Victim of this Song*, 1995**

[Je suis victime de cette chanson]
La vidéo alterne ici entre des scènes au ralenti, filmées dans un restaurant, et des images de nuages qui défilent, accompagnées de représentations organiques ou de photographies en noir et blanc. Comme souvent dans les vidéos de Pipilotti Rist, la caméra semble flotter dans son environnement au rythme d'une chanson pop : une reprise par l'artiste elle-même de *Wicked Game* de Chris Isaak (album *Heart Shaped World*, 1989). Son interprétation du célèbre morceau oscille entre tendresse et hystérie. Le texte de la chanson évoquant un amour impossible, la voix tantôt mélancolique, tantôt désespérée de Pipilotti Rist ajoute au sentiment de solitude mis en scène dans la vidéo. L'atmosphère ainsi créée par la lumière, le rythme, les couleurs et les situations, évoque le rêve autant que le souvenir.

TRACEY EMIN, CARL FREEDMAN, GEORGINA STARR, GILLIAN WEARING

TRACEY EMIN

Née en 1963 à Croydon, Royaume-Uni.

Vit et travaille à Londres.

La figure de Tracey Emin est étroitement liée à la génération des Young British Artists dont elle fut l'une des personnalités les plus provocantes. Puisant dans une matière autobiographique allant jusqu'à l'intimité la plus crue, son travail s'exprime au travers d'un large éventail de médias : de la peinture à la sculpture, en passant par la vidéo et la couture.

CARL FREEDMAN

Né en 1965.

Vit et travaille à Londres.

Carl Freedman a commencé sa carrière comme critique, journaliste et commissaire d'expositions indépendant. Sa personnalité est fortement liée à l'apparition de la scène artistique anglaise des années 1990, par l'aide qu'il apporta au jeune Damien Hirst dans l'organisation et le financement de son exposition séminale « Freeze », dans le quartier des docks à Londres en 1988. Au moment où les Young British Artists deviennent incontournables dans le monde de l'art, il est collaborateur régulier au journal *The Guardian*. En 2003, il fonde sa propre galerie, la Carl Freedman Gallery qui compte parmi les institutions notables du circuit de l'art londonien.

GEORGINA STARR

**Née en 1968 à Leeds, Royaume-Uni.
Vit et travaille à Londres.**

Figure des Young British Artists dans les années 1990, Georgina Starr est connue pour son travail vidéo et sonore explorant les modalités de la mise en scène de soi au travers de la fiction ainsi que le potentiel évocateur et nostalgique de la musique. Sa première grande installation *Visit to a Small Planet* (1995) évoquait ainsi la personnalité de Jerry Lewis par le biais de vidéos, photographies, objets et dessins. Dans ses vidéos, elle a pu interpréter aussi bien une adolescente solitaire, un chanteur schizophrène, un extraterrestre ou encore un ventriloque transformiste.

GILLIAN WEARING

[cf. salle 4]

English Rose, 1996

[Rose anglaise]

English Rose est une œuvre vidéo collective de Tracey Emin, Carl Freedman, Georgina Starr et Gillian Wearing datée de 1996, et demeurant leur seul et unique projet en commun à ce jour. Réalisée à l'initiative de Carl Freedman, elle met en scène ces trois femmes artistes et membres éminentes des Young British Artists dans le but de produire une satire de l'idée de glamour qui a longtemps entouré cette génération dorée de plasticiens très médiatisés. Elle fonctionne sur le mode de la parodie et offre une caricature outrancière des personnalités et pratiques artistiques de ces trois femmes. Ces dernières se soumettent à un jeu de rôles dans lequel Tracey Emin incarne Georgina Starr, Georgina Starr devient Gillian Wearing et Gillian Wearing est Tracy Emin. À travers des situations mêlant éléments biographiques et fictifs, le film malmène le symbole national de la rose anglaise (image iconique d'une

féminité romantique idéalisée), par un comique d'exagération souvent grotesque, le tout sous les yeux d'un Carl Freedman (dans son propre rôle) particulièrement sarcastique.

salle 4

GILLIAN WEARING

**Née en 1963 à Birmingham,
Royaume-Uni.**

Vit et travaille à Londres.

Gillian Wearing se fait connaître au début des années 90 par des œuvres critiquant le genre de la photographie documentaire.

Fascinée par le spectacle de la nature humaine, elle s'emploie également à explorer les liens qui unissent certaines personnes. Brouillant sans cesse les frontières de la fiction et de la réalité, elle entame à partir de 2003 la série des *Self Portraits as*, où elle se masque sous l'apparence des membres de sa famille, thème qu'elle prolonge aussi dans la célèbre vidéo *Family History* (2006), s'inspirant des feuillets anglais des années 1970.

Pour Gillian Wearing, l'art doit susciter un regard neuf sur des réalités ordinaires. Elle aborde aussi bien les situations de la vie quotidienne, que les moments de crise, les états traumatiques ou les troubles psychologiques.

Ses œuvres cherchent à saisir ces moments d'intensité, de tensions, et à révéler la complexité de l'identité de chacun. L'artiste interroge la difficulté d'être soi face au regard de l'autre, en prenant en compte son environnement culturel, social, et le passage du temps.

Dans les années 90, Gillian Wearing a fait partie des fameux Young British Artists et a obtenu en 1997 le

prestigieux Turner Prize.

Dancing in Peckham, 1994

[Danser à Peckham]

Si elle favorise la place des anonymes dans ses œuvres, Gillian Wearing n'hésite pas pour autant à se mettre en scène, comme dans la vidéo *Dancing in Peckham*.

Pour réaliser cette performance filmée, l'artiste a préalablement mémorisé deux airs populaires : le célèbre *I Will Survive* de Gloria Gaynor et *Smell Like Teen Spirit* du groupe Nirvana. Au beau milieu du centre commercial de Peckham, situé au sud de Londres, Gillian Wearing se lance dans une série de pas de danse, sans qu'aucune musique ne soit audible pour les passants. Ces derniers, spectateurs d'une transe musicale, ne peuvent percevoir les rythmes qu'à travers les mouvements de l'artiste. Cette forme de libération opérée par le corps de l'artiste questionne notre attitude dans l'espace public, le formatage de nos gestes et les rapports que nous entretenons avec les autres et avec l'espace environnant.

Pour *Dancing in Peckham*, Gillian Wearing s'est inspirée d'une anecdote. Elle assistait à un concert de jazz au Royal Festival Hall, lorsqu'elle aperçut dans la foule une jeune femme déchaînée : « cette femme a attiré mon attention. Elle était comme « séparée ». Elle ne dansait pas du tout de manière synchronisée avec la musique. Elle était prise dans l'instant ». L'artiste a donc choisi de rejouer cette scène, de présenter à travers son propre corps le portrait de cette jeune femme .

My Favourite Track, 1994

[Mon morceau de musique préféré]

Dans *My Favourite Track*, Gillian Wearing, demande à cinq personnes de mettre leur casque de walkman sur les oreilles, d'écouter leur morceau préféré à volume maximum et de le fredonner, sans pouvoir s'entendre. Chaque participant expose ainsi ses goûts musicaux personnels, avec tout ce que leur choix peut comporter d'intime, mais aussi d'incongru. Issues de la culture musicale populaire, ces cinq chansons révèlent des goûts et des personnalités, dressant ainsi en creux le portrait subjectif d'une génération.

Confess all on Video. Don't Worry, you will be in Disguise. Intrigued? Call Gillian, 1994

[Avouez tout devant la caméra. Ne vous inquiétez pas, vous porterez un masque. Intrigué? Appelez Gillian...]

Le titre de cette vidéo reprend le texte de l'annonce que l'artiste a fait paraître dans le magazine londonien *Time Out* (guide des spectacles et de la vie nocturne) en préalable à la mise en œuvre de son projet. De nombreuses personnes y ont répondu, disposées à confier leurs traumatismes, leurs exactions ou leurs désirs les plus intimes à la condition d'être affublées d'un masque dissimulant leur vrai visage. Gillian Wearing orchestre ainsi un scénario où les « acteurs », libérés de la vérité de leur apparence, peuvent révéler la vérité sur leur identité, allant pour certains jusqu'à confesser les faits les plus avilissants.

Les masques fonctionnent à deux niveaux, permettant aux locuteurs de se sentir protégés dans leur intimité, et provoquant en retour chez le spectateur un sentiment de gêne mêlée de curiosité. Ils favorisent la vérité du message et conservent au fait artistique son caractère de représentation : l'artiste ne substitue pas une identité à une autre, mais utilise la superficialité

de l'apparence pour révéler des réalités existentielles singulières.

***I'd Like to Teach the World to Sing,*
1995**

[J'aimerais apprendre à chanter au monde entier]

I'd Like to Teach the World to Sing nous présente des femmes anonymes de toutes générations jouant la mélodie des campagnes publicitaires de Coca-Cola en soufflant dans des bouteilles vides. Le titre fait référence au slogan de la marque, diffusé de 1971 à 1974 : « I'd like to buy the world a Coke ». L'artiste a orchestré les notes par ordinateur jusqu'à obtenir une version *staccato* de la chanson entière, chaque note étant affectée à une interprète dont le portrait apparaît sur le moniteur vidéo.

Ce montage compose une mosaïque d'individus plutôt qu'une masse indistincte, au sein d'un environnement bucolique et ensoleillé.

Gillian Wearing souligne au travers de cette œuvre la puissance de l'entreprise de soda et de la publicité, qui promeuvent une illusoire harmonie universelle. À l'opposé de ce leurre, c'est une utopie d'émancipation par la musique que propose l'artiste.

« Il y avait, explique-t-elle, une dualité pour les participantes de chanter une chanson « lavage de cerveau », mais en même temps quelque chose de libérateur (...) ».

salle 5

ANRI SALA

Né en 1974 à Tirana, Albanie.

Vit et travaille à Berlin, Allemagne.

Originaire de Tirana en Albanie, Anri Sala appartient à la dernière génération d'artistes ayant grandi sous le régime communiste d'Enver Hoxha. Peu de temps après la chute de celui-ci, il rentre à l'Académie des arts de sa ville natale (entre 1992 et 1996) puis décide de se rendre en France afin d'étudier à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, à Paris et au Studio Le Fresnoy, à Tourcoing.

Anri Sala se tourne très rapidement vers la vidéo comme médium privilégié, et ses premières œuvres, proches d'une méthode documentaire, sont fortement marquées par son pays et son histoire, celle de l'idéologie qui le dominait alors, et par les moyens d'en retrouver la mémoire.

À partir de 2005, la musique et le son se substituent progressivement au langage pour devenir les éléments narratifs et primordiaux d'une œuvre empruntant désormais davantage au registre de la fiction.

***Nocturnes,* 1999**

Nocturnes met en scène deux hommes que l'artiste a rencontrés lors de ses études au Fresnoy et qui occupent tous deux une place à la marge de la société. Le premier, Denis, est un casque bleu anciennement basé dans les Balkans, et le second, Jacques, est un metteur en scène collectionnant les poissons dans un vaste aquarium. Le film s'attache à enregistrer les témoignages – sans que l'on sache si ceux-ci sont véridiques ou imaginaires –, de ces deux personnages qui partagent une même et insondable solitude. L'approche d'Anri Sala est ici celle de ses premières œuvres : documentaire, chevillée au réel et laissant

une large place à la parole et aux récits d'expériences singulières. Entrecoupée d'images de Tourcoing filmées la nuit, l'œuvre parvient à rapprocher ces deux personnalités que tout semble d'abord opposer. Jacques et Denis, l'un à travers ses poissons et l'autre dans sa pratique de jeux-vidéos agressifs, entretiennent tous les deux une vision noire de la réalité, baignant entre anxiété et violence. Le film s'offre alors comme une plongée complexe à l'intérieur de la psyché humaine, dont la tonalité crépusculaire n'empêche jamais l'émotion d'affleurer.

halle nord

JORDI COLOMER

**Né en 1962 à Barcelone, Espagne.
Vit et travaille entre Barcelone et Paris.**

Jordi Colomer étudie l'architecture à Barcelone dès 1983, dans l'effervescence de l'Espagne postfranquiste. Son intérêt pour l'architecture, la performance, le théâtre, le cinéma et la photographie le décide à construire sa pratique artistique au carrefour de ces différentes disciplines.

L'ensemble de son œuvre brouille les codes temporels, spatiaux et culturels du visiteur. L'artiste tourne ses films dans des décors impossibles (*Le Dortoir*, 2002), photographie ses sculptures (*Papamóvil*, 2005) ou fait déambuler des individus portant des panneaux ou des maquettes d'architectures. « De manière générale, il y a toujours, dans mon travail, une dimension performative, souvent liée à l'objet² ».

²Jordi Colomer, « Conversation entre Marta Gili & Jordi Colomer », *Jordi Colomer. Fuegogratias*, Cherbourg : Le Point du Jour ; Paris : Jeu de Paume, 2008

En 2004, l'Institut d'art contemporain invitait Jordi Colomer à réaliser une exposition personnelle dans laquelle se côtoyaient films, maquettes et sculptures. Son œuvre donne à voir et à comprendre les ficelles de la fiction (l'habitat ressemble à un décor, l'action semble être une représentation théâtrale) mais sans jamais compromettre l'adhésion du spectateur au simulacre.

Eldorado, 1998

Dans cet effort constant pour intégrer le visiteur au dispositif de ses œuvres, Jordi Colomer présente la vidéo *Eldorado* (1998) dans une salle de projection en bois dont l'intérieur est entièrement peint en rouge. La vidéo a elle-même été tournée dans une chambre rouge. Un aveugle déambule dans l'espace, certainement à la recherche d'un objet, il ouvre et dérange les meubles factices présents dans la pièce.

Pendant toute la durée du film, la caméra fait un mouvement de travelling circulaire ; ainsi, la plupart du temps, l'action se déroule hors-champ.

« Il y a ici un autre aveugle en jeu, [...] c'est le spectateur »³, précise Colomer.

Le dispositif de la caméra oblige le visiteur à appréhender l'espace de la chambre rouge comme l'aveugle : par le mouvement. Dans les œuvres de Jordi Colomer, l'interaction des personnages avec leur environnement, la manipulation d'objets et le dispositif de présentation des vidéos, incitent l'artiste à considérer ses « vidéo-installations » comme des « sculptures dilatées dans le temps ».

³Jordi Colomer, « Blindness & Insight, à propos de *Eldorado*. Entretien avec Jordi Colomer par José-Luis Brea », *Documents sur l'art* n°12, 2000

Par l'intermédiaire de la caméra, le spectateur regarde la vidéo *Eldorado* comme il découvre l'espace physique d'une salle de musée : par un regard circulaire qui embrasse l'espace.

salle 6

MELIK OHANIAN

Né en 1969 en France.

Vit et travaille à Paris.

Diplômé des Écoles des beaux-arts de Lyon et de Montpellier, Melik Ohanian a un *background* de documentariste. Son père, le photographe Rajak Ohanian, l'initie très jeune à la chambre noire. Qu'elle soit arrêtée ou en mouvement, l'image est le médium par lequel il explore différents territoires spatiaux mais aussi temporels, afin d'ouvrir sur des questionnements impliquant l'ailleurs, la frontière, la mémoire, la disparition ou l'Autre. Avec la vidéo, Melik Ohanian conçoit des installations dans lesquelles il travaille notamment sur des questions d'identité et de communauté, sa démarche étant marquée d'une forte dimension socio-politique.

Le temps constitue également une problématique essentielle dans son travail. Une question qu'il aborde en interrogeant les modalités de narration, d'enregistrement et de diffusion, en juxtaposant les temporalités et en instaurant des écarts par lesquels le spectateur est amené à faire l'expérience de la durée.

Invisible Film, 2005

Invisible Film se déroule dans le désert, un espace qui cristallise de nombreux fantasmes. Melik Ohanian y réalise un dispositif mettant en abîme le film *Punishment Park* de Peter Watkins : à la nuit tombante, un projecteur diffuse une copie originale du film sur le lieu même où celui-ci a été tourné en 1971. Mais aucun écran ne vient accueillir les faisceaux lumineux et les images sont projetées sur le paysage même où elles furent réalisées. Ainsi éclairé, le désert d'*El Mirage* en Californie devient le réceptacle d'une double projection : mécanique et mentale. Il faut rappeler ici qu'avec *Punishment Park*, Peter Watkins livrait un véritable brûlot contre la politique de Nixon. Interrogeant la question du genre documentaire et de la fiction, le film a été censuré pendant 25 ans aux États-Unis. Par la réappropriation qu'en fait Melik Ohanian, il redevient invisible, mais demeure audible. Dans le second espace, un moniteur diffuse en effet les sous-titres du film ainsi que sa bande son. La durée de *Invisible film* correspond à celle de *Punishment Park*, soit 88 minutes.

salle 7

LAURENT MONTARON

Né en 1972 à Villeneuve-sur-Avre, France.

Vit et travaille à Paris.

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

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

L'importance accordée par Laurent Montaron à l'interprétation se matérialise par la présence de nombreux indices dans ses œuvres – qui préservent la dimension énigmatique de l'ensemble – et par le rôle des titres et des légendes. Elle permet aussi d'orienter son propos

sur l'articulation des sciences aux croyances, par la question d'un futur prédéterminé et les nombreuses évocations de pratiques divinatoires.

BALBVTIO, 2009

Co-production de l'IAC et du Frac Champagne-Ardenne, *BALBVTIO* est une œuvre composée de deux films identiques projetés côte à côte. Elle constitue une narration cinématographique, mais également une mise à distance de la rhétorique même du cinéma. Générés par deux prises de vues différentes, ces films placent le contenu de l'histoire sur un autre plan que celui de la matérialité de l'image. Dès les premières images, le spectateur est confronté à une vision tout à la fois dédoublée et légèrement décalée, mis en situation de percevoir instantanément un film, sa duplication (mais lequel serait le double de l'autre ?) et l'écart infime de l'un à l'autre.

L'œuvre renvoie à la réflexion du philosophe Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976) : « Telle est bien la structure fondamentale de l'illusion : un art de percevoir juste mais de tomber à côté dans la conséquence. L'illusionné fait ainsi de l'événement unique qu'il perçoit deux événements qui ne coïncident pas, de telle sorte que la chose qu'il perçoit est mise ailleurs et hors d'état de se confondre avec elle-même. Tout se passe comme si l'événement était magiquement scindé en deux, ou plutôt comme si deux aspects du même événement en venaient à prendre chacun une existence autonome ».

Le titre, *BALBVTIO*, indique cette répétition du même, un bégaiement, qui matérialise la réflexion de l'artiste sur le fonctionnement narratif et sur les problématiques du langage en lien

avec les questions de la traduction et de l'interprétation.

salle 8

PIERRE HUYGHE

Né en 1962 à Paris.

Vit et travaille à New York.

Issu d'une génération dont le cinéma a fortement imprégné l'imaginaire et la mémoire collective, Pierre Huyghe utilise à ses débuts le médium vidéo pour dévoiler les processus de création d'une fiction en réemployant les codes narratifs en vigueur dans certaines productions culturelles dominantes, comme le cinéma. *Remake* (1994), sa première œuvre marquante, est ainsi un « home movie » reprenant plan par plan le film *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, tout en délocalisant son intrigue dans un immeuble H.L.M.

Le temps est également au centre de sa démarche, tant dans ses vidéos (apparaissant comme le lieu d'imbrication de multiples temporalités), à l'intérieur même de l'exposition (pensée comme un médium), que lors de projets plus ponctuels, comme lors de la fondation de l'« Association des Temps Libérés » (1995), où avec plusieurs artistes, il crée un calendrier des jours non-fériés.

Une autre collaboration célèbre avec Philippe Parreno mène les deux artistes à acheter en 1999 les droits d'un personnage féminin de manga nommé Ann Lee à un studio de graphisme japonais. Ainsi soustraite à son environnement audiovisuel d'origine, elle devient l'héroïne du projet global *No ghost, just a shell* : une série de films courts, parfois confiés à d'autres artistes, tentant de donner présence et vie à

ce personnage de fiction. Si Pierre Huyghe réalise essentiellement des films, l'artiste se perçoit davantage comme un « initiateur d'événements » dont le médium vidéo semble le plus à même de restituer l'expérience et la singularité.

Chacun de ses projets témoigne d'une attention particulière portée à la culture populaire et au folklore, en mettant en jeu des processus de création qui importent tout autant que l'œuvre et traduisant *in fine* la capacité de la fiction à transfigurer le réel.

Sleeptalking (d'après « Sleep », 1963 de Andy Warhol, accompagné de la voix de John Giorno), 1998

Sleeptalking est une vidéo réalisée par Pierre Huyghe en 1999, prenant pour point de départ le célèbre film d'Andy Warhol, *Sleep* (1963), où l'artiste filmait le poète John Giorno pendant une durée de six heures. Pour son œuvre, Pierre Huyghe est allé retrouver l'acteur du film de Warhol pour l'interroger, comme il avait pu le faire avec *Blanche-Neige-Lucie* (1998), où il partit rencontrer Lucie Dolène, celle qui fut la voix française de Blanche-Neige. Ici, Pierre Huyghe réalise un enregistrement audio de John Giorno racontant ses souvenirs des années 60 et du film d'Andy Warhol. Cette matière sonore est ensuite superposée aux images de l'acteur, refilmé par Pierre Huyghe trente ans plus tard dans la même position que celle de l'œuvre de Warhol. Par un subtil procédé de *morphing*, on observe les traits de son visage actuel se fondre dans ceux de sa jeunesse. Aux rêves que suggérait le film originel succèdent désormais ceux plus concrets du poète dans les années 60. Pierre Huyghe associe très clairement l'idée de rêve à l'utopie de la Beat Generation dont John Giorno fut un des principaux acteurs. Pierre

Huyghe ne fait en aucun cas le constat d'un échec de ces utopies artistiques et politiques, mais observe davantage comment celles-ci se transformèrent peu à peu au cours des années, participant d'une renégociation constante du rapport au quotidien.

halle sud

MATT MULLICAN

Né en 1951 à Santa Monica, États-Unis.

Vit et travaille à Berlin, Allemagne.

L'œuvre de Matt Mullican se développe selon deux modes opératoires. D'un côté, des modèles cosmologiques, des mondes réinventés dans une logique post-conceptuelle (avec des systèmes de symboles et de signes empruntés ou créés) et de l'autre, un travail lié à l'hypnose.

La première entité fait appel à des logos, schémas et à des notions fondamentales et symboliques que Matt Mullican met en scène dans des dessins, maquettes, cartes, vidéos. *The IAC Mural*, 15 juin 2010, gigantesque fresque couvrant le mur jouxtant l'IAC illustre ainsi les cinq niveaux de la cosmologie de Mullican : au vert correspond l'essentiel, les éléments, la mort, au bleu le mystère de l'inconscient (*the world unframed*), au jaune les manifestations conscientes (*the world framed*), au noir, le langage et au rouge le spirituel, les idées, le paradis.

L'autre aspect de son travail est inauguré par des performances théâtrales à partir des années 70, au cours desquelles, hypnotisé, il se projette dans des images. À partir de ce parcours mental, l'artiste réalise

ensuite le récit de cette expérience. Matt Mullican a, au cours de sa carrière, de plus en plus recours à l'inconscient. Il peut ainsi se mettre en scène durant ses séances d'hypnose. En 1982, lors d'une performance à New York, il présente pour la première fois « That Person », son double sous hypnose, qui annonce au public qu'il n'est ni un homme, ni une femme, ni jeune, ni vieux, mais qu'il relaie la présence d'une personne qui « se tient au centre de tous ces concepts ».

Dans cet état transitoire, il réalise des calligraphies, des peintures, des gestes et écrit selon un mode automatique. Pour l'artiste, l'auteur de ces œuvres est un autre. En 2005, le musée Ludwig de Cologne commande ainsi une exposition à « That Person » et non à Matt Mullican. À l'IAC en 2010, c'est la rencontre des œuvres des deux qui était orchestrée.

Dans ses œuvres complexes, Matt Mullican travaille et joue en permanence avec notre perception du monde et de ses codes.

Sans titre (Learning from That Person's Work, Room 6), 2005

[Sans titre (apprendre du travail de « That Person », salle 6)]

Learning from that Person's Work est une série de dessins, collages, peintures, accompagnées d'images et de vidéos réalisés par « That Person », le double de Matt Mullican sous hypnose. Les dessins ont été collés sur des draps pendus de manière à former un espace et à inviter le spectateur à pénétrer dans les méandres de cet univers inconscient.

À travers des dessins et calligraphies, dont les volutes évoquent celles de l'art nouveau et du psychédélisme, Matt Mullican interroge la part de conscient et d'inconscient présents dans l'acte créatif, brouillant la

frontière entre réalité et projection mentale. Ces grandes graphies et ces documents, entre archives, œuvres et expériences, permettent d'approcher cette personnalité multiple, ses obsessions et ses visions.

Untitled (Matt Mullican under Hypnosis : Zurich), 2003

[Sans titre (Matt Mullican sous hypnose : Zurich)]

Untitled (Matt Mullican under Hypnosis: Zurich) est la vidéo d'une performance réalisée par Matt Mullican en 2003 à Zurich mettant en scène le double de l'artiste, « That Person ». Dans cette vidéo, comme lors des nombreuses performances que Matt Mullican a réalisées sous hypnose, « That Person » se déplace et occupe l'espace comme une scène, dessinant sur un mur ou criant des flots de phrases ou de mots comme « Nothing. Nothing. Nothing ». De cet état de conscience altéré, parfois proche de l'hystérie, on perçoit chez « That Person » la manifestation d'une répulsion violente à l'égard de son propre corps, qui se traîne sur le sol et se contorsionne. Temporairement éclipsée à la suite d'une expérience critique en 1982, la figure de « That Person » fait retour chez Matt Mullican depuis quelques années, permettant à l'artiste d'instaurer un dialogue nouveau avec cet autre, entre immersion et distance.

COUR

ANTHONY MCCALL
Né en 1946 à St. Paul's Cray,
Royaume-Uni.

Vit et travaille à New York,
États-Unis.

Cinéaste d'origine britannique installé à New York, Anthony McCall s'est fait connaître comme l'un des protagonistes du cinéma expérimental dès les années 70 avec ses films de « lumière solide ». Il réalise des films qui posent les bases d'un nouveau cinéma et inaugure une création expérimentale nourrie à la fois de la scène artistique et de la création cinématographique. Avec *Line Describing a Cone* (1973), son premier film solide, et selon un principe d'économie de moyens, Anthony McCall affirme la spécificité du cinéma dans ses propres composantes, en particulier le phénomène de projection. Il détourne l'expérience cinématographique classique, qui utilise l'écran comme un cadre, pour rapprocher le cinéma de la sculpture.

De 1974 à 1975, McCall conçoit et réalise une série de variations filmiques sur la figure du cône, poursuivant son entreprise de déconstruction du dispositif cinématographique et son exploration des propriétés plastiques du faisceau lumineux. Il transforme en environnement sculptural la projection de lumière, celle-ci étant matérialisée par la diffusion de fumigène.

Après avoir interrompu sa production de « Solid Films » pendant vingt ans, Anthony McCall réactive cette pratique au cours des années 2000.

Il instaure de nouveaux types de réalisations en se fondant sur les propriétés du projecteur de cinéma, mais en déjouant sa fonctionnalité. Les premiers « Solid Films » étaient directement tracés à la surface de la pellicule au moyen d'un stylo à bille, d'un compas et de gouache blanche. Aujourd'hui, l'artiste utilise des logiciels de design, ordinateurs et vidéoprojecteurs. Le changement s'opère aussi au niveau du motif : de formes géométriques simples, il passe à des combinaisons de lignes et de courbes sinusoidales oscillantes. Dans les œuvres d'Anthony McCall, le spectateur fait l'expérience physique de la lumière : il est invité à frôler le faisceau, lui tourner autour, le traverser et à aller se glisser en son centre. Il ne conçoit plus une image en deux dimensions, mais la formation progressive de diverses formes coniques.

***Doubling Back*, 2003**

Doubling Back est le premier film d'une nouvelle série d'œuvres néo-géométriques, réalisées non plus sur support argentique mais en numérique, et qui substituent des brumisateurs aux machines à fumées traditionnelles de théâtre. Fondé sur un principe d'équivalence entre surfaces intérieures et extérieures, il est constitué de deux ondes qui fusionnent lentement puis se séparent suivant des cycles de 30 minutes. Ainsi, deux vagues identiques ondulent et fusionnent graduellement en une forme unique, où les notions d'intérieur et d'extérieur se renversent et se confondent.

Comme tous les films d'Anthony McCall, *Doubling back* transforme le dispositif de projection en événement : un événement lumineux et spatio-temporel, qui relève aussi bien du cinéma que de la sculpture

et qui implique le visiteur dans une approche phénoménologique. Le travail de l'artiste élargit les seuils perceptifs du spectateur, travaille la durée de son expérience et crée des espaces d'immersion. Il renouvelle la création filmique et l'espace sculptural à la fois afin de rendre solide l'immatériel et inventer un cinéma sans image.

salle 9

BERNARD BAZILE

Né en 1952 à Meymac, France.

Vit et travaille entre Nice et Paris.

Sans préférence de médium, Bernard Bazile pratique la photographie, la vidéo, la sculpture, la performance ou l'installation. Son travail est parcouru de préoccupations d'ordre social et résulte d'une analyse de la période charnière de la fin des années 70, où d'un côté l'art conceptuel a remplacé l'objet au bénéfice de l'idée, et où l'on assiste, d'un autre côté, au retour de la figuration expressionniste.

Bernard Bazile, en réaction, développe ses recherches autour de la notion d'espace public et d'espace publicitaire, en abordant la question du réflexe pavlovien et du conditionnement de l'individu. Il explique qu'il se préoccupe de questions qui concernent le « champ de l'expérience afin de rendre visible, perceptible et raisonnable l'état actuel du malaise et de l'insécurité ». Il se tient en état de « vigilance » face aux pouvoirs et au système des valeurs. Il ajoute « un milieu tire son autorité de ces discours. Moi, je les vérifie »⁴.

Au tout début des années 80, il met son travail à l'épreuve d'autres terrains que la galerie ou

⁴ Entretien avec Catherine Millet in *Artpress* n°241, décembre 1998.

l'institution, et investit le métro, le terrain vague, l'appartement bourgeois. Il travaille ensuite, de 1983 à 1987, en collaboration avec l'artiste Bustamante sous le nom de « BazileBustamante ». C'est à ce moment qu'ils formulent de nombreuses critiques sur la question de l'enseignement, du goût et de l'autorité, avec le nécessaire retour à l'objet et son détournement.

Accordant plus d'importance à l'individu qu'à la société qui le domine, Bernard Bazile emploie volontairement des formes, matières et couleurs, choisies pour leur caractère familier, pour la dimension commune, publique, de la réception des œuvres. Ainsi, ses pièces ont elles souvent un côté « manifeste », établissant une relation immédiate entre la sphère artistique et le monde quotidien.

Les Chefs d'états, 1993

L'installation vidéo intitulée *Les Chefs d'état* est une projection simultanée de quatre écrans diffusant des images d'archives de dirigeants politiques de périodes, régimes et pays différents. Construite selon un jeu d'analogies formelles, l'œuvre présente les portraits d'une quarantaine de personnalités politiques majeures de notre siècle (de Hitler à Mitterrand, en passant par Gandhi et Clinton) filmées dans leur quotidien dans des attitudes banales comme celle de caresser son chien, prendre un bain de mer, pratiquer un sport, etc. Procédant à la manière d'une machine à sous où les images défilent aléatoirement, ce grand zapping entend inciter le spectateur à exercer la mobilité et la sensibilité de son regard face à un tout politique indifférencié.

Présentée lors de son exposition personnelle *It's okay to say no* au Centre Pompidou en 1993, cette

œuvre de Bernard Bazile (qui fit alors polémique), tout en poursuivant son travail de remise en question du statut de l'auteur, témoigne immanquablement d'« une considération esthétique pour des formes dont il pourrait réprover l'idéologie⁵ ».

salle 10

DOUGLAS GORDON

**Né en 1966 à Glasgow,
Royaume-Uni.**

**Vit et travaille entre Glasgow et
Cologne, Allemagne.**

Au début des années 1990, Douglas Gordon s'engage dans la création photographique et vidéo, créant également des installations souvent monumentales. Ses œuvres mettent en lumière les décalages culturels entre ce que fut l'expression cinématographique ou musicale d'une époque antérieure et le regard porté aujourd'hui sur des créations largement diffusées dans un contexte de « culture populaire » télévisuelle. Ses œuvres induisent une forte participation corporelle et mentale du spectateur dans une perspective affirmée de communication. *24 Hours Psycho* (1993) – projection au ralenti pendant vingt-quatre heures du film *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock – met à nu le montage du film et joue, via une projection « en temps réel », sur la notion du temps « condensé » par le cinéma.

L'installation sonore *Something between my mouth and your ear* [Quelque chose entre ma bouche et votre oreille] (1994) proposait, dans une salle bleue dont l'intensité

⁵ Boris Achour repris dans l'article de François Piron, « Bernard Bazile », in *Metropolis M*, n°26, 2005.

colorée variait, la diffusion de cinquante chansons que la mère de l'artiste écoutait quand elle était enceinte de lui. L'artiste s'attache ainsi aux fonctionnements et dysfonctionnements de la mémoire à travers l'image et le langage, et opère des va-et-vient entre mémoire collective et souvenirs personnels, en s'appropriant des éléments de la culture populaire (télévision, musique, et surtout cinéma).

Douglas Gordon Sings the Best of Lou Reed & the Velvet Underground (for Bas Jan Ader), 1994

[Douglas Gordon chante les meilleurs morceaux de Lou Reed et le Velvet Underground (pour Bas Jan Ader)] Dans cette vidéo, Douglas Gordon apparaît allongé sur le sol, les yeux mi-clos en train d'écouter un enregistrement de Lou Reed and the Velvet Underground. Si l'artiste entend la musique à travers les écouteurs de son baladeur, les spectateurs, eux, ne perçoivent que le son de sa voix murmurant les paroles. C'est donc à ces derniers qu'il revient de reconstruire mentalement l'orchestration de ces morceaux emblématiques appartenant désormais à l'histoire de la *pop music* et plus largement à la mémoire collective.

La référence à la figure de l'artiste conceptuel hollandais Bas Jan Ader fonctionne comme un hommage de la part de Douglas Gordon, dont de nombreuses œuvres se réfèrent plus ou moins explicitement à son travail. La vidéo *I'm too sad to tell you* (1971), où Bas Jan Ader pleure face caméra sans que l'on sache la raison de son affliction, en est un exemple ; la frontalité des deux œuvres semble manifester un sentiment d'incommunicabilité et la même insondable mélancolie.

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

Simona Denicolai, née en 1972 en Italie.

Ivo Provoost, né en 1974 en Belgique.

Travaillent ensemble depuis 1997 et vivent à Bruxelles

Simona Denicolai et Ivo Provoost travaillent ensemble depuis le milieu des années 90. En plaçant leur pratique sous le signe du duo, ils annoncent leur intérêt pour l'altérité, la friction et l'échange qui peuvent naître de la rencontre avec des personnalités ou des contextes singuliers. Ils cherchent à s'inscrire dans la réalité et la complexité d'un monde contemporain submergé d'informations et d'images, à y prendre une part active et critique.

Plutôt que de dénoncer un système ou d'énoncer son antithèse, ils préfèrent « travailler avec », s'appuyant sur un « déjà-là » pour mieux décaler ou perturber une réalité souvent absurde et générer de nouvelles fictions. Le recyclage et retraitement des informations et situations s'effectuent moins dans le cadre d'une stratégie d'infiltration que sous forme de « micro-actions », qui tentent de contourner les interdits sociaux et politiques. C'est en s'offrant la possibilité de s'approprier des espaces, d'intervenir dans la rue, les médias ou le langage, que leur approche prend une dimension politique. Le public et le privé se rencontrent et se contaminent alors, dans des œuvres qui impliquent l'apparition d'une communauté, à l'image de *Revolution Is not a Pique-Nique* (2007), une armoire régée par un principe de copropriété temporaire, implantée en pleine forêt ou dans un immeuble HLM.

To Be Here (Happy), 2005

[Être là (heureux)]

Présentée pour le Prix de la jeune peinture belge en 2005, la vidéo *To Be Here (Happy)* est un exemple des « micro-actions » que mène le couple d'artistes.

Leur projet est d'effectuer un voyage aux États-Unis afin de replanter dans son biotope californien d'origine un cactus acheté en Belgique. La vidéo fonctionne ainsi comme la trace d'un *Road Trip* qui ne s'avère pas aussi simple que prévu, l'introduction d'espèces animales ou végétales étant formellement interdite sur le sol américain.

Le fil narratif repose donc sur la tentative symbolique de contourner cette législation. Dès le début de la vidéo, on découvre Simona Denicolai modelant une réplique de cactus dont on comprend bientôt qu'elle a été prévue pour remplacer l'original, que l'hôtesse de l'air leur confisque. Au terme du voyage, l'artefact sera planté dans le sol californien, geste aussi stérile et absurde que comique et politique.

Au-delà de la question de l'original et de sa copie, Denicolai & Provoost évoquent le paradoxe d'une économie globalisée, aux flux toujours plus intenses, capables de conquérir de nouveaux espaces d'influence tout en maintenant des frontières et des systèmes douaniers inflexibles.

INFORMATIONS PRATIQUES

COLLECTION'12

BERNARD BAZILE, CANDICE BREITZ, JORDI COLOMER,
FRANÇOIS CURLET, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST, TRACEY
EMIN, DOUGLAS GORDON, PIERRE HUYGHE, ANTHONY MCCALL,
LAURENT MONTARON, MATT MULLICAN, MELIK OHANIAN, PIPILOTTI
RIST, ANRI SALA, GEORGINA STARR, GILLIAN WEARING,
CAREY YOUNG

Exposition du 14 décembre 2012 au 3 février 2013

OUVERTURE

Du mercredi au dimanche de 13h à 19h

Visites commentées gratuites
le samedi et le dimanche à 15h et 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 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