# Magasin

Centre national d'art contemporain

Site Bouchayer-Viallet, 8 esplanade Andry-Farcy, 38 000 Grenoble




# Exposition

Du 15 mars au 31 août 2025

Programme complet, visites et billetterie: magasin-cnac.org | @cnacmagasin

Exposition collective

# Good Service, Good Performance

15.03.2025—31.08.2025

Avec les œuvres de :
Mimosa Echard, Latifa Echakhch, Hans Haacke,
Hiwa K, Stéphanie Nava, Pipilotti Rist, Carey Young, Gillian Wearing,
Wang Du, des artistes de Utopia Station,
et de Anne Le Troter (artiste invitée)

Une exposition produite et conçue par Le Magasin CNAC
En partenariat avec l'IAC - Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes

Commissariat : Céline Kopp, assistée de Alexia Pierre

« Good Service, Good Performance », est une exposition collective portant un regard sur la collection de l'IAC - Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes.

Le choix des œuvres rassemblées, créées entre 1981 et aujourd'hui, s'inscrit dans le désir de les redécouvrir et de les faire résonner avec notre présent, aux côtés de nouvelles œuvres spécialement produites pour l'occasion.

Peut-on encore penser l'idée d'utopie, alors que nous évoluons dans un monde profondément transformé par l'hyper-connectivité, la crise démocratique et les nouvelles dynamiques de surveillance ?
Que nous dit à ce sujet un projet iconique comme *Utopia Station* conçu en 2003, à l'ère post-11 septembre ?
Comment regarder l'œuvre de l'artiste anglaise Gillian Wearing dansant dans un centre commercial en 1994, à l'aune de Tik-Tok ?

En 2025, alors que la big tech et la montée des autoritarismes bouleversent nos interactions et redéfinissent notre rapport à l'information, ces œuvres témoignent d'enjeux qui, déjà dans les années 1980 à 2010, interrogent la fabrication des récits, la marchandisation du langage, la mise en scène de soi et la possibilité d'espaces de dissidence. Individuellement ou collectivement, les œuvres révèlent comment nos corps, nos désirs et nos existences participent à ces dynamiques, s'adaptant ou résistant aux normes imposées, qu'elles soient sociales, médiatiques ou politiques.

Le film de l'artiste suisse Pipilotti Rist (*Entlastungen) Pipilottis Fehler* (1988) ouvre l'exposition et lui donne son titre – « Good Service, Good Performance » [Bon service, bonne performance] – traduction du texte scandé à l'écran. Dans cette œuvre, l'artiste transforme les dysfonctionnements sonores et visuels en failles où le corps vacille, révélant l'instabilité des systèmes qui nous régissent.

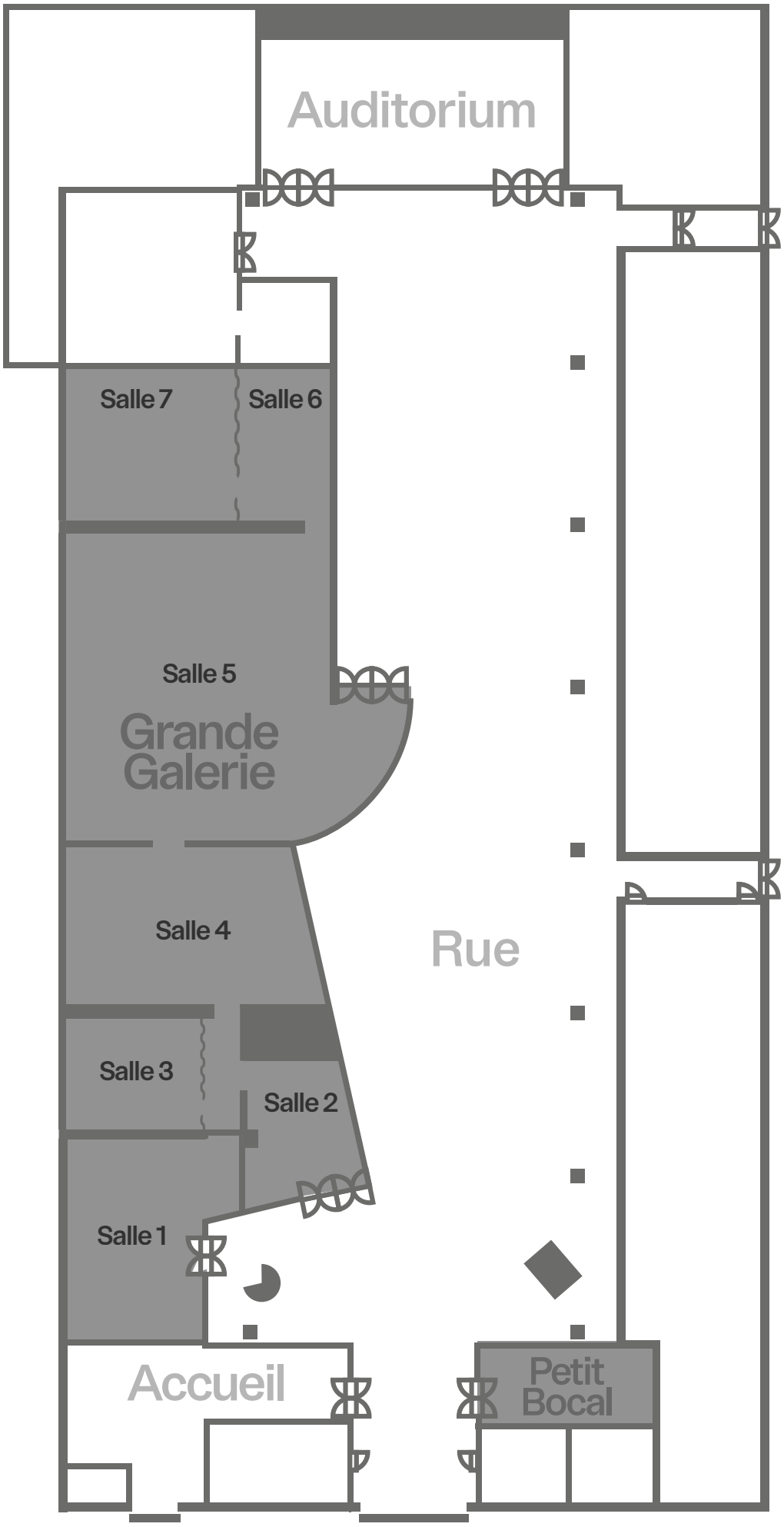
Ces perturbations deviennent une forme de libération et ouvrent une relation intime et poétique avec la machine, où le lâcher-prise défie la logique de conformité et d'accomplissement. L'exposition explore ainsi la relation entre l'injonction à la performance dans notre société contemporaine et le refus des corps – notamment féminins – face à cette exigence de (re)productivité.

Au gré des œuvres, « Good Service, Good Performance » propose une expérience faite de cris, de mensonges, de récitations absurdes, d'humour et de silences...
On y rencontre des cataplasmes organiques et industriels, des organes sexuels devenus plantes et des sculptures qui doivent être mordues pour être entendues.
Les corps respirent fort, dansent, et en arrivent aux mains dans des débats sur la culture et l'identité qui se résolvent en combats de lutte.
L'exposition questionne ces tensions entre discipline et débordement, contrôle et abandon, vérité et mise en scène.

Dans un monde façonné par les algorithmes, où la parole publique oscille entre surenchère et censure, les œuvres exposées rappellent à quel point l'art éclaire notre présent et demeure essentiel pour en penser les transformations.

## À propos de l'IAC Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes

L'IAC est un centre d'art contemporain situé à Villeurbanne, commune avoisinante de Lyon. L'Institut est né en 1998 de la fusion du centre d'art contemporain Le Nouveau Musée, créé par Jean-Louis Maubant en 1978 et du fonds régional d'art contemporain de la région Rhône-Alpes. Outil de création, d'expérimentation et de recherche pour l'art actuel, l'Institut d'art contemporain (IAC) développe *in situ* (1 200 $m^2$), une activité d'expositions et de rencontres combinée à la constitution d'une collection d'œuvres au rayonnement international. Il prolonge ses activités de recherche, hors les murs, par la diffusion de sa collection dans l'ensemble de la région Auvergne-Rhône-Alpes, ainsi qu'au niveau national et international.


Auditorium
Salle 7
Salle 6
Salle 5
Grande Galerie
Salle 4
Rue
Salle 3
Salle 2
Salle 1
Accueil
Petit Bocal

# PARCOURS

## SALLE 1

C'est sur un univers en technicolor et des roulements de tambours que l'exposition s'ouvre. Cette première salle met en dialogue le travail de l'artiste vidéaste suisse Pipilotti Rist avec celui de l'artiste française Mimosa Echard, de générations différentes et ne faisant pas usage des mêmes médias. L'image parasitée d'une vidéo dévoile la figure d'une femme qui s'écroule à répétition, sur l'un des murs. Le corps (féminin) ne peut plus fonctionner – ou refuse-t-il de fonctionner comme il lui en est attendu ? La société dysfonctionne, multiplie les accidents. Tandis que sa conséquence inévitable sur les corps apparaît explicite dans cette première œuvre vidéo, l'erreur système qu'elle suggère y est aussi célébrée. Un dialogue s'opère avec une œuvre murale, entre toile et collage, habitant l'autre mur de l'espace. Des gélules s'agrègent à des noyaux de cerise, des pétales de fleurs à des photographies. Matières naturelles et produits de notre ère industrielle cohabitent sur une surface résineuse, évocatrice des fluides et de nos corps poreux qui s'imprègnent de ce qui nous entoure. La contamination d'un écosystème et du soi explique-t-elle cet écroulement ?

### Pipilotti Rist
*(Entlastungen) Pipilottis Fehler* (1988)

*(Entlastungen) Pipilottis Fehler* [(Absolutions) Les fautes de Pipilotti] montre à un rythme effréné le personnage de l'artiste qui s'évanouit, dans différentes situations, tandis que défilent des images saccadées et parasitées. Puis, croisant l'image expérimentale hypnotique avec les effets des nouvelles technologies, la vidéo déroule une mélodie lancinante, avant de remettre en scène de manière répétitive les « erreurs » ou échecs du personnage de Pipilotti (noyade, etc.). L'artiste envisage les erreurs comme profondément humaines et comme des forces face à l'artificialité. Toute expérience visuelle commune est illusoire et la perfection, y compris celle de la machine, est une norme imposée par la contrainte sociale : elle n'existe que dans nos esprits et supposerait que toute imprécision, toute faute, toute émotion, soient éliminées, chez les humains comme pour les machines. L'artiste interpelle donc notre perception critique du monde visuel, notamment celui des médias et de la télévision* :

*« Ce que je veux vraiment dire : la vie est belle*
*Regardez ces couleurs, regardez cette émission de télévision amusante, regardez le cosmos*
*Mais je suis aveuglé par la douleur, par la douleur*
*Le soleil se couche, aujourd'hui je ne suis pas plus gaie*
*Je déteste toutes ces idées d'idéaux »*
(extrait du film)

Dans cette œuvre, comptant parmi les premières de l'artiste, Pipilotti Rist se met elle-même en situation. Réalisée à l'époque où elle travaillait pour un studio commercial afin de gagner de l'argent, cette vidéo à l'instar de plusieurs de ses œuvres, souligne les parallèles entre les erreurs techniques des machines, incarnées par les glitchs de l'image, et celles des humains, qu'il s'agisse des corps, des troubles psychosomatiques ou des défauts de caractère. Le texte tantôt scandé par l'artiste, tantôt apparaissant dans une chanson, semble faire écho à la pression que la société nous intime : la beauté, l'intelligence, la force, la rapidité, en somme « le bon service et la bonne performance ». Tomber et se relever, échouer et rebondir, une inlassable répétition se déroule à l'image. Le film semble absoudre l'erreur de son association à la faute – la célébrer comme une opportunité de réinitialiser ?

*« Les choses ne sont pas idéales, oui ! »*

* L'astérisque signale un paragraphe intégrant des extraits des notices rédigées et transmises par les équipes de l'IAC.
Tout autre source est spécifiée et référencée.

## Pipilotti Rist

Pipilotti Rist (née en 1962 à Grab, en Suisse) vit et travaille à Zürich, en Suisse.
Vidéaste prolifique et pionnière emblématique de l'art vidéo, Pipilotti Rist développe depuis le milieu des années 1980 une œuvre à l'esthétique colorée et qui alterne des installations, des formats monumentaux et d'autres plus intimes. De 1982 à 1986, elle suit ses études à l'Institut d'Arts Appliqués de Vienne, puis à l'école de design de Bâle de 1986 à 1988 où elle se spécialise dans le domaine de la vidéo. Parallèlement, elle travaille comme graphiste pour différentes entreprises et produit ses premières œuvres. À travers le choix de son pseudonyme, Pipilotti Rist présente une image à la fois coquette (Lotti issu de Charlotte, surnom donné par ses parents) et rebelle (Pipi inspiré par Pippi Longstocking ou Fifi Brin d'Acier, personnage de fiction excentrique, défiant toute autorité, de la suédoise Astrid Lindgren). Passionnée de musique (du tango à la pop anglaise), membre du groupe de musique Les Reines Prochaines de 1988 à 1994, 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. Souvent assimilés à des clips, ses films en revendiquent le côté inventif et exaltant.*

Depuis le milieu des années 1980, les œuvres de Pipilotti Rist ont été largement exposées dans des musées et festivals internationaux, notamment lors des biennales de São Paulo, Venise, Istanbul, des Caraïbes, de Santa Fe et de Sydney. Elle a bénéficié de nombreuses expositions personnelles et rétrospectives dans des institutions majeures à travers le monde, parmi lesquelles plus récemment Tai Kwun, Hong Kong (2022) ; National Museum of Qatar, Doha, Qatar (2022) ; The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, Etats-Unis (2021-22) ; The National Museum of Modern Art, Kyoto, Japon (2021) ; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danemark (2019) ; LUMA Arles, Arles, France (2018) ; Museum of Contemporary Art Australia, Sydney, Australie (2017-18) ; Museum of Fine Arts, Houston, Etats-Unis (2017) ; New Museum, New York, Etats-Unis (2016-17) ; Kunsthaus Zürich, Zürich, Suisse (2016) ; ou encore au MoMA, New York, Etats-Unis (2008). Une grande exposition lui est consacrée en 2025 à l'UCCA de Pékin.

*« 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[1]. »*

1 Pipilotti Rist, entretien avec Marie de Brugerolle, *Documents sur l'art*, n° 8, printemps 1996, p. 23.

# Mimosa Echard
*Telos* (2019)

Trois tirages argentiques montrent les doigts de l'artiste réalisant la fécondation d'orchidées ; à peine visibles, ils ont été recouverts de tissu et encollés de latex. Ces bandages laiteux renferment aussi bien des pétales de fleurs et des coquilles d'escargot que des gélules, des vignettes photographiques et de petits objets bon marché en plastique. Le calendula, les noyaux de cerise ou la fleur de clitoria sont connus pour leurs vertus apaisantes et médicinales, faisant de l'œuvre un gigantesque cataplasme. Mais leur confrontation à des colles chimiques et divers composants artificiels crée une ambivalence.*

Dans cette œuvre entre peinture, collage photographique, sculpture, la matérialité de la vie quotidienne et de nos environnements apparaît à travers cet amalgame de produits aux origines aussi bien naturelles que chimiques. Ainsi, le soin avoisine la toxicité dans une même surface, rendue liquide et semblant presque déborder – elle en devient presque évocatrice [des fluides et] des corps féminins.

*« Dans le travail de Mimosa Echard les corps se liquéfient, se rassemblent, et, en se faisant plaisir, déferlent sur un monde dont les normes oppressives s'obstinent dans la reproduction incessante du même mensonge[1]. »*

*Telos* signifie « accomplissement » en grec. Le titre de l'œuvre de Mimosa Echard, suggestif de la réussite et de l'achèvement, poursuit ainsi avec nuance le dialogue introduit avec l'œuvre de Pipilotti Rist, évocatrice du recommencement perpétuel. Si les deux artistes appartiennent à des générations différentes autant que font usage de vocabulaires plastiques distincts, l'interférence du monde extérieur sur nos corps, jusque dans l'intime, transparaît ici par la matérialité de nos quotidiens : par l'image et le média pour l'une, par l'amalgame de produits de l'ère industrielle pour l'autre. Le « glitch », c'est-à-dire l'erreur ou l'accident, émerge comme source de libération[2], comme espace de résistance.

1 Romain Noel, « Pop Love Apocalypse : rencontres avec Mimosa Echard », *Klima*, no.2, 2019
2 En référence à Legacy Russel, *Glitch Feminism: A Manifesto* (Verso Books : New York, 2020)

### Mimosa Echard

Mimosa Echard (née en 1986 à Alès, France), vit et travaille à Paris, en France. Mimosa Echard est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 2010.
Elle puise dans la recherche en biologie, l'histoire du cinéma expérimental et sa biographie personnelle pour créer des œuvres qui mêlent sexualité, perception, et artifice. Travaillant sur différents supports - de la sculpture à l'installation en passant par les jeux vidéo - son travail est guidé par des processus continus et contradictoires d'absorption, d'accumulation et de circulation qui s'observent dans des domaines aussi divers que les cultures populaires, les systèmes métaboliques, ou les phénomènes électromagnétiques. Attentive au potentiel invisible - ou latent - des matériaux qu'elle utilise, ses assemblages et installations s'interrogent sur la capacité du langage à appréhender ses objets, permettant ainsi la prolifération d'associations inédites et non normatives.

Mimosa Echard est lauréate du Prix Marcel Duchamp 2022. Son travail a fait l'objet d'expositions personnelles et collectives au sein d'institutions internationales telles que le Centre Pompidou, Paris (2024 ; 2022) ; Lafayette Anticipations – Fondation d'entreprise des Galeries Lafayette, Paris (2024) ; le Palais de Tokyo, Paris (2022 ; 2017 ; 2013) ; Collection Lambert, Avignon (2021-2020) ; Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris (2020) ; Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne (2020) ; Centre d'Art Contemporain d'Ivry — Le CRÉDAC, Ivry (2020) ; Dortmunder Kunstverein, Dortmund (2019) ; Platform-L Contemporary Art Center, Séoul (2018) ; Cell Project Space Gallery, Londres (2017).
En 2021, Mimosa Echard intègre l'École des Beaux-Arts de Paris pour diriger un atelier dédié à la peinture.

# SALLE 2

La visite se poursuit dans un cabinet de psychanlayse, à la fois intime et impersonnel, avec une œuvre des années 2000 mettant en avant la marchandisation du langage. Des successions de phrases évoquant l'utopie, la création, la vision et l'imagination résonnent dans l'espace.

## Carey Young
*Product Recall* (2007)

Dans cette vidéo, l'artiste Carey Young se met en scène face à un psychologue qui la soumet à un test de mémoire consistant à se rappeler les noms d'entreprises ayant utilisé dans leurs slogans publicitaires le concept de créativité ou d'imagination. Fait important mais aussi amusant, ces firmes en question agissent comme sponsors actifs dans le monde de l'art, que ce soit par le biais des foires ou à l'intérieur des institutions muséales. Procédant à la manière d'un quasi-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 – que mettent quotidiennement en œuvre les entreprises. On s'aperçoit rapidement que la répétition à outrance et l'exploitation à visée consumériste de ces mêmes mots, dans un cadre de marketing d'entreprise, les vident de tout sens : le langage devient creux, affecte notre manière de penser et détruit la mémoire.*

Le Magasin respecte le choix esthétique et la volonté de l'artiste de ne pas sous-titrer le film laissé en langue originale. Une transcription traduite est mise à disposition sur le mur à côté de l'œuvre.

### Carey Young

Carey Young (née en 1970 à Lusaka, Zambie) vit et travaille à Londres en Angleterre. Diplômée du Royal College of Arts de Londres en 1997, l'artiste anglo-américaine Carey Young a travaillé pendant quelques années au service de grandes firmes de consulting et de services internet, afin de s'assurer un revenu que son art ne lui offrait pas encore. Elle y a puisé la matière d'un travail sur le langage de la culture d'entreprise, ainsi que le langage juridique, faisant de l'économie et de la loi des médiums aussi efficients que ceux qu'elle emploie fréquemment dans ses œuvres. Cette identité ambivalente, entre artiste et *Business Person*, Carey Young la met en scène au travers de vidéos, photographies, textes et conférences-performances où elle articule une réflexion sur l'impact du monde des affaires sur la vie quotidienne et le monde de l'art. Usant aussi bien des outils de l'art conceptuel que de la critique institutionnelle, Carey Young développe une œuvre qui se distingue par une forte dimension performative et collaborative, s'adjoignant régulièrement les services d'experts (avocats, coachs ou conseillers, consultants ou psychologues) pour la réalisation de ses pièces.*

Depuis les années 2000, son travail fait l'objet de nombreuses expositions personnelles, notamment au Modern Art Oxford (2023), au Kunsthal Aarhus, Aarhus, Danemark (2020), à La Loge, Bruxelles (2019), à la Towner Art Gallery, Eastbourne (2019), au Dallas Museum of Art (2017), au Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich (2013), à The Power Plant, Toronto (2009), au Contemporary Art Museum St. Louis (2009), Eastside Projects, Birmingham (2009), MiMA (Middlesbrough, 2010) et John Hansard Gallery (Southampton, 2001). Ses expositions collectives incluent le Jeu de Paume, Paris (2022), Kanal Centre Pompidou, Bruxelles (2018), Aspen Art Museum (2016), Centre Georges Pompidou, Paris (2015), Tate Liverpool (2014-15), San Francisco Museum of Modern Art (2012), New Museum, New York (2011), Tate Britain (2009-10), ICA (Londres, 2003) et The Photographers' Gallery (Londres, 1999), parmi beaucoup d'autres. Elle a participé à de nombreuses biennales, notamment à Moscou (2013, 2007), Taipei (2010), Sharjah (2005) et Venise (2003).

Cependant dans l'image, le souffle et les mots sont retenus, invisibles, ils restent captifs de l'image et trouvent une réalité plus tangible dans l'écriture et donc dans la projection mentale : le corps organique répond au langage. Et l'image figée en devient presque mortifère.*

*« En anatomie, une partie des bronches où s'échangent les gaz est appelée « espace de mort anatomique », explique l'artiste, il me semblait que l'eau-forte était le médium le plus juste face à cet instant de silence interne, comme une suspension infime du flux irrépressible de l'air. La gravure à l'acide de cette plaque de cuivre comme pour fixer la suspension d'une respiration, de la vérité au mensonge, de la précision d'une pensée au balbutiement des mots[1]. »*

1 Texte de l'artiste, 1996.

# SALLE 3

La salle suivante poursuit ce questionnement du poids ou du vide des mots alors que nous rencontrons une gravure en noir et blanc de l'artiste française Stéphanie Nava, qui nous interpelle littéralement, presque provocatrice. Le mensonge passe-t-il forcément par les mots ou un visage peut-il mentir ? Existons-nous par le mensonge ?

## Stéphanie Nava

*Tu mens comme tu respires* (1996)

L'eau forte de Stéphanie Nava oppose sur une même surface un texte et une image. Les mots « TU MENS COMME TU RESPIRES (avec le même organe) » martèlent, énoncent une vérité autant que semblent accuser. De l'autre côté, un portrait en noir et blanc décadré dévoile l'artiste silencieuse – le cadrage rendant toute expression faciale indéchiffrable.
Le grain de l'image trahit l'agrandissement à la photocopieuse d'un photomaton raté. C'est dans la dualité et la résonance que se trouve l'enjeu de l'œuvre, dans la dialectique entre un énoncé et un portrait. S'intéressant au rapport entre la respiration et le langage, l'artiste donne ici à voir ce que l'on peut comprendre comme la géographie d'une parole.

### Stéphanie Nava

Stéphanie Nava (née en 1973 à Marseille en France) vit et travaille à Marseille et à Paris. Elle est diplômée de l'école d'art de Valence en 1996, et fait de la relation son objet d'analyse, plus que les sujets eux-mêmes. Elle développe une pratique à travers laquelle dessins, installations ou photographies, recouvrent un ensemble de préoccupations relatives à l'espace et à la manière dont celui-ci est organisé, construit et habité. Elle s'attache à observer comment les corps et les gestes s'organisent autour d'objets et de lieux et inversement, comment les lieux sont eux-mêmes pensés et agencés pour accueillir et façonner ces corps. Ces travaux peuvent de fait être pris comme des relevés de situations, c'est-à-dire des moments où figures, lieux et objets sont mis en relation pour fabriquer les conditions d'apparition d'un événement, aussi ténu soit-il.

Stéphanie Nava n'a cessé depuis une quinzaine d'années de montrer son travail notamment dans des centres d'art en France (le Parvis de Pau, Passerelle à Brest, la Ferme du Buisson à Marne-la-Vallée…) et à l'étranger (Via Farini à Milan, Museum Of Contemporary Art de Detroit, Musée des Beaux-Arts de Göteborg…). Elle bénéficie de différentes expositions personnelles, dont *Nous habitons ici ensemble*, musée d'art contemporain, Montélimar, en France, en 2020 ; *Avec perspectives intérieures,* Le Vog, Fontaine et *Bel Vedere*, Galerie Où, en collaboration avec le FID, Marseille, en 2015 ; *Le théâtre des événements*, Galerie municipale Jean-Collet, Vitry, en 2016, ainsi que des expositions à la Galleria Riccardo Crespi à Milan, en Italie.

Elle reçoit le 4e prix des partenaires du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, suite à l'exposition *Phantasma Speculari* en 2013.

L'univers d'Anne Le Troter se déploie, aussi intimiste que scénique, tout en nuances de rouge et de rose, il se compose de bancs, de plantes, de câbles audios et de dessins. S'ajoutant à l'énonciation, au mensonge, et à la respiration, un nouvel usage de la bouche et de notre organe est introduit dans cet espace : l'écoute par la morsure.

## Anne Le Troter

*Plant Assistance,* 2025, composée de :

*Devenir goûteureuse, 2025*
*Saveur bâtons, 2025*
*Le Corps Living Room, 2023*
*Bobine, 2023*
*Bench, 2023*
*Bench, 2025*
*Wavy, 2024*
*Gynécologie DIY, 2022*
*La pornoplante, 2022*
*Speaker pill, 2022*

À travers une installation spécialement produite par le Magasin CNAC pour cette exposition, et adaptée d'un premier chapitre intitulé *Racine, Pistil* (2024) exposé à La Pop à Paris, Anne Le Troter invite les visiteurs et visiteuses à croquer des sculptures pour écouter leurs histoires : deux contes déplaçant nos perspectives du réel, nos désirs, et adoptant le prisme sensible des plantes.

*Devenir goûteureuse* (2025) est une installation composée de dessins, de plantes séchées, de sculptures prenant la forme de fleurs, faites en acier et en bonnets de soutien-gorge, qui invite à écouter une pièce sonore intitulée « La Pornoplante » (2020). Il s'agit d'une pièce sonore qui prend appui sur le genre de l'audio porno, de l'érotisme sonore et de l'ASMR. C'est au cours d'une résidence en 2020 à la Bergerie nationale de Rambouillet, première institution française à avoir mis en place la reproduction contrôlée des animaux, que l'artiste s'est mise à écrire sur la forme que peut prendre une sexualité végétale.

Une œuvre semblable, *Saveur bâtons* (2025), permet d'écouter « Le petit brin de blé » (2024) : cette pièce sonore est adaptée pour le jeune public et retrace l'histoire de l'éclosion d'un brin en épi de blé, riche de sensations et sensorialités multiples que nous procure la projection mentale en un corps qui n'est pas le nôtre.

Ces deux œuvres sonores nous initient à un autre rapport à la nature, aux phénomènes nous étant invisibles et que par conséquent nous ne comprenons pas ; elles nous introduisent à une « dé-hiérarchisation » des relations interespèces, à un décloisonnement et à une façon de se rapprocher du monde vivant, de s'y associer. Ce dernier rentre en nous – littéralement – par le pouvoir des mots, du langage, par l'écoute mais non pas de manière habituelle. En effet, ces œuvres introduisent une nouvelle nuance quant à l'intime : il s'agit de la pénétration du son par un autre organe que l'ouïe, la bouche.

Dans cette installation, plusieurs œuvres se côtoient, pourtant toutes reliées tel un corps, chacune avec leur fonctionnalité. Des câbles audios, sont tantôt entortillés dans des bobines, tantôt donnent forment à des bancs qui invitent à l'assise et au repos des corps.
À côté des sculptures, des brindilles et petits bâtons sont mis à disposition du public. Pour entendre l'œuvre sonore, le visiteur ou la visiteuse glisse une brindille dans sa bouche, comme on le fait parfois lors d'une promenade en forêt. L'autre extrémité du végétal est à placer directement sur l'œuvre. Le son contenu dans la sculpture remonte la tige jusqu'à nos dents et est redistribué dans nos oreilles par conduction osseuse via la mâchoire. Le son par ses vibrations traverse notre corps. On se rapproche du concept de « corps vibratile » formulé par Suely Rolnik[1], désignant la capacité de tous les organes des sens de se laisser affecter par le monde, par l'altérité.

L'œuvre invite ainsi le visiteur ou la visiteuse à pratiquer une écoute consentie et à rechercher de manière autonome le contact avec une œuvre audio érotique pour le public majeur et un conte sur une métamorphose pour le public mineur. Avec cette installation qui joue sur la pluralité de nos sens, le public est invité à croquer littéralement dans le son.

1 Référence au concept développé par Suely Rolnik dans sa thèse *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Estação Liberade : São Paulo, 1989)

### Anne Le Troter

Anne Le Troter (née en 1985, Saint-Etienne, France) vit et travaille à Paris, en France. Elle a étudié à la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève et à l'École supérieure d'art et design (ESAD) de Saint-Étienne. Elle développe une pratique mêlant installation sonore, performance, littérature et poésie, à travers laquelle elle « joue précisément de la plasticité, de la malléabilité de la langue et en particulier de la parole »[1]. Manipulant par le montage les paroles qu'elle enregistre, aussi bien la sienne que celles d'autres voix invitées, elle les offre à entendre dans les espaces d'exposition.

C'est après l'écriture de deux livres « L'encyclopédie de la matière » et « Claire, Anne, Laurence » qu'elle commence à travailler, par cycle, sur les modes d'apparition de la parole de groupes déterminés en additionnant les expositions (souvent des pièces sonores) produisant, à la fin, des pièces écrites. Anne Le Troter a ainsi pu travailler avec et autour d'enquêteur·trices téléphoniques, d'artistes ASMR, des employé·es de banque de sperme, de prothésistes dentaires et d'artistes ayant participé à des avancées médicales notoires comme Louise Hervieu, à l'origine du carnet de santé par exemple. Son travail a bénéficié d'exposition personnelles, notamment à La Pop - incubateur artistique et citoyen (2024, Paris), à Bétonsalon - centre d'art et de recherches (2022, Paris), au Nasher Sculpture Center (2019, Dallas, Etats-Unis), au centre d'art contemporain Le Grand Café (2019, Saint Nazaire), au Palais de Tokyo (2017, Paris), à la BF15 (2015, Lyon). Il est également exposé plusieurs fois à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne, au Centre Pompidou et à la Fondation Pernod Ricard.  En 2021, elle est lauréate de la Villa Kujoyama à Kyoto, de la bourse Bétonsalon et ADAGP.

1 extraits empruntés à Lauren Tortil dans [wo:ks]

Les trois premiers espaces traversés composent un premier environnement qui cherche à questionner les rapports au corps, au langage et à l'écoute – piliers de nos modes de communication – que notre société contemporaine entretient. Des pressions sous-jacentes quant à la reproductivité [féminine] et la productivité, en émergent des failles, des erreurs et des « glitchs » qu'il apparaît possible d'exploiter comme espaces de résistance.

# SALLE 4

Cette salle ouvre un passage, un sas de transition, opérant un changement d'état sur les corps encerclés qui doivent traverser un champ de porte-drapeaux plantés dans les murs.
La violence de l'environnement et de la société actuelle se matérialise en une installation à la forte symbolique.

## Latifa Echakhch

*Fantasia (Empty Flag, Black) 4 walls in a room* (2008)

Il s'agit d'un travail en différentes versions, engagé en 2007 avec *Fantasia (Empty Flags)* et, en 2008, avec *Fantasia (Empty Flag, White).*

Dans *Fantasia (Empty Flag, Black)* Latifa Echakhch présente une série de porte-drapeaux, visibles habituellement sur la façade de bâtiments institutionnels (par leur quantité l'on pense par exemple aux grandes institutions internationales telles que l'ONU) pourtant ici dépourvus de drapeaux. Vidés de signes, sans « cause » à rallier, ces porte-drapeaux sont réduits à de simples hampes, noires, droites et imbriquées les unes dans les autres. Ils confinent l'espace physique et mental, et formulent un nouveau labyrinthe imaginaire. Latifa Echakhch convoque à la fois l'absence de « message d'optimisme et d'espoir dans la coopération internationale » et la couleur noire, pouvant être associée au deuil.*
Cette installation introduit un rapport physique avec le vide, tant spatial que symbolique. L'absence de drapeaux sur ces lances oppressant l'espace s'apparenterait-elle à un effacement de l'imaginaire utopique d'universalité, à une disparition progressive des instances internationales comme outils de dialogue dans le monde ?

### Latifa Echakhch

Latifa Echakhch (née en 1974 à El Khnansa, Maroc) vit et travaille à Vevey, en Suisse. Arrivée en France en 1977 à l'âge de trois ans, elle intègre l'École supérieure d'art de Grenoble, puis diplôme de l'École nationale des arts de Cergy-Pontoise et de l'École nationale des beaux-arts de Lyon. « Porteuse d'un héritage culturel double, elle place au centre de son travail la question de l'identité et les phénomènes récurrents de la société de contrôle. Utilisant quasi exclusivement des objets clichés, banals et standards, *ready-made* détournés, [...] elle développe un art qui

utilise largement la part du symbole pour en révéler l'influence dans nos comportements. [...] La question de la violence et de l'engagement est au cœur de sa pratique, aussi bien pour l'intérêt qu'elle porte aux mouvements de protestation que par sa façon de questionner les aspects sociaux et politiques de l'art.»*

En 2007, Echakhch présente *A chaque stencil une révolution* au Magasin, à Grenoble, dans le cadre de sa première exposition personnelle en institution. L'œuvre a ensuite été exposée au Hammer Museum de l'université de Californie à Los Angeles, à la Pinault Collection de Venise et à la Tate Modern de Londres. Son travail bénéficie de plusieurs expositions personnelles, parmi lesquelles *Currents*, au Columbus Museum of Art (Colombus, États-Unis) en 2011, *Still life, frame still* (Fribourg, Suisse) et *La Ronda* (Macba, Barcelone, Espagne) en 2012, Laps au Musée d'art contemporain de Lyon en 2013. En 2022, Latifa Echakhch présente l'exposition *The Concert* au pavillon suisse de la 59e Biennale de Venise. Elle participe à de nombreuses expositions collectives internationales (Slovénie, Belgique, Allemagne ou Thaïlande), et à la Biennale de Venise en 2011. Latifa Echakhch reçoit en 2013 le Prix Marcel Duchamp, puis le Zurich Art Price en 2015. En 2018, elle est invitée par le Nouveau Musée National de Monaco à intervenir à la Villa Sauber, avec son exposition *Le jardin mécanique*, qui fait l'objet d'une publication l'année suivante.

Au centre un baril de pétrole se détache en un monument solitaire. Pouvant presque s'apparenter à un vestige de notre époque du tout-électrique et du moteur à l'hydrogène, sa transformation en antenne de radio par l'artiste Hans Haacke dénote avec ironie les entremêlements économiques entre l'espace public (en l'occurrence immatériel à l'antenne), la libre expression et les financements privés des plus grandes corporations mondiales exploitantes. Peut-on parler d'une colonisation de l'espace de l'information ? Plus loin, sur un écran, une femme danse seule au milieu d'un centre commercial londonien et de la foule. Elle occupe l'espace par le mouvement, par le corps, indifférente à l'attention ou à l'indifférence environnante. Cette vidéo ancêtre de Tik-Tok que Gillian Wearing réalise, ainsi que les autres œuvres, nous font comprendre que dans notre société de la performance, régie par l'économie de l'attention, la notion d'espace public est aujourd'hui redéfinie.

# SALLE 5

La salle suivante s'ouvre avec trois œuvres iconiques de l'histoire de l'art des années 1980, 1990, et 2000, qui évoquent la préoccupation actuelle quant aux dynamiques de pouvoir et aux mécanismes de contrôle, la question du collectif et de l'individu, ainsi que l'espace public comme lieu d'expérimentation. Des murs recouverts d'affiches en tout genre, format faisant écho aux campagnes publicitaires ou politiques, questionnent notre rapport au futur et défient la possibilité, la nécessité, la pertinence, de croire encore à l'utopie aujourd'hui : il s'agit de *Utopia Station*, projet réalisé au tout début de l'ère post-11 septembre.

## *Utopia Station* (2003)

Cette collection de posters recouvrant l'espace mural propose un arrêt sur le concept d'utopie, comme une station de réflexion et d'échange. Au moment de leurs créations il y a vingt ans, aussi bien qu'aujourd'hui, l'interrogation se pose : est-il encore pertinent de penser l'utopie ? *L'utopie elle-même est-elle devenue un non-lieu conceptuel, une rhétorique vide ?*

En 1964, deux philosophes allemands, Theodor Adorno et Ernst Bloch, débattent sur l'utopie. Si Adorno rappelle que certains rêves utopiques se sont effectivement réalisés, qu'il existe la télévision, la possibilité de voyager vers d'autres planètes et de se déplacer plus vite que le son, il affirme que les rêves d'utopie habitant les esprits se sont voilés, qu'au positivisme imbattable a succédé l'ennui. Pour lui, la réalisation de l'utopie consiste principalement en une répétition du même « aujourd'hui » Bloch répond alors que si le mot utopie avait en effet été discrédité, ce n'était pas le cas de la pensée utopique. Cette dernière continue d'exister sous d'autres noms, à travers la science-fiction ou d'autres courants de pensées moins

structurés par le capital occidental[1].

Mais si l'utopie consiste, comme le défend Bloch, en une transformation d'un tout, est-elle nécessairement associée au futur ? Dans notre monde en mutation et à l'avenir incertain, est-il possible d'ancrer l'utopie dans le présent et refuser des perspectives à long terme ?

Si « le futur se raccourcit pour devenir un présent prolongé[2] », l'utopie peut-elle être pensée en étapes, en stations ? Si ces doutes et débats existaient dans les années 1960, ils continuent d'être d'actualité aujourd'hui alors que les équilibres politiques, économiques et écologiques semblent plus fragiles que jamais. Leur absence dans la sphère de pensée et le débat d'idées au tournant du 21ème siècle est à l'origine d'*Utopia Station*.

*Utopia Station* est un projet conçu par le commissaire d'exposition Hans Ulrich Obrist, l'artiste Rirkrit Tiravanija et la critique d'art Molly Nesbit dont la première occurrence a vu le jour en 2003 lors de la cinquantième édition de la Biennale de Venise, dans l'une des sections de la grande exposition de l'Arsenal organisée par Francesco Bonami, et intitulée « Rêves et conflits : La dictature du spectateur ».

Le projet prend la forme d'un dispositif (créé par les artistes Liam Gillick et Rirkrit Tiravanija) permettant d'accueillir œuvres, rencontres, performances, discussions, voire flâneries et repos. « Carrefour de correspondances, gare itinérante en réalité » selon ses organisateurs, le projet « ne requiert aucune architecture pour exister, une simple rencontre, une réunion suffisent ». À cette occasion, plus de trois cents artistes, cinéastes, théoriciens, performers, architectes, ont participé à la définition de ce qu'est *Utopia Station*.*

La deuxième forme prise par le projet est celle d'une exposition, *Utopia Station Posters*, cette fois-ci organisée à la Haus der Kunst de Munich en 2004. Elle présente les cent-soixante posters créés par les artistes pour Venise dans l'enceinte du musée de Munich. Y figurent notamment Annette Messager, Yoko Ono, Jimmy Durham ou encore Thomas Hirschhorn pour n'en citer que quelques-un·e·s. Structure actualisable au gré des circonstances, plateforme mobile, *Utopia Station* a également donné lieu à la création d'un site internet, de pages dans la presse, de rencontres, séminaires, et d'une série d'interventions en marge du Forum social mondial de 2005 à Porto Alegre.*

1 D'après le texte d'origine par Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija (Traduction en français non officielle).

2 Byung-chul Han dans *La société de la fatigue* (Presses universitaire de France, 2010), p.54

Enfin, comme le note Molly Nesbit :

*« Le projet est devenu un outil, une manière de s'organiser et d'offrir un ensemble d'options, un passage où se rencontrer sur le chemin de l'Utopie, ou d'une vie meilleure[3] ».*

Le poster est un format intéressant quand on pense la communication, c'est celui de l'affiche publicitaire et du marketing ; si elle s'associe en général à la mise en avant d'un produit ou d'une idéologie, visant à convaincre, elle est à travers ce projet hackée, piratée, détournée pour provoquer un espace d'interrogation de réflexion, de doute sur ce que l'utopie veut dire pour nous.

3 Molly Nesbit, « Utopia Station », *Le Monde Diplomatique*, n°641, août 2007, p. 13.

# Hans Haacke

## *Creating Consent* (1981)

Présentée pour la première fois aux États-Unis, *Creating Consent* [Créer le consensus] s'attache, comme le plus souvent dans le travail de l'artiste, à révéler les stratégies de sponsoring qui engendrent un dévoiement de l'information et une instrumentalisation de la culture. Cette installation est constituée d'un baril de pétrole de la marque Mobil sur lequel est posée une antenne de télévision. Il porte une inscription en anglais, signée de Rawleigh Warner Jr., homme d'affaires américain alors président de Mobil :

*« Nous avons dépensé 102 millions de dollars l'année dernière en publicité. Nous voulons simplement être entendus. ».*

Une fois de plus, Hans Haacke refuse toute signature formelle en choisissant de détourner des matériaux manufacturés qui seront le support de son propos critique. Il souligne en l'occurrence ici le parrainage par la firme pétrolière Mobil aux États-Unis des émissions de télévision à caractère culturel et éducatif sur la chaîne PBS[1] en échange d'espaces publicitaires.*

Dans cette œuvre conceptuelle par excellence, le baril de pétrole se fait support de l'antenne de radio : le désir des investisseurs Mobil d'être entendus autant que leur soutien intéressé à la chaîne PBS est ainsi parodiée par l'artiste. La sculpture nous questionne de manière plus globale sur ce qui soutient aujourd'hui l'information, ses médias et ses réseaux, dans une société où les intérêts privés des entreprises prennent de plus en plus d'espace.

1 Public Broadcasting Service (littéralement « Service public de radiodiffusion »), est un réseau de télévision et radio public à but non lucratif comptant plus de 330 stations de télévision membres aux États-Unis qui le détiennent en propriété collective.

## Hans Haacke

Hans Haacke (né en 1936 à Cologne, Allemagne) vit et travaille à New York, États-Unis. Artiste emblématique de l'art conceptuel, après des études à Cassel, en Suisse, et Philadelphie, aux Etats-Unis, il débute en tant que peintre abstrait avant de se tourner vers la conception d'objets minimalistes avec le Gruppe Zero dans les années 1960. C'est à partir des années 1970 qu'il développe une démarche artistique critique de l'institution et s'employant à dénoncer les connivences entre l'économie, la politique, l'art et la culture. Hans Haacke conçoit des installations à partir d'objets, de textes ou de photographies qui empruntent leurs caractéristiques aux lois du marché, de la publicité à la propagande politique car, selon lui : « il faut apprendre de son adversaire[1] ». Il analyse le poids des médias, du mécénat des firmes internationales et de l'intervention de l'État dans le fonctionnement du marché de l'art, comme un facteur de soumission des artistes aux logiques commerciales, les menant à une « auto-censure ». Seule l'autonomie des champs de la production artistique permet de transformer la manière de voir le monde et de défendre les valeurs universelles de justice et de vérité. Dénonciatrice des rapports troubles de l'art avec l'argent, sa démarche implique donc une résistance permanente, au plus près des faits, selon des enquêtes qu'il mène préalablement à la réalisation d'œuvres en fonction d'un contexte précis.*

D'importantes expositions personnelles lui sont consacrées dès les années 1980 au New Museum de New York (1986), à la Tate Gallery de Londres (1988), ou au Centre Georges Pompidou à Paris (*Artfairisme*s, 1989). Il est aussi invité à participer aux grands événements internationaux tels que la *documenta* (quatre fois), la Whitney Biennal ou encore la Biennale de Venise où son intervention, en 1993, a été récompensée d'un Lion d'Or. En 2012, le Museo Reina Sofia à Madrid a réalisé une importante rétrospective de son travail, *Castles in the Air*. En 2017, Hans Haacke participe à la 14e Biennale de Lyon, Mondes flottants, avec l'œuvre *Wide White Flow,* immense « vague » en soie présentée à la Sucrière, qui donne d'emblée le ton de la manifestation. En 2019, le New Museum de New York présente *All Collected*, une grande rétrospective du travail de Hans Haacke sur plus de trente ans. Son travail fait actuellement l'objet d'une rétrospective à la Schirn Kunsthalle de Francfort, Allemagne (2024) et au Belvedere 21 à Vienne, Autriche (2025).

1 Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, (Paris : Seuil ; Dijon : Les presses du réel, 1993), p. 37.

# Gillian Wearing
## *Dancing in Peckham* (1994)

Tel un refus à cette réduction de l'espace public, une femme danse librement en pleine foule, occupe l'espace et affirme une autre forme de libre expression, qu'aujourd'hui Tik-Tok promeut autant qu'il asservit.

Si elle favorise la place des anonymes dans ses œuvres, Gillian Wearing n'hésite pas cependant à se mettre en scène, comme dans *Dancing in Peckham*. Dans cette vidéo, l'artiste danse sans musique au cœur de la galerie d'un grand centre commercial du quartier de Peckham, situé au sud de la ville de Londres. Pour réaliser cette performance filmée, elle avait mémorisé au préalable deux morceaux de musique, de deux styles musicaux très différents : le célèbre « I Will Survive » de Gloria Gaynor pour la musique disco et le rock'n'roll « Smell Like Teen Spirit » du groupe Nirvana. Gillian Wearing se lance alors, au cœur de la galerie marchande, dans une série de pas de danse, sans aucune musique audible pour les passants. Ces derniers, spectateurs d'une transe musicale au travers des seuls mouvements corporels de la jeune femme, sont partagés entre la curiosité, l'amusement, l'embarras, la crainte et une tentative d'indifférence.*

Gillian Wearing s'est inspirée d'une anecdote pour réaliser ce travail. Elle assistait à un concert de jazz au Royal Festival Hall, lorsqu'elle aperçut dans la foule une jeune femme qui dansait avec un groupe :

*« J'étais plus fascinée par elle que par le groupe de jazz ! Elle devenait sauvage et n'était avec personne. Elle dansait près des tables plutôt que sur la piste de danse. C'était hystérique et un peu bizarre. (…) C'était une position assez enviable, de perdre ses inhibitions et de ne pas soucier de ce que pensent les autres[1] ».*

L'artiste a donc choisi de rejouer cette scène, de présenter à travers son propre corps le portrait de cette jeune femme qui, en vivant ainsi pleinement l'instant, s'est inscrite dans sa mémoire.*

*Dancing in Peckham* questionne le rapport aux autres, à soi et aux espaces.

1 Gillian Wearing dans « In conversation with Leo Edelstein », *Journal of Contemporary Art, 1998. Conversations and Actions* (Whitechapel Gallery: Londres, 2012).

## Gillian Wearing

Gillian Wearing (née en 1963 à Birmingham au Royaume-Uni) vit et travaille à Londres au Royaume-Uni. Associée à la génération des Young British Artists, l'artiste conceptuelle transforme par la photographie et le film le banal anonymat d'une existence urbaine en une documentation des comportements privés et sociaux. Davantage intéressée par les gens que par leur quotidien, l'artiste travaille à réactualiser la notion de portrait. Elle se fait d'ailleurs connaître, après des études à la Chelsea School of Art de Londres et au Goldsmiths College entre 1985 et 1990, par une œuvre critique de la photographie documentaire intitulée *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say* (1992–93). L'artiste demande à des personnes rencontrées au hasard dans la rue d'inscrire un message sur une pancarte, avant de les photographier. Gillian Wearing s'inspire dès le début de sa carrière des techniques du théâtre, de la télé-réalité et de la réalisation de documentaires à la volée pour construire des récits qui explorent les fantasmes et les confessions personnelles, les traumatismes individuels, l'histoire culturelle et le rôle des médias. L'anonymat par le biais de masques, de costumes et de jeux de rôle élaborés est resté un élément essentiel de la pratique de Wearing et souligne son interrogation sur la nature performative de l'identité.*

Gillian Wearing est lauréate du Turner Prize en 1997 et élue membre à vie de la Royal Academy of Arts de Londres. Elle reçoit l'ordre honorifique d'officier de l'Empire britannique (OBE) en 2011 et celui de commandeur de l'Empire britannique (CBE) en 2019 pour sa contribution aux arts. En 2018, dans le cadre d'une commande publique, elle réalise la statue de la suffragette Millicent Fawcett, connue sous le nom de « Hanging out the washing », sur Parliament Square, à Londres.

Le travail de Gillian Wearing fait l'objet de nombreuses expositions personnelles dans de prestigieuses institutions internationales, parmi lesquelles le Solomon R. Guggenheim Museum à New York, aux Etats-Unis qui lui consacre une grande rétrospective en 2021, couvrant trois décennies de sa carrière ; la National Portrait Gallery à Londres (2017), le ICA Boston, aux Etats-Unis (2016), Whitechapel Gallery, Londres puis K20, à Dusseldorf et Pinakothek der Moderne, à Munichn en Allemagne (2012), le Museum of Contemporary Art de Chicago (2003), la Serpentine Gallery à Londres (2000), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2001), Centre d'Art Contemporain à Genève (1998), ou le Consortium à Dijon, France (1996).

# SALLE 6

Les dernières salles nous confrontent au pouvoir de l'information et du débat, à leur nécessité dans notre système, à leurs limites et à la violence sociétales qu'ils engendrent.

Une première œuvre semble incarner la rage de l'acte de réduire à une boule de papier la Une d'un journal ; celle du *Monde*. La sculpture imposante de Wang Du semble désacraliser et contrer la validité de l'information tout en en érigant un monument. Elle célèbre autant que questionne la pérennité même du journal et de la presse écrite comme média, aujourd'hui menacée – remplacée ? – par les réseaux sociaux par laquelle l'information circule en continu. Cette dernière, omniprésente dans nos vies qu'elle sature, participe au contexte anxiogène du présent, écrase toute notion d'utopie, rend difficile la pensée au futur.

## Wang Du
*Le Monde* (2001)

Cette sculpture appartient à la série *Luxe populaire*. Elle consiste en une sculpture de résine polyester et peinture acrylique reproduisant une simple première page du journal *Le Monde* agrandie et froissée comme si elle avait été jetée en boule au sol. Exposée pour la première fois au Rectangle à Lyon en 2001 et aujourd'hui devenue le travail le plus emblématique, de l'artiste, cette œuvre offre une compréhension immédiate des enjeux de sa démarche artistique. Partant du constat que nous vivons désormais dans une société mondialisée de l'information, l'artiste déplore que les médias tendent à se substituer de plus en plus à la réalité. La saturation des images dans notre environnement quotidien est telle qu'elles en constituent dorénavant l'unique paysage. Wang Du reproduit donc ces unes de journaux (plusieurs versions en acier existent aussi avec des journaux américains, comme le New York Times, ou chinois comme China Daily). Fortement teinté d'ironie, son travail parvient à transformer ces journaux en sépultures – cimetières de l'information ?*

## Wang Du

Wang Du (né en 1956 à Wuhan, en Chine) vit et travaille à Paris, en France depuis 1990. Artiste internationalement reconnu, son travail se compose de sculptures et d'installations aussi monumentales que ludiques, et offre un regard critique sur le système médiatique et la société de consommation. Wang Du appartient à la génération qui a grandi durant la Révolution culturelle en Chine ; après un passage de six ans à la mine, période durant laquelle il réalise des affiches de propagande, il part pour Guangdong et entre aux beaux-arts. Il devient par la suite professeur d'architecture dans les années 1980 et décide de s'engager dans un travail mêlant performances, happenings et conférences. Considéré comme un artiste rebelle par le pouvoir chinois, il écope de neuf mois de prison pour sa participation aux événements de la place Tian'anmen à Pékin. À sa sortie, en 1990, l'artiste décide de s'installer à Paris et découvre alors un environnement nouveau exerçant une influence manifeste sur sa pratique artistique. Frappé par l'omniprésence des images dans la ville, celles-ci deviennent alors la « matière » de son œuvre. Son propos s'articule autour d'une critique de la société de l'information, le flux incessant dont les médias nous submergent quotidiennement comme d'une « post-réalité », car s'y confondent selon lui monde réel et monde créé par les médias. Il recourt ainsi à des matériaux communs, emblématiques de la production des grands médias et de la presse, en les déplaçant dans un registre métaphorique pour en révéler les mécanismes profonds.*

Son œuvre a bénéficié de nombreuses expositions dans le monde entier, que cela soit en France, au Rectangle à Lyon en 2001, aux Abattoirs à Toulouse et au Palais de Tokyo à Paris en 2004, au Lieu Unique à Nantes en 2005, au Consortium à Dijon en 2000 et en 2017, mais aussi régulièrement à Hong Kong et Pékin en Chine, à New York aux Etats-Unis, à Genève en Suisse, en Allemagne et en Ecosse, entre autres. Il expose également à la Biennale de Venise en 1999 à l'invitation de Harald Szeeman et à la Biennale de Taïpeï, Taïwan en 2001. En 2016 pour son exposition personnelle « La clinique du monde » à la galerie Laurent Godin, Wang Du traite le monde tel un corps atteint de multiples maux, et convertit la galerie en son centre hospitalier.

# SALLE 7

En dialogue avec l'œuvre précédente, monument du déchet, obsolescence programmée, l'installation vidéo de Hiwa K poursuit cette réflexion sur l'efficacité des mots pour exprimer l'opinion, la réduction des moyens pour le débat d'idées. La violence du langage habitant l'espace médiatique, entre autres, aboutit ici en un combat de lutte. Les mots perdent de leur articulation, de leur importance : l'on en vient aux mains pour s'affronter sur un sujet. Le langage s'efface devant le débat des corps en pleine performance. Le contenu est vidé, ne reste que la force.

## Hiwa K
*Pin-Down* (2017)

Les trois vidéos simultanées restituent le « combat » entre l'artiste Hiwa K et le philosophe Bakir Ali, chauffeur de taxi à Berlin. Le match de lutte se déroule au gymnase El Otmani à Amsterdam, mais l'enjeu est davantage rhétorique que sportif. En effet, les deux hommes, tous deux d'origine irako-kurde, entretiennent depuis des années des conversations d'ordre poétique et philosophique, conversations qui aboutissent régulièrement à des impasses.
*Pin-Down*, est donc, pour Hiwa K, l'occasion de régler physiquement des conflits intellectuels *(to pin-down* veut dire saisir, cerner). Mêlant corps-à-corps et débats sur l'identité kurde, l'ontologie et la culture, parfois entrecoupés de considérations sportives, Hiwa K et Bakir Ali amènent le langage à un point de tension extrême, censé se résoudre par la violence du combat. Pourtant la lutte n'interrompt jamais le débat ; cette mise en scène permet aux deux hommes de se comprendre de manière non discursive, à travers une mise à l'épreuve commune de leurs corps.*

Il s'agit d'une œuvre éminemment politique, où, à l'image de l'état du monde l'identité et le désaccord apparaissent comme sources de division. Elle pose un point d'interrogation sur la façon et la possibilité de résoudre des conflits, qu'ils soient internes à nous-mêmes ou qu'ils impliquent nos rapports aux autres et à la société.

Symptômes d'une individualisation croissante, d'une pression à la productivité, d'un impératif de performance régissant nos vies, ces conflits alimentent une « violence systémique inhérente à la société de performance » dans laquelle nous vivons et que diagnostique le philosophe Byung-chul Han[1].

1 Byung-chul Han dans *La société de la fatigue* (Presses universitaire de France, 2010)

## Hiwa K

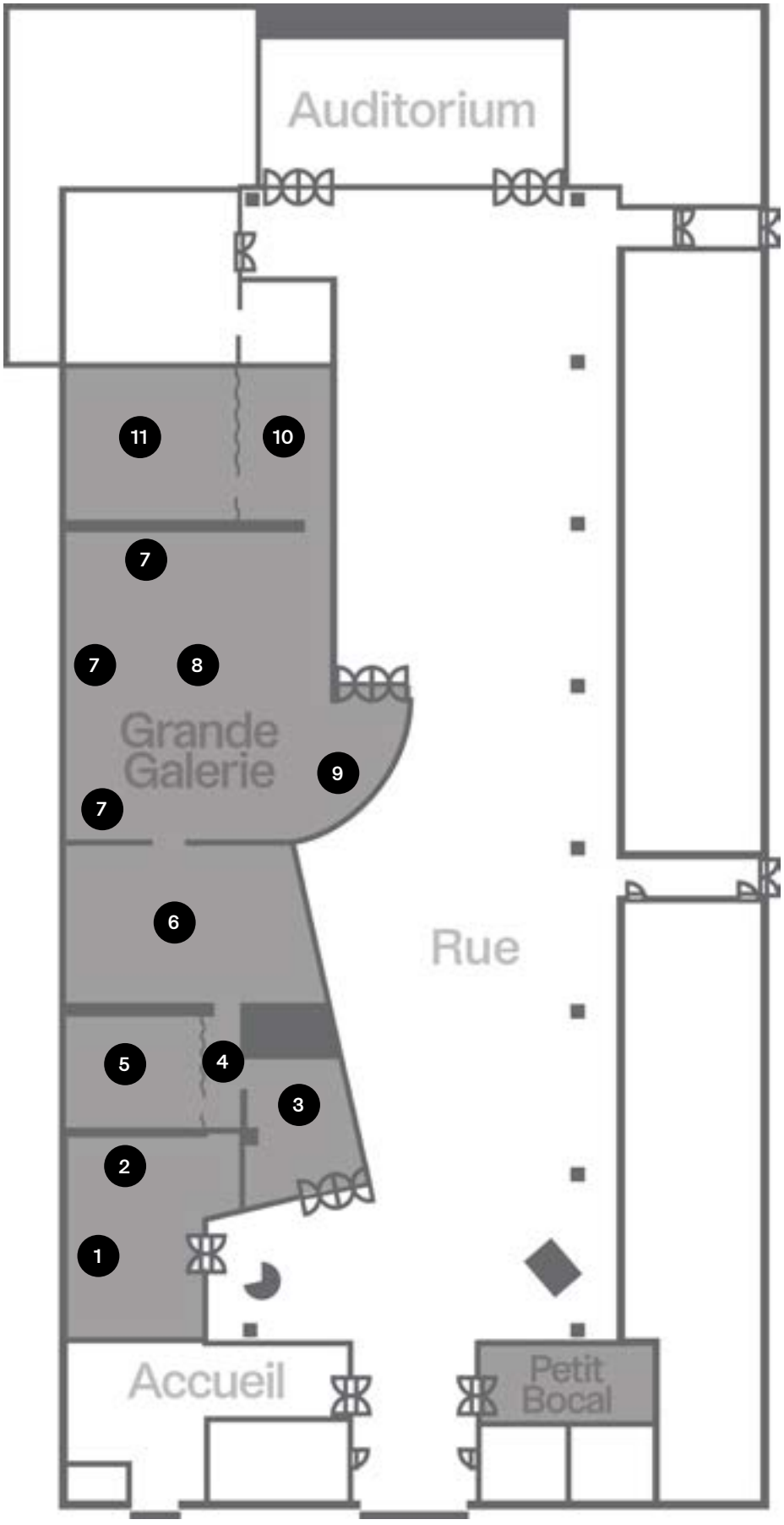
Hiwa K (né en 1975 à Souleimaniye, Irak) vit et travaille à Berlin, en Allemagne. Il s'est formé à l'art de manière autodidacte, par la rencontre d'intellectuels, de musiciens, d'artistes, par la lecture de philosophie et de littérature européenne, et par la pratique de la peinture. Il quitte le Kurdistan irakien à pied pour arriver en Allemagne à l'âge de 25 ans, où il entreprend d'étudier la musique, notamment auprès du célèbre guitariste flamenco Paco Peña. Ce parcours singulier met l'accent dans le travail d'Hiwa K sur la transdisciplinarité, l'amateurisme et la circulation horizontale des savoirs. Ses références sont constituées d'histoires racontées par des membres de sa famille et des amis, de situations trouvées ainsi que de formes quotidiennes qui sont le produit de la pragmatique et de la nécessité. Nombre de ses œuvres ont une forte dimension collective et participative et expérimentent le concept d'acquisition de connaissances à partir de l'expérience quotidienne plutôt que de la doctrine.*

Les œuvres d'Hiwa K se ramifient en un réseau d'actes, qui forment la part la plus longue et la moins spectaculaire d'un processus artistique : répétitions, apprentissages, rencontres, conversations – autant de moments que l'artiste choisit de mettre en scène à travers des performances filmées. Si l'on peut parler à son sujet de « réalisme social » parce qu'il s'ancre dans des situations bien réelles, Hiwa K prend soin d'introduire dans son travail un certain décalage, frôlant parfois l'absurde. Venant d'un pays marqué par la guerre, Hiwa K s'intéresse au devenir des ruines, à la possibilité d'une reconstruction.*

Hiwa K a participé à des expositions institutionnelles majeures, telles que Manifesta 7, Trient (2008), La Triennale, Intense Proximity, Paris (2012), le « Edgware Road Project » à la Serpentine Gallery, Londres (2012), la Biennale de Venise (2015) et documenta14, Kassel/Athènes (2017), New Museum, NYC (2018), S.M.A.K., Gand (2018), Kunstverein Hannover (2018), « Theater of Operations » au MoMA (2019), Jameel Arts Center Dubai (2020), Museum Abteiberg (2021), The Power Plant Toronto (2022), KOW, Berlin (2023), « Echoes of the Brother Countries » au HKW, Berlin (2024), « Politics of Love » au Kunsthaus Hamburg (2024), « Dis-placed » au Konschthal Esch (2024), et Ruya Foundation, Iraq (2024).

L'exposition rassemble des œuvres qui traversent les époques de manière non-chronologique. Leur mise en dialogue est multiple et ouvre de nombreuses réflexions sur les espaces de résistance et de réconciliation que le langage peut incarner.
N'hésitez pas à vous rapprocher de chargé·e·s d'accueil et de médiation pour approfondir votre découverte des œuvres et de leurs thématiques.

# Plan des espaces



# Liste des œuvres

## SALLE 1

### 1. Pipilotti Rist

*(Entlastungen) Pipilottis Fehler*
1988

Vidéo couleur sonore
12min.

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

### 2. Mimosa Echard

*Telos*
2019

Tirages argentiques, noyaux de cerise, fougère, stickers, pétale de calendula, gélules, capsules, coquilles d'escargot, figurine, billes de verre, fleur de clitoria, tissu, latex, colle bleue, colle vinylique, latex
146 × 341 cm

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

## SALLE 2

### 3. Carey Young

*Product Recall*
2007

Projection vidéo couleur sonore
4 min. 29 sec.

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

## SALLE 3

### 4. Stéphanie Nava

*Tu mens comme tu respires*
1996

Eau-forte
65 × 100 cm

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

### 5. Anne Le Troter

*Plant Assistance*
2025

Installation sonore composée des oeuvres :

*Devenir goûteureuse*
Morsure sonore de 12 min
composée de « La pornoplante », pièce sonore, 2020
Parlantes : Lou Villapadierna et Anne Le Troter
Plantes séchées, acier, bonnets de soutien-gorge, tiges en acier alimentaire, dessin sous cadre, son.
Dimensions variables

*Saveur bâtons*
Morsure sonore de 12 min composée de « Le petit brin de blé », pièce sonore, 2024
Parlante : Anne Le Troter
Plantes séchées, acier, bonnets de soutien-gorge, tiges en acier alimentaire, dessin sous cadre, son.
Dimensions variables

*Le Corps Living Room*
2023

Acier thermolaqué
16 × 160 × 30 cm

*Bobine*
2023

Acier vernis
13 × 293 × 78 cm

*Bench*
2023

Banc en acier thermolaqué,
câbles audios
130 × 50 × 50 cm

*Bench*
2025

Banc en acier thermolaqué,
câbles audios
90 x 202 x 50 cm

*Wavy*
2024

Pastels secs et gras
29,7 × 21 cm

*Gynécologie DIY*
2022

Pastels secs
29,7 × 21 cm

*La pornoplante*
*2022*

Pastels secs
29,7 × 21 cm

*Speaker pill*
*2022*

Pastels secs et gras
29,7 × 21 cm

Courtesy de l'artiste et galerie frank elbaz

# SALLE 4

## 6. Latifa Echakhch

*Fantasia (Empty Flag, Black)*
*4 walls in a room*
*2007*

Bois, plastique et métal peints
en noir
Dimensions variables

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

# SALLE 5

## 7. Hans Haacke

*Creating Consent*
1981

Métal, peinture blanche et bleue, une antenne de télévision en inox et plastique rouge
180,5 cm × 58,4 cm

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

## *8. Utopia Station*

*2003*

Série de 173 affiches
Impression en quadrichromie sur papier Canaletto
Dimensions variables

Projet réalisé dans le cadre de la 50ème Biennale de Venezia – Exposition internationale d'art contemporain, par les commissaires : Molly Nesbit, Hans Ulrich, Obrist Rikrit Tiravanija

Avec les artistes : Marina ABRAMOVIĆ, Carla ACCARDI, Vito ACCONCI, Franz ACKERMANN, Doug AITKEN, Pawel ALTHAMER, AMICALE DES TEMOINS, ARCAGRUP, ASYMPTOTE, Yuri AVVAKUMOV, Zeigam AZIZOV, Stuart HALL, John BALDESSARI, Anna BARBARA, CLIOSTRAAT, Matthew BARNEY, Thomas BAYRLE, Dara BIRNBAUM, John BOCK, Carina HEDÉN, Ingrid BOOK, Iñaki BONILLAS, TYPOSOPHES, Ecke BONK, Louise BOURGEOIS, Angela BULLOCH, BUREAU D'ETUDES, Pash BUZARI, Yung Ho CHANG, Jay CHUNG, Santiago CIRUGEDA PAREJO, Tacita DEAN, Luc DELEU, Jeremy DELLER, Marco MORETTI, Wilson DIAZ POLANCO, DILLER & SCOFIDIO, Nico DOCKX, Trisha DONNELLY, Ingar DRAGSET, Michael ELMGREEN, Jimmie DURHAM, Leif ELGGREN, Carl Michael von HAUSSWOLFF, Israël ROSENFIELD, Olafur ELIASSON, Jan FABRE, Hans-Peter FELDMANN, Peter FEND, Peter FISCHLI, David WEISS, Vadim FISHKIN, Didier FAUSTINO, Alicia FRAMIS, Yona FRIEDMAN, FUTURE SYSTEMS, Isa GENZKEN, Matteo GHIDONI, Liam GILLICK, John GIORNO, Leon GOLUB, Tomislav GOTOVAC, Joseph GRIGELY, GRUPPO A12, Henrik HAKANSSON, Matthew HALE, Markus WEISBECK, Nikolaus HIRSCH, Thomas HIRSCHHORN, Karl HOLMQVIST, Marine HUGONNIER, INITIATIVE HAUBRICH FORUM, Sture JANUS MAGAZINE, JOHANNESSON, John M. JOHANSEN, Isaac JULIEN, Tamas ZANKO, Jean-Paul JUNGMANN, Ilya Iossifovich KABAKOV, Emilia KABAKOV, Gülsün KARAMUSTAFA, Jacob KOLDING, Július KOLLER, Harmony KORINE, Gyula KOSICE (dit FALLIK Fernando), Lucien KROLL, Elke KRYSTUFEK, Gabriel KURI, Bertrand, LAVIER Fernando ROMERO, Kamin LERTCHAIPRASERT, Lincoln TOBIER, Simon LEUNG, Joep van LIESHOUT, William LIM, M/M, Philippe PARRENO, Enzo MARI, BRUCE MAU DESIGN, Steve MCQUEEN, Jonas MEKAS, Mario MERZ, ZERYNTHIA, Annette MESSAGER, Gustav METZGER, ARE YOU MEANING COMPANY (MINEMURA Ayumi, dite), Jonathan MONK, MULTIPLICITY, Deimantas NARKEVICIUS, Carsten NICOLAI, Kirsten PIEROTH, Henrik OLESEN, Olof OLSSON, Roman ONDAK, Yoko ONO, Anatoly OSMOLOVSKY (dit Anatoli OSMOLOVSKI), Lygia PAPE, Claude PARENT, Manfred PERNICE, Elizabeth PEYTON, Michelangelo PISTOLETTO, Paola PIVI, Florian PUMHÖSL, Ma QINGYUN, RAQS MEDIA COLLECTIVE, Tobias REHBERGER, Pedro REYES, David ROBBINS, François ROCHE, Pia RÖNICKE, REVOLUTIONS ON REQUEST, OLEANNA, Martha ROSLER, FLEAS, Ed RUSCHA (dit, Edward RUSCHA), Natascha SADR HAGHIGHIAN, Anri SALA, Thomas SARACENO, Markus SCHINWALD, Christoph SCHLINGENSIEF, Carolee SCHNEEMANN, Allan SEKULA, Thasnai SETHASEREE, SHIMABUKU, Andreas SLOMINSKI, Patti SMITH, Sean SNYDER, Nedko SOLAKOV, Damon MCCARTHY, Eric ALLAWAY, Yutaka SONE, Henry CLANCY, Nancy SPERO, Luc STEELS, SUPERFLEX, SUPERMODERNO, TÉLLEZ Javier, POUSTTCHI Bettina, TROCKEL Rosemarie, DJORDJADZE Thea, UGLYCUTE, Agnès VARDA, Anton VIDOKLE, Jacques VILLEGLÉ (dit, Jacques MAHÉ DE LA VILLEGLÉ), Luca VITONE, Rirkrit TIRAVANIJA, Immanuel WALLERSTEIN, WANG JIAN WEI, Lawrence WEINER, Eyal WEIZMAN, Franz WEST, Pae WHITE, WILLATS Stephen, JIA WEN Loo, HOY CHEONG Wong, WYN EVANS Cerith, YANG FUDONG, Carey YOUNG, Andrea ZITTEL, AVANGUARDIE PERMANENTI

Courtesy des artistes.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

## 9. Gillian Wearing

*Dancing in Peckham*
1994

Vidéo couleur
28 min.

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

# SALLE 6

## 10. Wang Du

*Le Monde*
2001

Résine polyester et peinture acrylique
125 × 150 × 220 cm

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Scénographie réalisée avec le soutien du Dauphiné Libéré et de la bibliothèque municipale de Grenoble, en particulier : la bibliothèque municipale internationale, les bibliothèques Centre-Ville, Arlequin et Teisseire Malherbe.

# SALLE 7

## 11. Hiwa K

*Pin-Down*
2017

Installation de trois projections vidéo couleur sonore
34 min. 12 sec.

Courtesy de l'artiste.
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

# Le Magasin

Centre national d'art contemporain

Le Magasin, Centre national d'art contemporain remercie les artistes Mimosa Echard, Latifa Echakhch, Hans Haacke, Hiwa K, Stéphanie Nava, Pipilotti Rist, Carey Young, Gillian Wearing, Wang Du, les artistes et commissaires de Utopia Station, Anne Le Troter, et toutes les personnes qui ont rendu possible cette exposition.

Son partenaire l'IAC - Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes pour le prêt des œuvres de sa collection et ses équipes pour leur disponibilité et leur engagement dans la mise en œuvre de ce projet.

Le Magasin CNAC remercie son équipe :
Céline Kopp (Directrice), Sophie Le Garroy (Administratrice), Marie Paule Charvet (Chargée d'administration), Manuel Aguilar (Assistant média), Célia Dray (Chargée d'information), Sofia Azzariti (Assistante de développement - partenariats et exploitation), Johann Thoumazeau (Régisseur), Alexia Pierre (Commissaire d'exposition assistante), Katia Raynal (Chargée des publics), Marius Tarakdjioglou, (Chargé d'accueil des publics et de médiation), Alexandre Tissot, Manon Thiney, Mahaman Ouattara, Yoann Philizot, San Zagari Vaxelaire (Chargés d'accueil des publics).

L'équipe d'installation de l'exposition :
Séverine Gorlier, Alice Lognonné, Nicholas Morris, San Zagari Vaxelaire.

Un grand merci à Alliage pour l'identité visuelle ; Sébastien Scarpelli pour le système d'information ; Gjyltene Selmani et Christophe Milas pour l'entretien (Crystaline) ; Frédéric Ricois (Lone Wolf Group) pour la sécurité, Emmanuel Beuzelin et Sébastien Chiabrero (pour les murs et la couleur), ainsi que l'ensemble des personnes engagées dans la production de cette exposition.

La direction et l'équipe du Magasin CNAC tiennent à remercier :
les collaborateurs et collaboratrices de Anne Le Troter :
Elias Gama et Margot Pietri,
la galerie frank elbaz pour le prêt des œuvres d'Anne Le Troter,
le Musée d'art contemporain de Lyon (macLyon),
le Dauphiné Libéré, ainsi que la bibliothèque municipale de Grenoble – en particulier la bibliothèque municipale internationale, les bibliothèques Centre-Ville, Arlequin et Teisseire Malherbe – pour leur soutien, ainsi que Nadia Fatnassi (Agence Close Encounters) pour sa précieuse expertise.

Magasin CNAC, Site Bouchayer-Viallet, 8 esplanade Andry-Farcy, 38 000 Grenoble
+33 (0) 4 76 21 95 84
Visites et groupes : reservation@magasin-cnac.org
magasin-cnac.org / @cnacmagasin

Conception & production
MAGASIN

Partenaire
INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes
www.i-ac.eu

Soutien
mac LYON

Réseaux
Association française de développement des centres d'art contemporain
BLA! association nationale des professionnel·le·s de la médiation en art contemporain
AC//RA art contemporain en Auvergne-Rhône-Alpes

Partenaires institutionnels
PRÉFET DE LA RÉGION AUVERGNE-RHÔNE-ALPES
Ville de Grenoble
La Région Auvergne-Rhône-Alpes
isère LE DÉPARTEMENT