

I

A

EXPOSITION

YES, WE DON'T

20 MAI - 14 AOÛT 2011

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

BERNARD BAZILE, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST
VAAST COLSON, FRANÇOIS CURLET, JOS DE GRUYTER &
HARALD THYS, JEREMY DELLER & ALAN KANE,
FRANCESCO FINIZIO, RICHARD HUGHES, JOHN KNIGHT,
AHMET OGUT, SENER OZMEN & ERKAN ÖZGEN,
JULIEN PRÉVIEUX, MICHAEL RAKOWITZ,
SANTIAGO SIERRA, JAVIER TÉLLEZ, CAREY YOUNG

Yes, we don't est une affirmation paradoxale, celle d'un «Non» suspendu qui assume ouvertement son absence d'illusion et de destination. Il ne s'agit pas ici de la résistance d'un Bartleby qui, avec sa phrase restée célèbre, « I would prefer not to » («Je préférerais ne pas...»), neutralisait la réalité pour en dérégler les normes. **Yes, we don't** serait plutôt la formule d'une attitude ludique, transgressive, parfois aux lisières de l'absurde, le slogan d'une posture où la suspension s'affirme avant de décider de ses possibles destinations et de mesurer l'ampleur de sa réception...

Yes, *we don't* s'énonce dans une période sans précédent : multi-polaire, virtuelle et mondialisée, marquée par l'accélération, sans limites et sans repères, des données aussi bien médiatiques qu'économiques, scientifiques et culturelles. Ainsi, la perception que nous avons du temps s'est disloquée, précipitée, tendue. Le temps n'est plus une notion homogène, il se morcelle dans les rapports complexes que nous entretenons avec le réel.

Comment interagir avec son époque ? Est-ce encore possible ? Quels sont les moyens, sinon de perturber, de noyauter le présent ? Peut-on encore parler de territoires qui ne soient ni ceux des particularismes, ni l'espace abstrait de la globalisation, ni ceux de l'adhésion générale au politiquement correct ?

Les artistes réunis dans cette exposition, articulée autour des œuvres de Bernard Bazile et de Simona Denicolai & Ivo Provoost, tentent d'infiltrer des systèmes, d'intégrer des zones d'actions temporaires et d'infléchir le processus de certaines réalités. Il s'agit moins, aujourd'hui, de dénoncer ou de documenter, que de pointer l'espace critique et d'y organiser les apparitions de multiples formes d'insoumission.

La « chose publique » (pouvoir politique et économique, espace de la rue et de la vie quotidienne, réseau de la toile et media) est alors matière à transformations, ingestions, détournements, transcodages, micro-actions individuelles et collectives... Plus que support d'engagement crédule, le langage y opère comme un outil transversal au service du non-sens et d'une ambivalence assumée.

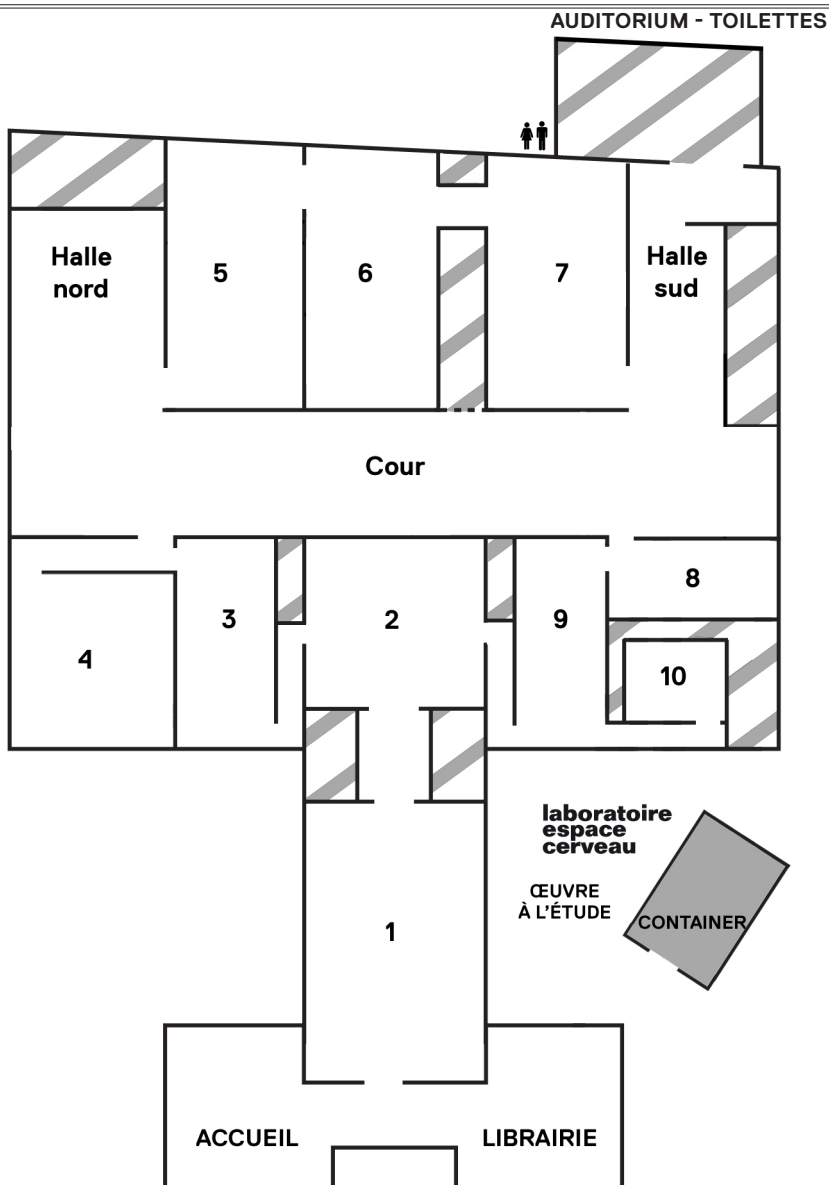
Avec énergie et ironie mêlées, ces artistes élaborent de subtiles stratégies, par lesquelles ils affirment - Yes - une certaine négativité - *we don't* - et manifestent leur subversion, maintenant, vite !

Commissaires de l'exposition :

Joël Benzakin, commissaire d'exposition indépendant basé à Bruxelles

Nathalie Ergino, directrice de l'Institut d'art contemporain

Salles d'exposition



ACCUEIL C.YOUNG - S.SIERRA

1 S.DENICOLAI & I.PROVOOST - V.COLSON

2 B.BAZILE

3 F.CURLET - J. KNIGHT - S.DENICOLAI & I.PROVOOST

4 J.PRÉVIEUX - S.DENICOLAI & I.PROVOOST

COUR A.OGUT - B.BAZILE - S.DENICOLAI & I.PROVOOST - S.SIERRA - F.FINIZIO

HALLE NORD S.DENICOLAI & I.PROVOOST - BAZILEBUSTAMANTE

5 J.DELLER & A.KANE - B.BAZILE

6 J.TÉLLEZ

7 R.HUGHES - V.COLSON - S.DENICOLAI & I.PROVOOST - C.YOUNG

HALLE SUD A.OGUT - S.DENICOLAI & I.PROVOOST - F.CURLET

8 M.RAKOWITZ

9 S.DENICOLAI & I.PROVOOST - F.CURLET - E.ÖZGEN & S.OZMEN

10 S.DENICOLAI & I.PROVOOST - J. DE GRUYTER & H.THYS

accueil

CAREY YOUNG [accueil, salle 7]

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

Carey Young est surtout connue pour ses explorations de la culture d'entreprise et du langage juridique. Sa pratique artistique navigue entre des modes d'expression très diversifiés, incluant la vidéo, la photographie, le texte, les systèmes téléphoniques, les conférences-performances, pour créer des scénarios fictionnels et absurdes qui abordent les notions de performativité, d'esprit critique et d'autonomie. Les œuvres de Carey Young mettent l'accent sur les interconnexions entre les systèmes économiques, le vocabulaire juridique et la culture contemporaine. L'artiste utilise souvent le langage et les méthodes propres au monde des multinationales et des cabinets d'avocats internationaux (textes administratifs, stratégies de formation...). Se plaçant elle-même comme une initiée à ces systèmes prédominants, elle adopte une position volontairement ambiguë, entre critique et complicité. Ainsi, certaines de ses œuvres consistent en des contrats juridiques, des sessions de formation d'entreprise ou des discours performatifs mêlant langage politique et jargon professionnel. Elle s'adjoit fréquemment la collaboration de différents experts pour la réalisation de certaines de ses pièces (avocats, sociétés de communications, etc.).

Cautionary Statement [Mise en garde], 2007

Cautionary Statement consiste en un texte mural en vinyle qui se présente comme les tests de contrôle de la vue, avec une diminution progressive de la taille

des caractères à chaque ligne, jusqu'à l'illisibilité à l'œil nu. Ce texte se base sur les « déclarations prospectives » ou communiqués prévisionnels publiés dans les rapports annuels d'entreprises aux Etats-Unis, et qui constitue une sorte de dégageant de responsabilité. Ainsi, ces déclarations de démenti permettent aux entreprises de discuter de l'avenir tout en n'étant pas tenues de rendre des comptes si les prévisions ne se concrétisent pas. Le vocabulaire est caractéristique du monde entrepreneurial : « estimation », « potentiel », « projet », « plan »... En utilisant le terme collectif « nous », mais sans savoir exactement qui il invoque, le texte semble mettre en garde le lecteur/spectateur par rapport à la fiabilité des propos tournés vers l'avenir.

SANTIAGO SIERRA [accueil, cour]

**Né en 1966 à Madrid, Espagne.
Vit et travaille à Madrid.**

Les premières œuvres de Santiago Sierra sont des sculptures minimalistes, avec lesquelles il rompt à la fin des années 90 pour développer un travail de *performer*. Il s'engage alors dans la voie de la provocation et de la critique sociale, pour une pratique artistique radicale qu'il qualifie lui-même « d'activisme politique ». Ses œuvres (performances, installations, photographies, vidéos) opèrent toujours une lecture du contexte géopolitique dans lequel elles émergent, sur un mode frontal, brutal, suscitant souvent des polémiques. La virulence des propos de Santiago Sierra, pour ne pas dire leur violence, n'ont pas d'autre but que de dénoncer les mécanismes et effets du capitalisme et du néo-libéralisme, tout particulièrement dans le domaine du travail.

Santiago Sierra fait intervenir dans ses performances des personnes qu'il rémunère, choisies parmi les franges

les plus déshéritées et marginales de la société. En s'attribuant à lui-même le rôle de l'employeur/oppresseur, l'artiste rejoue une logique de domination et d'aliénation pour mieux dénoncer l'asservissement par le travail.

Ne se posant jamais en artiste démiurge et toujours désireux de rudoyer la bonne conscience du spectateur, Santiago Sierra élargit sa démarche contestataire et provocatrice en n'épargnant pas non plus les militants révolutionnaires eux-mêmes.

***Door Plate* [Plaque de porte], 2006**

Une plaque en métal, au caractère coercitif – *This entrance is strictly prohibited* [Cette entrée est strictement interdite] – énumère de nombreuses catégories de personnes où il semblerait, à la première lecture, qu'une large part soit faite aux défavorisés d'une réalité économique et sociale (malades mentaux, sans-abri, prostituées, immigrés, sans-papier...). Mais l'artiste étend son panégyrique aux personnes affectées d'une manière ou d'une autre d'une dépendance, d'un handicap, ou d'un état fragilisant (fumeurs, alcooliques, toxicomanes, aveugles, sourds, femmes enceintes, gens sans compte en banque, gens ne parlant pas anglais...). Sont ajoutés des militants activistes, quels qu'ils soient (terroristes, gens portant des armes à feu, des armes nucléaires...) ainsi que des traits de caractère (menteurs, joueurs, cyniques...). Tout le monde ou presque est mis sur le même plan pour une harangue radicale qui finit par devenir, sinon absurde et drôle, en tout cas volontairement manichéenne et ultra-focalisée (« citoyens non américains, non européens, personnes prêtes à faire des attentats contre les Etats-Unis, contre les intérêts de l'Union européenne... », etc.). Santiago Sierra entend une nouvelle fois mettre mal à l'aise le spectateur, qui aura peut-être du mal à se reconnaître dans cette liste... à moins qu'il n'ait plutôt du mal à ne pas s'y trouver !...

salle 1

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST [salles 1, 3, 4, cour, halle nord, salle 7, halle sud, salles 9, 10]

Simona Denicolai née en 1972 en Italie. Ivo Provoost né en 1974 en Belgique. Travaillent ensemble depuis 1997 et vivent à Bruxelles.

Multiformes et multi-formats (sculptures, vidéos, dessins, installations, éditions...), les œuvres de Simona Denicolai & Ivo Provoost sont souvent évolutives et peuvent entre autres consister en des actions directes et immatérielles, qui font intervenir d'autres personnes. Elles jouent sur les interconnexions, les rappels, les renvois, selon un principe permanent de porosité de genre, de contenu et d'attitude. Leurs productions sont donc aussi bien des œuvres-traces, que des œuvres dérivées ou des projets déclinés, qui portent en elles de nouveaux potentiels et constituent un continuum créatif, à l'encontre du mythe de l'œuvre achevée, autarcique et singulière.

Dans cette logique, nombreuses sont les interventions des artistes en espaces publics (espaces urbains, sites naturels, programmes d'art associatifs et institutionnels, biennales...), dans l'idée « d'occupation temporaire » d'un espace, pour pouvoir « opérer une digestion du réel et sa transformation dans une immédiateté », à l'image du ver de terre qui résume parfaitement la posture des artistes. Le ver de terre avale son contexte, le digère et le défèque pour évoluer dans son environnement. Tout comme lui, les artistes digèrent leur contexte et explorent ainsi d'autres modes d'appropriation du réel qui leur permettent de « sculpter le présent ».

Se définissant comme des « intermédiaires-interprètes », Denicolai & Provoost se meuvent dans la multiplicité du

monde actuel, très sensibles à l'énergie collective – par exemple celle de la rue – prêts à intégrer différentes formes de perturbations.

Ne pouvant échapper à la condition capitaliste, qui est devenue notre matrice politique, économique et sociale, ni au système mondial de l'art et de son marché, les artistes choisissent de travailler sur les questions de l'intégration et de l'émancipation, en adoptant diverses micro-stratégies d'actions. Ainsi usent-ils de nombreux déplacements, contournements, détournements, décalages, renversements des codes et des langages, pour interroger l'espace identitaire de l'individu dans la société et dans l'espace public, pour questionner son rapport à la chose politique. Les limites entre l'espace public et l'intime sont alors rendues moins nettes dans le travail de Denicolai & Provoost. Avec eux, le langage est aussi un véritable espace public, qui va leur permettre de s'emparer des médias, de la vie publique et des discours publics, pour questionner le monde globalisé, les plateformes démocratiques offertes à l'individu et l'illusion de liberté encore possible.

Bientôt des ruines pittoresques (depuis 2006), 2011

Bientôt des ruines pittoresques est une installation qui mixe des images et sons de CNN *live* avec une compilation de musique acide (ou *acid house*, genre de musique électronique apparu à Chicago dans les années 1980 et qui se répand au début des années 90).

Réactivée pour l'exposition *Yes, we don't*, l'œuvre a d'abord pour les artistes une finalité sculpturale en soi. Ainsi, le socle comporte une vitrine rendant transparente toute la machinerie technique nécessaire au fonctionnement du dispositif, et change d'esthétique selon le contexte. Ici, il s'inspire des composantes architecturales du site, en l'occurrence le carrelage de

l'immeuble situé en face de l'Institut. La parabole, installée à l'extérieur du bâtiment, et qui permet de capter la chaîne télé, fonctionne comme une « enseigne » pour l'exposition.

Les différents éléments de l'installation produisent une amplification réciproque de significations : ainsi la transmission d'information bascule volontairement vers la saturation sonore et vers la distorsion.

Simona Denicolai & Ivo Provoost associent un goût personnel – le choix de la musique – à une information universelle, autrement dit un espace privé à l'illusion d'une objectivité publique. Le socle « caméléon », à chaque fois coloré par le « petit monde » d'une situation locale, garde en quelque sorte la mémoire de divers habitats et se confronte au « big world » de la globalisation médiatique, pour exprimer *your world today* [votre monde aujourd'hui]. Le titre de l'installation provient d'un graffiti d'après mai 68, qui était l'un des premiers témoignages de la déception, quant à l'illusion de pouvoir changer le monde.

Times, 2010

Times est une édition en cent exemplaires (More Publishers Sunday, Bruxelles), présentée encadrée au mur.

Elle reprend la manière dont les journaux sont représentés dans les bandes dessinées : les pages de journal sont mimées par un dessin de type « impressionniste », où le texte est réduit à sa plus simple expression, des traits ou des taches. Si la composition d'ensemble ne laisse pas de doute quant à l'identité du document, celui-ci est ici schématisé jusqu'à l'illisibilité.

Times répond à *Bientôt des ruines pittoresques* par la distorsion de nouvelles de l'actualité jusqu'à les rendre incompréhensibles.

Earthworm since 2001, 2001

Le dessin considérablement agrandi d'un ver de terre est apposé par adhésif sur un mur. Très stylisé, et « légendé » par les termes de « passé », « présent », « futur », il prend d'emblée son statut allégorique. Le ver de terre représente en effet pour Denicolai & Provoost la métaphore de l'esthétique créatrice et, au-delà, d'une certaine forme d'esthétique de vie.

Totalement traversé par son contexte, le ver de terre avance par ingestion, assimilation et excrétion. En véritable « ingénieur du sol », le ver de terre a du reste un rôle écologique majeur, pour le labourage et la fertilité de la terre, la production de compost, l'élimination des déchets, etc.

Dans cette action permanente d'avaler et de restituer son contexte pour survivre et évoluer dans son environnement, le ver de terre synthétise une image qui résume la posture des artistes, celle d'un continuum créatif poreux et assimilatif.

VAAST COLSON [salles 1 et 7]

**Né en 1977 à Kapellen, Belgique.
Vit et travaille à Anvers.**

Vaast Colson choisit d'axer sa pratique artistique sur le processus méthodologique de la conception d'une image plutôt que sur l'objet fini. Appliquant les principes du *Do It Yourself* [fais-le toi-même], les formes et les contenus de l'artiste expriment souvent un regard ironique porté, notamment, sur les conventions du marché de l'art.

Ainsi, lors de la foire Art Brussels en 2007, il propose de réaliser, sur cinq jours, une performance où il met en œuvre un principe de troc devant donner lieu plus tard à une édition, et qui vient, d'une certaine manière, se positionner à l'encontre du fonctionnement

conventionnel d'une foire d'art contemporain. « Comme une référence aux enfants qui organisent un troc avec des pommes ou des œufs, je voulais échanger l'une de mes œuvres contre une autre œuvre, et ce travail contre un autre, et ainsi de suite. L'idée derrière cette édition limitée était de soutenir la galerie (Maes & Matthys) dans la location de son stand, car ils ne présentaient pas d'œuvres à la vente ».

Les qualificatifs ne manquent pas pour désigner le caractère parfois déroutant du travail de Vaast Colson : une recherche de la résistance, une attitude *punk* (l'une de ses œuvres se réfère au morceau *No More Heroes* du groupe The Stranglers, 1977), ou encore une farce ironique. L'artiste s'interroge sans relâche sur la condition, le rôle ou la place de l'artiste dans la société en réalisant de nombreuses performances *live* ou des sculptures, photographies et dessins qui émanent toujours d'une situation ou d'un contexte particuliers.

En proposant des relectures ou détournements d'œuvres de ses prédécesseurs et de principes méthodologiques du langage plastique ou de l'histoire de l'art, Vaast Colson s'inscrit dans la prolifique scène d'Anvers, qui fut le lieu d'une certaine avant-garde dans les années 60 et 70. Il s'associe très souvent avec d'autres artistes tels que Lieven Sigers, Pol Matthé, Dennis Tyfus ou encore Stijn Colson avec lequel il a fondé le groupe de Kraut-Rock, The Heavy Indians. Cette prolifération créatrice révèle aussi une volonté de rechercher les limites de l'art contemporain. D'un ton pourtant jamais dramatique, les œuvres de Vaast Colson portent malgré tout en elles autant d'absence d'espoir que d'illusions contrariées, produites par un artiste anti-héros aux actes souvent inutiles dont il ne reste, la plupart du temps, que des traces.

Frottage, 2011

Vaast Colson a conçu cette œuvre dans un esprit d'improvisation, pour « jouer d'une situation », celle de l'exposition, et en quelque sorte donner un prolongement à la pièce de Santiago Sierra qui accueille le visiteur à l'entrée.

Il a ainsi réalisé un frottage de la plaque de Santiago Sierra, *Door Plate*, accroché exactement dans l'axe de celle-ci, comme un écho. Vaast Colson choisit la technique du frottage comme mode d'expression très populaire, permettant une appropriation facile. Sur un mode ludique, sans cynisme, il s'agit pour lui de relativiser le propos assez violent de Santiago Sierra, et de « décalquer » l'annonce ironique de Sierra selon laquelle l'entrée serait interdite à un certain nombre de personnes (*This entrance is strictly prohibited*) tout en retournant cette proposition. En effet, les visiteurs qui lisent de nouveau ce texte – le frottage générant un texte plus pâle mais encore lisible – ont déjà franchi la première salle de l'exposition. Avec respect pour l'œuvre originelle, Colson questionne également la notion d'auteur.

salle 2

BERNARD BAZILE [salle 2, cour, salle 5]

**Né en 1952 à Meymac, France.
Vit et travaille entre Tulle et Paris.**

Sans préférence de médium, Bernard Bazile pratique la photographie, la vidéo, la sculpture, la performance ou l'installation. Il développe ses recherches autour de la notion d'espace public et d'espace publicitaire, en abordant indirectement, 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 situation de « vigilance » face aux pouvoirs et au système des valeurs. Bernard Bazile s'intéresse particulièrement à la perception tactile et visuelle et s'interroge sur la manière dont notre acuité est stimulée, « afin de maintenir l'adhérence au réel ». Accordant plus d'importance à l'individu qu'à la société qui le domine, il emploie volontairement des formes, matières et couleurs choisies pour leur caractère familier, pour la dimension commune, publique, de la réception des œuvres. Ainsi, ses œuvres ont-elles souvent un côté « manifeste », établissant une relation immédiate entre la sphère artistique et le monde quotidien.

Au tout début des années 80, Bazile met son travail à l'épreuve d'autres terrains que la galerie ou l'institution, et investit le métro, le terrain vague, l'appartement bourgeois. Il travaille ensuite, de 1983 à 1987, en collaboration avec l'artiste Jean-Marc Bustamante sous le nom de « BazileBustamante » devenu en lui-même une sorte de logo.

En 1989, il décide de s'attaquer à une œuvre emblématique du XX^e siècle, la *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni.

Les Chefs d'état, 1993

L'installation vidéo consiste en une projection simultanée, sur quatre écrans de grand format, de portraits d'une quarantaine de chefs d'état, liés à des périodes, des régimes et des pays très différents. Bernard Bazile a opéré des rapprochements purement formels (mêmes gestes, mêmes situations...) qui peuvent s'avérer parfois explosifs, quand ils font se côtoyer démocrates et dictateurs (ex. Giscard d'Estaing caressant ses chiens ; Hitler photographié dans la même scène...). Toujours dans le souci d'un inconscient collectif et d'une culture commune, Bazile montre des hommes

connus que tout un chacun puisse identifier immédiatement. Ces hommes publics sont ici montrés dans des attitudes banales, des gestes ordinaires, qui vont à l'encontre des « icônes » médiatiques en usage. Bazile a voulu « montrer comment des hommes d'état, personnages habitués à l'hypercontrôle de leur image, peuvent apparaître dans des situations où l'image cesse d'être artificielle pour devenir commune ».

Bernard Bazile compare volontiers la vision qu'implique ce dispositif (où il est difficile de capter simultanément toutes les images qui défilent) au système de vision périphérique de la mouche, à facettes, avec environ 300 images perçues par seconde (contre 5 ou 6 pour l'être humain). Organisé selon un déroulement aléatoire, le défilement des images peut aussi évoquer le fonctionnement d'une machine à sous. L'artiste veut inciter à la mobilité du regard, selon la conviction qu'il n'y a pas de perception sans mouvement. Dans ce zapping de l'œil, il s'agit aussi de sensibiliser à un « tout politique » indifférencié, qui nous interroge de manière grinçante sur des systèmes de valeurs.

salle 3

FRANÇOIS CURLET [salle 3, halle sud, salle 9]

**Né en 1967 à Paris, France.
Vit et travaille à Paris.**

La démarche de François Curlet est aussi bien conceptuelle que située aux lisières de l'exploration du non-sens et de l'inconscient. Héritier à la fois de John Knight et de Jef Geys, l'artiste opère une fusion singulière entre art conceptuel, persistances dadaïstes, imagerie pop et spéculation mentale de type situationniste.

Avec une grande variété d'outils et de matériaux, l'œuvre de François Curlet emprunte aux domaines du conte, de la télévision, des échanges économiques, de la communication – mondes médiatiques contemporains dont il concocte de savoureux déréglés. Ainsi, ces éléments – qu'ils soient objets, signes, messages – sont soumis à divers déplacements et transformations qui détournent ou invalident leurs fonctionnalités.

Pour établir ces glissements, l'artiste ne se prive pas d'user de divers processus qui produisent également des commutations de sens : la discontinuité, l'hypertrophie et la répétition des motifs, la déconstruction du fait visuel, l'effet de présence incongrue, les jeux linguistiques et les dérapages sémantiques.

Ces opérations de décalage se combinent à une réflexion menée par François Curlet sur le monde économique et les régimes de production, en intégrant dans nombre de ses œuvres des procédés propres à l'économie (production « à flux tendu », division du travail et sous-traitance). Ainsi a-t-il créé et déposé en 1996 la marque « People Day », qui lui permet d'estampiller librement toutes les formes de son activité d'artiste ainsi que leur diffusion.

Sea Food, 1994

Avec *Sea Food*, François Curlet met en scène une OPA fictive. Il s'agit de repenser le processus de fabrication et de diffusion de canettes de bière en aluminium produites par Pêchiney aux USA et d'imaginer une entreprise utopique (une fiction sociale) impliquant les sans-abri dans l'idée d'une récupération des matériaux qui seront alors soumis à une reconversion et à une transformation. L'artiste présente dans l'espace d'exposition un ensemble de documents proposant la démultiplication des procédures de conception et

de fabrication, selon une chaîne d'élucubrations poétiques et absurdes. Avec *Sea Food*, François Curlet interroge aussi la production artistique au sens large, abordant indirectement la délégation de la production des œuvres et d'une « longue tradition moderne d'un art de la « seconde main » (Pascale Cassagnau).

***Fair Trade*, 2008**

L'œuvre se présente comme un filet noir tendu par ses quatre angles dans la salle d'exposition. Afin de traiter du commerce équitable et, une fois de plus, de s'interroger sur les chaînes de production et de diffusion des produits de consommation courante qui entraînent une exploitation des terres et des travailleurs, François Curlet choisit de mettre en scène un objet inattendu pour la raison suivante :

« Dans la colline sauvage du café, du café pour nos machines expresso.

Et pour acheminer notre café *what else?*

Une main d'œuvre équitable à trouver sur place pour pouvoir déguster à l'italienne.

Et *what else* pour notre chaîne de production équitable?

Un filet labélisé pour attraper les cueilleurs!

Ensuite vient le sucre, le coton des sacs... *what else?* ».

JOHN KNIGHT

Né en 1945 à Hollywood, États-Unis.

Vit et travaille à Los Angeles.

Architecte de formation, John Knight débute son activité d'artiste à la fin des années 60, sans que celle-ci puisse être assimilée seulement à l'art conceptuel tardif, ou à la conception radicale de l'objet minimal. La prise en compte d'un contexte et son appropriation visant à en révéler la nature esthétique, culturelle, politique, économique, etc., constituent

des axes majeurs du travail de l'artiste.

John Knight déconstruit des signes provenant d'un champ externe à celui de l'art, ou bien modifie le sens de signes esthétiques en les transposant dans un référentiel extra artistique.

À partir de 1976, dans une œuvre intitulée *Journal Piece*, il fait parvenir à une centaine de connaissances des abonnements à des magazines populaires tels que *Sports illustrated*, *New West* ou *Better homes and garden*. Cette ingérence dans leur intimité met également en avant la stratégie de ce type de magazine, dont on ne peut généralement se débarrasser sans avoir pris connaissance de leurs pages intérieures. Celles-ci proposent un ensemble de goûts et de représentations préfabriquées, semblables à des marchandises vendables à des millions de lecteurs potentiels.

***La formule*, 2008**

La formule, texte écrit avec des néons, est présenté sur le mur de la salle d'exposition. L'emploi du matériau renvoie d'emblée à une pratique courante chez John Knight : l'utilisation d'objets du quotidien dont il va redéfinir les contours et la fonction à l'aide du langage. Si l'on peut apparenter visuellement l'ensemble à une enseigne publicitaire, les mots agissent cependant comme des « agitateurs sémantiques ».

La formule suppose ainsi une multiplicité d'approches et de lectures chères à John Knight : idéologiques (le « bon mot » politique), économiques (le calcul, le système), sociales (les convenances et coutumes comme la politesse), culturelles (le rituel magique ou religieux).

Cette œuvre fut présentée pour la première fois en 2008, dans le cadre d'une exposition intitulée *Je préférerais ne pas...* en référence à la célèbre formule du personnage de *Bartleby* de Herman Melville. Devenue l'un des symboles d'une forme de résistance passive, cette

phrase rencontre un écho fort dans la pratique de John Knight. En effet, l'artiste est connu aussi pour avoir renforcé sa posture atypique dans le champ de l'art contemporain en refusant d'adopter une « formule » artistique imposée par le marché.

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

Kisses, 2006

Un sticker en format carte postale, tenu par un aimant, est présenté sur un tableau métallique.

Il énonce de manière sibylline un au-revoir adressé par le gouvernement à la population.

Les artistes le commentent ainsi : « dernier au revoir du pouvoir exécutif aux électeurs, suggérant que les règles routinières de la démocratie ont finalement compromis la passion et la finesse d'une histoire d'amour prometteuse. Oh cher, où s'en est allé le vrai pouvoir ? »

Le message est volontairement en petit format pour représenter une échelle intime. Une réduction du public vers le privé s'opère, pour s'adresser avant tout à l'individu.

salle 4

JULIEN PRÉVIEUX

**Né en 1974 à Grenoble, France.
Vit et travaille à Paris.**

Les œuvres de Julien Prévieux se déclinent sur plusieurs supports : vidéos, images, peintures, sculptures, diagrammes, lettres, installation, etc. Toutes ont en commun l'expression d'une résistance aux codes établis, sur un mode ludique et souvent irrévérencieux. Dès les années 90, l'artiste réalise des vidéos performatives interrogeant la nécessité d'inventer un nouvel usage de nos espaces quotidiens, d'envisager une conduite inédite en société. Avec *Crash test – mode d'emploi*, en 1998, il propose ainsi une vidéo de démonstration d'un modèle de comportement à adopter lorsque l'on porte un tee-shirt spécifiquement réalisé par l'artiste et qui reprend la cible des crash tests automobiles. Ce principe d'interrogation des comportements des usagers dans différentes situations normées est récurrent chez Julien Prévieux.

Les nouvelles technologies sont aussi l'un des sujets de prédilection de Julien Prévieux, en tant que systèmes codifiés complexes. Ainsi, *Menace 2* (2010) renvoie à la relation ambivalente que nous entretenons avec celles-ci, des outils qui peuvent autant supposer une émancipation qu'un asservissement.

Chez Julien Prévieux, les outils de déchiffrement créés par l'homme sont autant d'éléments à détourner pour proposer un objet artistique complexe pour la lecture des systèmes qui nous entourent. Si les œuvres de l'artiste ont pour finalité d'interroger l'omniprésence des codes sociétaux et d'en étudier notre appréhension en nous y confrontant, elles

portent aussi en elles un constat double : l'absence partielle de maîtrise et la nécessité de renouveler l'expression d'une liberté individuelle.

D'octobre à février, 2010

Julien Prévieux réunit ici cinq pulls en laine, réalisés de manière artisanale. En effet, à sa demande, des tricoteuses se sont attachées à la réalisation de ces vêtements présentés sur des cintres dans l'espace d'exposition. Les motifs présentés sur ces pulls sont des compositions abstraites de carreaux colorés. Chaque motif correspond en réalité à une étape d'une situation insurrectionnelle simulée à l'aide d'un logiciel informatique.

L'ensemble propose alors un hiatus entre la reproduction d'un calcul d'algorithmes et un travail manuel, entre une production collective réalisée dans une ébullition intellectuelle et une pratique à la fois individuelle et paisible.

Si l'insurrection ou la révolution ont souvent été exprimées à travers des représentations « iconiques » (comme la figure récurrente de Che Guevara), Julien Prévieux propose une nouvelle iconographie de la lutte issue d'un procédé informatique, révélant ainsi l'omniprésence des nouvelles technologies dans notre vie quotidienne.

**SIMONA DENICOLAI
& IVO PROVOOST**

ABC, 2008

ABC est une vidéo qui combine trois films présentés en boucle, de durées différentes. C'est tout d'abord un film réalisé dans une école d'insertion à Molenbeek (commune bruxelloise), où l'on voit une classe d'enfants d'immigrés âgés de six ans apprendre le néerlandais. En raison de leur origine et de leur situation de vie, ces enfants, pourtant très jeunes, apprennent donc ce qui peut être considéré comme

leur quatrième langue, après l'arabe, ainsi que l'écriture coranique, pratiqués à la maison, et le français parlé dans la rue. Le cours dans la classe s'avère très vivant, gestuel et corporel.

Sur un écran placé au premier plan, apparaît un film réalisé en rotoscopie, procédé cinématographique qui consiste à transcrire image par image, en animation, la forme, les actions et les mouvements d'un film avec fidélité et réalisme. Ce film s'inspire de la cérémonie de remise des médailles aux J.O. de Mexico en 1968, durant laquelle les coureurs noirs Tommie Smith et John Carlos ont brandi le poing ganté pendant l'hymne national américain, en affirmation du *Black Power* et de sa protestation radicale et silencieuse contre le racisme. Par un seul geste, le podium olympique est alors transformé en espace politique.

A droite de l'image, un deuxième écran présente une compilation faite par Denicolai & Provoost de dessins animés existants, dont ils ont essentiellement extrait des séquences agressives habitées de chiens qui aboient.

Sur fond d'apprentissage scolaire dynamique – d'une durée de 17 minutes – se déroulent donc simultanément la scène politique des sportifs (30 secondes) et le collage d'animation en contrepoint métaphorique d'une oppression (3 minutes). De par ces différentes temporalités filmiques, et les associations d'images variables qu'elles créent, c'est le regard du spectateur qui au final fait le montage. La prédominance du langage gestuel réactive l'idée d'une protestation muette contre l'exclusion, en même temps que la forme du dessin animé et l'usage des couleurs renforcent l'aspect pédagogique du message.

COUR

AHMET OGUT [cour, halle sud]

Né en 1981 à Diyarbakir, Turquie.
Vit et travaille à Amsterdam.

Pratiquant indifféremment la performance, la photographie, la vidéo, le dessin, l'installation, ou l'intervention dans l'espace public, Ahmet Ogut tisse des récits polysémiques qui naviguent entre création artistique et vie sociale, pour provoquer une conscience critique sur les phénomènes socio-politiques et les processus historiques des nations. Ainsi, l'artiste se livre à une observation précise de la vie quotidienne, dont il relève souvent les absurdités, pour pointer les conditions d'existence en fonction des contextes sociaux et économiques. S'il entend restituer des faits de la réalité, c'est en les intensifiant ou en leur conférant des images expressives, ce qui peut les faire basculer vers la fiction.

Au-delà des « petites histoires », qui façonnent néanmoins le corps de la société et du vivre-ensemble, Ahmet Ogut se préoccupe plus largement de l'histoire, des événements historiques, avec lesquels il faut souvent se réconcilier, ce dont ses œuvres se font parfois la métaphore. Cet intérêt de l'artiste pour l'histoire se concentre le plus souvent sur les « lacunes » de celle-ci, sur les chemins de traverse de la mémoire officielle, de même qu'il est particulièrement lié au devenir de son pays natal, la Turquie. Pour l'installation *Today of History* (2007), et le livre d'artiste éponyme, Ahmet Ogut a compilé des extraits de journaux turcs de 1961 à 2007 et a illustré chacun des textes par une image.

Une description du premier escalator dans un grand magasin d'Ankara (1967) est ainsi incluse aux côtés du meurtre du journaliste arménien Hrant Dink par un

jeune nationaliste turc le 19 janvier 2007.

Etudiant la représentation du pouvoir, dont il tire des commentaires subversifs et teintés d'humour noir, l'artiste mélange volontiers des documents réels avec des histoires fictives, pour mettre l'accent sur les règles, contraintes et incohérences de la société et transformer la mémoire collective uniformisante en une pluralité de récits.

River Crossing Puzzle [Puzzle de traversée de la rivière], 2010

River Crossing Puzzle est une installation interactive composée de huit silhouettes de « personnages » grandeur nature, que le visiteur est incité à déplacer librement en vue de résoudre l'énigme proposée par un texte mural.

Ahmet Ogut transforme un puzzle traditionnel pour enfant en un jeu plaisant mais politiquement chargé, voire irréalisable. Ainsi, les protagonistes sont un soldat, deux chiens de sécurité, un démineur, un kamikaze avec sa femme en fauteuil roulant et sa fille, ainsi qu'un colis suspect. Les règles du jeu, faisant appel à un système de logique exclusive, invitent à se creuser la tête pour trouver la bonne répartition de ce petit monde qui permettrait la traversée de la rivière dans une frêle embarcation. Au-delà des questions de logique, c'est la situation politiquement tendue entre les personnages qui complique sérieusement, voire invalide, la résolution du problème – à moins de, symboliquement, tout faire sauter... Avec l'ironie qui caractérise souvent ses travaux, Ahmet Ogut utilise le motif du jeu pour mettre en scène un arrière-plan socio-critique, comme il l'a fait pour d'autres de ses œuvres, par exemple *An Ordinary Day of a Bomb Disposal Robot* [Une journée ordinaire d'un robot de neutralisation des bombes] (2009), où un robot sort d'un sac supposément suspect... un doudou.

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

Let's have a look, 2007

Le dessin réalisé à l'adhésif se présente comme une application simple de la théorie des ensembles, sauf que le plus petit dénominateur commun établi ici par les artistes se fait dans la conjonction des verbes « to look » (regarder) et « to have » (avoir) par la proposition consensuelle et ironique : « let's have a look » (regardons). Cette conjonction des deux verbes peut se lire comme une invitation ou une injonction. Les termes renvoient aussi à la question de l'appropriation, par la possession ou bien par le regard. Elle illustre une pensée de l'intersection, qui joue sur le croisement des possibilités en prônant peut-être surtout la liberté d'observation.

Editée en 25 exemplaires, la proposition devient une œuvre-concept qui s'achète et qui interroge le statut d'édition par rapport au dessin original, ici magnifié et démultiplié.

Noir between the sexes, 2004

Invités à participer à une exposition de groupe à Lokaal 01, espace d'art en deux lieux, l'un à Breda (Pays-Bas), l'autre à Anvers (Belgique), Denicolai & Provoost ont filmé une performance en lien avec le passage de frontière.

Deux limousines de location identiques, roulant côte à côte à la même vitesse, constante, entre les deux villes, traversent la frontière maintenant virtuelle entre la Belgique et les Pays-Bas.

Le titre autorise plusieurs lectures. Ses termes renvoient à des problématiques d'exclusion ou de ségrégation dans la société (« noir », « sexes »). Mais le mot « noir » pourrait aussi être remplacé par « art » dans le titre de la vidéo, devenant alors une métaphore de la synergie de la pensée des artistes et de leur action créatrice.

BERNARD BAZILE

Les Enseignes, 1991

Clefs bleues, 1991

Assafir, 1991

Lunettes orange, 1991

Tabac, 1991

Les Enseignes de Bernard Bazile sont bien représentatives de sa démarche orientée vers une réception commune, avec des formes usuelles renvoyant à nos modes de représentation. La relation immédiate qu'il entend créer entre la sphère artistique et le monde quotidien est ici exemplaire : la forme et le matériau sont choisis par rapport à l'expérience que chacun peut en faire dans sa vie ordinaire.

Correspondant à l'imaginaire urbain, *Les Enseignes* de Bazile suscitent à la fois une perception immédiate et une lecture symbolique. Associée au sens de la vue, la paire de lunettes se veut une figure emblématique valant comme mode d'emploi : à utiliser comme « un instrument d'optique rendant perceptible le réel », ceci pour bien sûr dépasser, voire évacuer, le niveau de la contemplation. Nuance qui n'existait pas dans les sociétés anciennes (du Moyen Âge au 18^e siècle, on parlait uniquement du « roux », alors très déconsidéré), la couleur orange intéresse tout particulièrement Bazile. De manière générale, les couleurs sont toujours soigneusement choisies par l'artiste, qui étudie finement le mode de codification des couleurs, leur emploi et leur symbolique, selon les époques. La carotte de bureau de tabac est associée au sens de l'odorat, sens qui pour Bazile a un pouvoir fortement évocateur et a la particularité de n'avoir pas de contour. L'enseigne du restaurant arabe est liée au goût, toujours selon cet éventail des différents sens qui ont leur importance dans notre appréhension du réel. Enfin, la clef du serrurier symbolise l'ouverture : « La clef est là, donnée à tout

le monde, je ne veux pas que l'artiste paraisse le possesseur du sens. Par rapport au petit commerce de l'art, ces enseignes indiquent sans doute ma volonté de travailler tout commerce ».

JEREMY DELLER & ALAN KANE (voir salle 5)

Folk Archive, Room 4 (1998-2005)
Snowdrop, l'éléphant mécanique, 2004

Au milieu de la cour se dresse un éléphant mécanique nommé *Snowdrop*, une machine conçue par Peter Clare, inventeur anonyme, qui parcourt la campagne anglaise avec son animal sur roulettes afin de commémorer les parades de cirque. *Snowdrop* est l'un des étonnants objets (tout comme la banderole rouge qui l'accompagne) récoltés par Jeremy Deller et Alan Kane dans le cadre de leur projet, *Folk Archive* dont une sélection est présentée en salle 5.

FRANCESCO FINIZIO

**Né en 1967 à New York, Etats-Unis.
Vit et travaille à Plouzané, France.**

Durant les années 2000, Francesco Finizio développe des dispositifs qui poursuivent son exploration des questions de transaction, de circulation et d'expérience, et sa mise à nu de la difficulté de transmission. Procédant toujours par résonances visuelles et associations d'idées, il se livre à diverses expérimentations, qui passent par le jeu ou la rêverie et qui frôlent souvent l'absurde.

Les œuvres de Finizio sont souvent des dispositifs d'écoute et de transmission, qui rendent l'action incertaine, suspendent le temps et échappent totalement à une logique de productivité, de performance et d'exactitude. La

transmission s'effectue alors toujours dans l'écart, la perte et l'approximation (*Centre de Tri Visuel, 2002-2003*). Finizio questionne notre potentiel d'expérience dans un monde ultra-contrôlé, commercialisé et préfabriqué.

Ce regard décalé et doucement critique, porté sur la société et ses stéréotypes, peut aussi faire intervenir la présence animale : *Canary Island* (2004) fait « piloter » de manière imprévisible par un canari la programmation musicale d'une station radio pirate.

Francesco Finizio aime mettre en friche ou en mutation des lieux, pour souligner un processus et pour mieux brouiller les frontières, par exemple entre le monde de l'art et celui de l'entreprise (*How I Went In & Out of Business for Seven Days and Seven Nights, 2008* : galerie ACDC à Bordeaux devenue un chantier commercialisant successivement divers matériaux en sept jours). Dans cet intérêt pour les sites investis, pouvant devenir des *no man's land*, Finizio réalise *Jackson Hole* (2008) qui parodie et parasite *Neverland*, le parc d'attraction créé par Michael Jackson.

Promise Park, 2010

Promise Park est une œuvre qui a d'abord été produite et présentée dans le cadre de la Biennale d'art contemporain des Ateliers de Rennes (*Ce qui vient, 2010*).

A Rennes, Francesco Finizio a investi un terrain constructible prêté par la société LaMotte Immobilier : « Prenant le parc comme point de départ (parc d'attraction, parc à thème, parcage de bétail ou zoo humain) j'ai abordé le site comme une mine dont il fallait épuiser les richesses ». Pendant plusieurs semaines, l'artiste transforme donc ce terrain vague en chantier pour un hypothétique parc d'attraction : des trous sont creusés dans le site, des installations provisoires y sont réalisées, dont il garde la trace par une

série de photographies qui donnent lieu à l'édition de cartes postales.

Pour restituer *Promise Park*, Francesco Finizio crée un environnement à l'esthétique de chantier, en contreplaqué et matériaux de récupération, dans lequel il met en vente la série de cartes postales. Trois vidéos sur moniteurs sont également encadrées dans le mur et diffusent des plans fixes du site.

L'artiste explique que le titre « convoque la notion de promesse d'un monde idéal à travers la mise à nu du signe (l'image, le cliché, le langage, les objets, l'action) et des mécanismes du désir ». Ainsi, le terrain vague se présente comme un chantier sans finalité, en perpétuelle transformation, dont l'artiste tente d'épuiser toutes les possibilités. Se succèdent des vues de cratères plus ou moins habités d'eau boueuse, de signalétiques de chantier, de mannequins costumés avec des vêtements récupérés, de pancartes écrivant, sur fond de soleil couchant et de paysage aride, des textes faits pour croire à un monde meilleur : « DAY DREAM », « FREE PARKING », « ELDORADO », « SPACE MOUNTAIN »...

Les vues de Francesco Finizio ont parfois un caractère hallucinatoire et semblent capter nos rêves collectifs à travers des projets de constructions toujours inachevés (restes de feux de bois, tipis improvisés, chaise longue, fauteuils, piquets de manifestations, pelles et pioches pour chercher un trésor...). A l'image des parcs qui répondent toujours à une entreprise de domestication du monde et de la vie, *Promise Park* de Finizio joue sur l'attente d'une promesse et sur la déception qui s'ensuit, le projet de construction restant à l'état de désir.

SANTIAGO SIERRA

Europe long play, 2009

Produit par les éditions Schellmann à Munich en novembre 2009, le disque vinyle *Europe* compile les préoccupations de Santiago Sierra à propos des questions de nationalité, de frontière et de patrie. Sur la face A, sont joués simultanément et en continu les hymnes nationaux de 27 états de la communauté européenne. Sur la face B, l'hymne national de la communauté européenne est joué à l'envers et en continu.

En malmenant les hymnes nationaux et en les rendant méconnaissables, disharmoniques, cacophoniques, l'artiste altermondialiste Santiago Sierra exprime sa révolte par rapport aux inégalités des rapports Nord/Sud et envers le capitalisme galopant dans les pays occidentaux

halle nord

BAZILEBUSTAMANTE (1983-1987)

A travers des « œuvres à 4 mains », qui se situent au carrefour du design et de l'art, à la croisée du tableau, de la photographie et de la sculpture, Bernard Bazile et Jean-Marc Bustamante 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.

En quelques années, les deux artistes ont réalisé une cinquantaine de pièces. Echappant à tout genre déterminé, leurs œuvres gardent un caractère énigmatique, parfois proches de rébus. Les images qu'ils créent sont habitées de signes, de pictogrammes, qui semblent toujours mettre à plat une réalité.

Mohamed Abdelwahab, 1986

Mohamed Abdelwahab est la photographie couleur sur aluminium du musicien égyptien du même nom, au centre d'une plaque peinte.

Mohamed Abdelwahab (1907-1991) était un chanteur et compositeur égyptien très populaire sur la scène arabe, au point d'être considéré comme l'un des principaux artisans du renouveau de la musique arabe. Il a également joué dans plusieurs films et composé des chansons pour Oum Kalthoum.

Malgré cela, il n'est pas sûr qu'on le reconnaisse ici. Extrait fortuitement de son contexte médiatique et culturel, cette star de la chanson égyptienne devient ici l'effigie d'une personnalité sans doute connue, en son temps, mais que plus personne ne reconnaît.

Le côté « pop » de l'encadrement de l'image en tondo accentue ironiquement ce décalage.

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

Bad translations are cheaper, 2008

Le projet *Integratie* (2007) des artistes Simona Denicolai & Ivo Provoost a servi d'amorce matricielle au projet *Bad translations are cheaper*.

Invités en 2007 à Alost (Aaslt, Belgique) à réaliser un 1 % culturel dans le cadre de la rénovation du centre d'art Netwerk, Denicolai & Provoost se saisissent du concept d'intégration activé par le principe de la commande publique. Ils invitent la mairesse à faire une performance en effectuant un geste inaugural inédit : plutôt que de cimenter la première pierre ou de couper un ruban, il s'agissait de jeter la pierre derrière elle, par-dessus son épaule, afin que celle-ci tombe dans la rivière, la Dendre, passant tout à côté. Ce geste, qui réinvente ici un rituel, peut être vu aussi bien comme celui

de l'indifférence que comme celui d'une superstition (par exemple en Italie). Pour annoncer cette performance, les artistes ont rédigé une « annonce-souvenir » en néerlandais, puis l'ont fait traduire en français et en allemand (les deux autres langues nationales), ainsi qu'en italien et en arabe (les langues des deux plus importantes communautés). L'utilisation de traducteurs automatiques gratuits, comme Babelfish, produit des textes désarticulés qui s'apparentent à de la poésie sonore.

« En présence de Edouard Martin » désigne le mannequin sollicité par les artistes pour se faire le témoin officiel, bien qu'anonyme, de ce moment symbolique. *Bad translations are cheaper* constitue le second temps de cette action et permet de donner un souvenir personnel à un moment protocolaire. La réactivation de la pièce *Integratie* donne ainsi lieu à une nouvelle performance. Cinq tables, dont le quatrième pied est toujours différent, sont installées, correspondant aux cinq langues. Le public est invité à reconstituer un puzzle, dont l'image véritable ne lui est pas donnée, mais seulement l'image individuelle et mentale qu'il peut forger, à partir du texte de l'annonce. Les artistes s'attachent ici à l'idée d'une élaboration individuelle et active, même si l'image à reconstruire reste fragile, tout comme le geste qu'elle mémorise.

Associé à cette œuvre, bien qu'autonome, le cartel *Ce qui s'y passe* est un texte issu d'une « promenade psycho-géographique » dans Wikipédia. Sur la base d'un savoir encyclopédique et en se laissant aller à des associations d'idées, le récit se présente comme un cadavre exquis personnel, dans lequel affleure la notion d'éphémère.

***Fordham, 2009-2010* by a.b.a.k.e**

Sept affiches de la Fordham Gallery de Londres sont présentées, de différentes dates, et chacune avec une couleur

différente. Conçues par le collectif de graphistes londoniens a.b.a.k.e, elles relatent les divers événements artistiques organisés par la galerie dans l'espace public. Des photographies N&B, insérées dans un système graphique de « cadres » colorés emboîtés, montrent comment les expositions réutilisent des modèles existants (le stand de marché par exemple).

Pour Denicolai & Provoost, cette série d'affiches trouve sa place à côté de *Bad translations are cheaper* dans leur aspect d'annonces publiques faites à la population, également dans le paradoxe qu'elles contiennent, entre un appel au plus grand nombre et un contenu très pointu.

salle 5

JEREMY DELLER & ALAN KANE
[cour, salle 5]

JEREMY DELLER

Né en 1966 à Londres, Grande-Bretagne. Vit et travaille à Londres.

Passé par la *Factory* sur invitation d'Andy Warhol – rencontré en 1986 lors d'un vernissage londonien – Jeremy Deller ancre sa production dans le champ de la culture populaire, qu'il considère comme un témoin de l'histoire sociale en marche. Ses interventions protéiformes – largement influencées par l'idéologie rock – où se combinent musique, mise en scène des codes sociaux culturels et autres détournements des genres, sont teintées d'ironie grinçante.

Les œuvres de Jeremy Deller vont très vite s'affranchir des codes de représentation habituels de l'art contemporain.

En 1997, il développe le projet *Acid Brass*, dont le nom évoque le rapprochement

entre l'*acid house*, un genre de musique électronique apparu à Chicago au milieu des années 1980, et *brass bands* qui est le mot anglais désignant les fanfares. L'idée est donc, littéralement, de faire interpréter des morceaux d'*acid house* par la fanfare de Williams Fairey, située dans la banlieue de Manchester. Selon les mots de Jeremy Deller, il s'agit de « deux formes de musique ayant beaucoup de choses communes, avec des traces évidentes de folk et d'activisme politique dans chaque cas. » En réunissant ces deux formes de musiques populaires fortement implantées dans le nord de l'Angleterre et étroitement liées aux classes ouvrières, Jeremy Deller parvient à faire cohabiter des symboles. Sous le régime libéral de Margaret Thatcher, alors que l'industrie vivait un important déclin, on encouragea les ouvriers à rejoindre les fanfares afin qu'ils évitent de se retrouver au pub. Dans le même temps, alors que la société ne cessait de se durcir, les clubs étaient amenés à fermer plus tôt, obligeant la jeune génération à organiser des fêtes clandestines dans des usines désaffectées ; c'est ainsi que naissent les premières *rave parties*, coïncidant avec l'apparition de la *house*. Dans *Acid Brass* se joue donc une partie de l'histoire sociale anglaise de la fin du XX^e siècle, comme un trait d'union entre deux générations que l'on a tenté de museler.

Cet intérêt pour l'histoire sociale au sein de la production de Jeremy Deller ne cessera de se répéter. La reformulation de la bataille d'Orgreave (*The Battle of Orgreave*, 2001) en est une illustration significative.

Au regard de l'œuvre de Jeremy Deller, la mémoire agit comme « un spectre du passé dans le présent : un moyen d'appréhender le contemporain tout en restant en prise avec l'Histoire, laquelle a déterminé les contours de la société telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui. En ce sens, ce travail s'intègre dans un champ de signes culturels comme une médiation,

un passage reliant époques et contextes au sein desquels semble se mettre en place une forme de lien immatériel».

ALAN KANE

Né en 1961 à Nottingham, Grande-Bretagne. Vit et travaille à Londres.

La pratique d'Alan Kane est multiple. Photographies, sculptures, installations, performances, événements et vidéos sont le support de ses recherches qui concernent l'histoire de l'art, le commissariat d'expositions ainsi que ce qu'il appelle « les pratiques socialement engagées ». Il tend à troubler les frontières entre l'artiste et le spectateur, à éprouver le système hiérarchique qui privilégie certaines formes artistiques et établit une distinction entre ce qui serait de l'ordre du « Grand Art » et les activités culturelles communes. Ainsi, il vise à une démocratisation de la production et de la diffusion de l'art et de la culture.

« La remise en cause des hiérarchies et des formes de production artistique ou culturelle (...) (a) toujours été (l'un) des aspects des projets que j'ai entrepris. Cela est vrai à la fois dans le cadre de ma pratique personnelle, mais aussi pour des projets à long terme en collaboration avec Jeremy Deller. J'ai toujours défendu la position que l'art existe avec ou sans l'artiste professionnel ». Ainsi, chacune des œuvres d'Alan Kane est à considérer comme une valorisation de la créativité populaire.

Alan Kane s'associe souvent à d'autres artistes pour la réalisation de projets artistiques et dans le cadre de commissariats d'exposition. Sa collaboration avec Jeremy Deller dans le cadre du projet *Folk Archive* et de la réalisation de la *Steam Powered Internet Computer* en 2002 est la plus connue.

Folk Archive, Room 4 (1998-2005)

Fonds documentaire collecté par les artistes Jeremy Deller et Alan Kane, afin de donner une autre vision de l'an 2000 au Royaume-Uni que celle proposée par les cérémonies du millénaire, *Folk Archive* est un rassemblement de « tous les objets et les images qui représentaient (...) une version non officielle de la Grande-Bretagne ».

Pendant près de cinq ans, Deller et Kane ont parcouru le Royaume-Uni pour réunir des objets, des enregistrements vidéos et des photographies qu'ils considèrent comme des traces de traditions folkloriques et comme les témoins de la vie créative du pays : « La majorité des éléments réunis dans *Folk Archive* sont contemporains, même si beaucoup appartiennent à une tradition vieille de plusieurs centaines d'années. Par exemple, la plupart des fêtes populaires sont très anciennes et prennent aujourd'hui une forme moderne, parce qu'elles ont évolué avec le temps et l'histoire ».

A la manière d'anthropologues, ils ont créé une collection à la fois témoin et hommage d'une culture britannique, qui inclut toutes sortes d'opinions et de modes d'expression sans craindre de choquer, de déplaire, voire même de mettre en colère le public.

BERNARD BAZILE

It's O.K. to say no, 1989-1990

« It's o.k. to say no ! » était le titre de l'exposition de Bernard Bazile au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, en 1993. Formule à la fois positive et négative, ce titre a valeur de logo. Il s'agit aussi du titre de la série réalisée en moquette à partir d'images issues de manuels d'éducation pour les

enfants. L'aspect général est stéréotypé à la manière des *cartoons*. Quant au choix de la moquette, il répond là aussi à un désir d'échapper à la peinture en se situant délibérément dans un registre d'art populaire et de reproduction.

Le titre pouvant se traduire par « il est autorisé de dire non ! » formule une mise en garde à l'attention des enfants, qui sont invités à se protéger, à défendre leur corps et leur intégrité, par rapport aux désirs des adultes. Une façon d'introduire une dissonance, une idée de perversion, dans cette série d'images au vocabulaire naïf. Ici, le perroquet devient l'image emblématique de l'ensemble par sa frontalité et la symbolique de la répétition qu'il sous-entend : un « non » asséné et systématique.

salle 6

JAVIER TÉLLEZ

Né en 1969 à Valencia, Venezuela.
Vit et travaille à New York.

Les vidéos, performances et « sculptures vivantes » réalisées par Javier Téllez sont souvent portées par la question de la folie (qui traverse toute l'histoire de l'art) et de sa guérison. Centrale dans son œuvre, cette question lui permet de travailler sur les frontières entre normalité et pathologie et d'aborder plus généralement différentes formes d'exclusions (sociale, ethnique, géographique...). Habitué à ces problématiques de par son milieu familial – fils de psychiatres, humanistes, qui ont consacré leur vie aux patients internés à l'hôpital psychiatrique de Bárbula, Venezuela – Javier Téllez entend donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et brouiller les frontières socio-culturelles, établies par les institutions, entre la santé et la maladie, entre « moi » et l'autre. Ses œuvres développent une réflexion sur les situations de marginalité et les formes de

stigmatisation ; elles sollicitent le plus souvent la participation de personnes souffrant de maladies mentales qui trouvent ainsi un autre lieu d'expression. Particulièrement intéressé par les manifestations collectives comme les processions, les festivals, les cirques, les carnavaux, etc., Javier Téllez crée des situations de vie et des événements communautaires qui mêlent la réalité et la fiction, les personnes et les personnages, les acteurs et les regardeurs.

En 2004, avec *La Passion de Jeanne d'Arc* (Rozelle Hospital Sidney), Javier Téllez demande à douze patientes d'un hôpital australien de réécrire les dialogues du film de Carl Th. Dreyer de 1928.

Pour *Caligari and the Sleepwalker* [Caligari et le Somnambule] (2008), Javier Téllez collabore de nouveau avec des patients d'une clinique psychiatrique (de Berlin), pour développer une nouvelle narration à partir du film allemand, muet, de Robert Wiene, sorti en salles en 1920, *Le Cabinet du Docteur Caligari*.

Ce célèbre film expressionniste était aussi l'une des premières représentations cinématographiques d'un hôpital psychiatrique. L'artiste joue avec le thème central du film, l'hypnose, qui, au-delà d'une méthode thérapeutique, est aussi un dispositif propre au cinéma, par la puissance de l'image.

Javier Téllez considère le médium populaire du cinéma comme un mode d'expression permettant une pratique communautaire et une remise en question des idées stéréotypées : « Un film pour voir l'écran comme un tableau noir sur lequel on peut réécrire à l'infini » (Javier Téllez, in *BOMB*, 2010) ; « Non pas une pratique thérapeutique pour soigner les fous, mais plutôt pour soigner les sains d'esprit de leur lucidité » (id.)

***One flew over the Void (Bala perdida)*
[Un homme a volé au-dessus du vide
(Balle perdue)], 2005**

Ce film a été réalisé pour inSite_05 (pratiques artistiques dans l'espace public) à San Diego, en Californie, à la frontière mexicaine, à quelques kilomètres de Tijuana.

Effectuée avec des patients d'un centre de santé mentale mexicain, l'action consiste en une marche de protestation contre la vision de la maladie mentale véhiculée par la société actuelle. Les manifestants portent des masques d'animaux, jouent de la trompette et arborent des pancartes faites à la main.

Cette marche aux couleurs vives et festives, à l'ambiance de carnaval, culmine sur le site d'une performance où David Smith, homme transformé en boulet de canon, est projeté dans le ciel, franchissant ainsi la frontière américano-mexicaine, matérialisée par une palissade, sous une pluie d'applaudissements. Le générique précisera qu'il s'agit du premier homme-canon à avoir franchi une frontière.

Une fois de plus, Javier Téllez joue de la disjonction entre réel et récit, et associe témoignage documentaire et scénario fictionnel. Il combine deux préoccupations politiques distinctes, bien qu'ayant toutes deux à voir avec l'exclusion. A la dernière séquence, après l'action spectaculaire de l'homme-projectile, les participants enlèvent leurs masques, dévoilant en gros plan leurs visages, comme le portrait de toute une humanité qui se dévoile peu à peu. Car ce qui intéresse Javier Téllez est bien de révéler, autrement dit de mettre au jour ce que la psyché collective laisse dans l'ombre, d'introduire des vérités humaines dans l'image.

Il s'agit aussi de déstabiliser le spectateur pour proposer des alternatives : de regard, de soins, de pensée. « (...) Les limites de la réalité et du théâtre sont dissoutes à

travers la catharsis, des rituels collectifs, l'implication active du spectateur et le carnavalesque » (ibid.).

salle 7

RICHARD HUGHES

Né en 1974 à Birmingham, Grande-Bretagne. Vit et travaille à Londres.

Richard Hughes pratique la sculpture selon des principes de trompe-l'œil, d'illusion d'optique et de trucages d'objets fabriqués. Ses installations, assemblages d'éléments incongrus, conduisent le visiteur à dépasser le premier impact visuel, à rechercher d'autres points de vue et perspectives.

Les œuvres de Richard Hughes emploient des éléments issus du quotidien, du monde urbain et de la culture adolescente. Considérant cette dernière comme une source intarissable d'inspiration, ses références à « la jeunesse » peuvent être autant contemporaines (skateboard) qu'historiques (comme l'œuvre *Leslie's In The Shit With Denis*, hommage au morceau *Lucy In The Sky With Diamonds* des Beatles).

Ce qui se présente, de prime abord, comme des objets trouvés et assemblés afin de constituer des « sculptures-monuments » au monde vernaculaire, se révèle être en partie des moulages. Il ne s'agit donc ici ni de récupération, ni de *ready-made*, mais bien de répliques hyperréalistes.

En choisissant de reproduire des formes issues de la pop culture, Richard Hughes tend à susciter un rapport intime entre l'œuvre et le visiteur qui pourrait alors charger l'objet d'une dimension narrative ou affective bien que, paradoxalement, il ne soit pas issu d'une réalité quotidienne.

Les trucages de Richard Hughes sont donc multiples, jouant autant sur la perception visuelle, qu'intellectuelle ou émotionnelle. Chez lui, ce n'est pas l'objet qui est transformé, mais les possibilités pour le visiteur de lire les œuvres.

***Dead Flies* [Mouches Mortes], 2010**

L'œuvre se présente comme un réseau complexe de tennis en toiles attachées à des fils électriques. Les chaussures semblent avoir été salies par l'accumulation de mouches mortes au fil du temps.

Richard Hughes reprend à son compte une pratique issue du folklore adolescent américain, le *Shoefiti*, qui consiste à jeter dans les airs ses chaussures nouées par leurs lacets, afin de les faire pendre aux fils des poteaux électriques ou aux lampadaires. Cette pratique se retrouve désormais à travers le monde avec, à chaque fois, des significations très différentes : célébration de la fin du service militaire, commémoration d'un décès, annonce d'un mariage, marquage d'une frontière entre deux territoires de gangs ennemis, indication de la présence d'un dealer, etc.

On retrouve dans cette œuvre les thématiques chères à l'artiste : une proposition artistique pouvant s'apparenter à une *ready-made*, la culture adolescente, le dialogue entre l'art et la vie quotidienne, l'expression d'une pratique porteuse d'une forme de nostalgie mais sans cesse renouvelée.

VAAST COLSON

***U used to be part of something* [Tu as eu l'habitude de faire partie de quelque chose], 2005**

Il existe douze exemplaires de cette sculpture-édition, issus d'un gâteau rond découpé en parts égales.

Chaque édition numérotée comprend un morceau de gâteau ainsi qu'une boîte de transport qui sert de socle lors de la présentation de la sculpture. Le titre de l'œuvre est, par ailleurs, présenté à chaque fois gravé dans une plaque de bois et accompagné du dessin original. Vaast Colson laisse cependant la possibilité de présenter l'ensemble de différentes façons.

Ce gâteau se réfère aux diagrammes circulaires employés pour les statistiques (politiques, économiques, sociologiques) qui répondent aux types d'enquêtes menées ou commandées parfois par les entreprises pour obtenir des renseignements sur leurs consommateurs.

Le titre, *Tu as eu l'habitude de faire partie de quelque chose*, peut être lu comme un clin d'œil ironique à une société individualiste qui ne conçoit la « masse » que dans une visée de consommation et de globalisation.

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

***Pace*, 2014-2028, 2009**

Pace est une édition de quinze impressions différentes sur papier, collées sur aluminium, à partir du même motif du drapeau de la paix. Les tirages se distinguent les uns des autres simplement par le fait qu'ils perdent de l'opacité et du contraste au fur et à mesure.

La première utilisation du drapeau arc-en-ciel date de 1961 lors d'une marche pour la paix, il s'inspirait alors des drapeaux multicolores employés dans des manifestations contre les armes nucléaires. Ce drapeau est devenu très populaire avec la campagne de 2002, commencée comme une protestation contre la guerre en Irak. Accroché sur de nombreux balcons, notamment en

Italie (« Pace da tutti i balconi »), ils se décoloraient peu à peu. « Paix » en italien, le mot « pace » peut aussi se lire en anglais comme le « rythme », celui qui est notamment donné par la déclinaison des sept couleurs, ainsi que par les dégradés de tons accrochés ici. Le drapeau de la paix est proche également du drapeau de la communauté homosexuelle (à six bandes colorées).

En lisant à contre-sens cette partition (de droite à gauche), on peut voir son évolution chromatique vers l'effacement comme une affirmation de la paix (le blanc) ou bien comme une métaphore de la dégradation de l'engagement.

L'image de *Pace* est un dessin vectoriel et peut être traduite en texte. Ainsi, chaque partie de l'image correspond à des coordonnées de chiffres et de lettres, selon le code SVG, dans lequel Denicolai & Provoost ont caché le certificat d'authenticité de la pièce. L'image, constituée du mot « PACE » froissé comme un drapeau qui pend, et de la ligne du pli, est donnée par les artistes sous licence libre (*copyleft*). Elle peut donc être librement copiée, modifiée, diffusée par le net, tant que l'historique des auteurs est mentionné. Le collectionneur ou l'institution qui achète un ou plusieurs exemplaires de cette édition reçoit donc en même temps le certificat et la possibilité de rendre libre l'image. Les artistes incluent ainsi dans le même objet le fonctionnement classique, protectionniste, du marché de l'art, et un piratage positif de ce fonctionnement via le *copyleft*.

CAREY YOUNG

I am a Revolutionary [Je suis une Révolutionnaire], 2001

I am a Revolutionary est une vidéo réalisée dans un espace vide de bureau où Carey Young se met en scène en situation « laborieuse » de formation : sous le contrôle d'un formateur, qui lui enseigne les techniques de présentation orale, elle tente à plusieurs reprises de formuler d'une manière convaincante la déclaration « I am a revolutionary ». L'artiste répète incessamment la phrase, en travaillant le ton pour paraître crédible, dans une succession de tentatives plutôt infructueuses. Les mots ne semblent pas poser problème pour le formateur, qui les traite comme n'importe quel message pouvant être débité à un public qui reste en l'occurrence indéfini. Tandis que l'artiste exprime un malaise et essaie d'intérioriser le message pour qu'il puisse devenir crédible à ses propres yeux. Cette phrase engagée, héritée d'un esprit d'avant-garde, pourrait tout aussi bien être prononcée avec éloquence par un dirigeant d'entreprise que par un militant politique anti-mondialisation. Prononcée dans le monde actuel et dans ce contexte, elle cristallise le fait que les modes de dissidence n'échappent pas à la marchandisation. Filmée dans un cadre professionnel, où les parois de verre laissent entrevoir des employés de bureau plongés dans leur tâche, au sein d'espaces cellulaires, la scène dépeint l'artiste et son *coach* dans la quête pathétique d'une position « radicale ».

halle sud

AHMET OGUT

***Send Him Your Money* [Envoyez-lui votre argent], 2010**

Avec cette œuvre sonore, Ahmet Ogut réactive une pièce de l'artiste américain Chris Burden : *Send me your money*, une performance réalisée en *live* sur la radio libre KPFK de Los Angeles le 21 mars 1979. Il s'agissait d'une pièce parlée durant 55 minutes et 16 secondes par laquelle l'artiste *performer* – qui s'était rendu célèbre dès le début des années 70 par ses actions corporelles le mettant parfois en danger, comme *Shoot* en 1971 – demandait aux auditeurs de lui envoyer de l'argent à son adresse. Ce long texte était à la première personne, apparenté à une litanie, avec la précision de son adresse régulièrement répétée, ainsi que son nom, et les divers motifs de sa requête.

Dans son détournement, Ahmet Ogut garde les 55 minutes performatives et remplace simplement l'adresse de Chris Burden par la sienne à Amsterdam.

***1 of 1000 Ways to Stabilise a Woobly Table* [1 des 1000 manières de stabiliser une table bancale], 2010**

En support du poste radio rétro qui diffuse *Send Him Your Money*, l'œuvre *1 of 1000 Ways to Stabilise a Woobly Table* se compose simplement d'une table de café dont l'un des pieds est calé par de vieux billets de banque.

Convoqué ici sous deux modes différents, comme objet désuet, désacralisé et même un peu ridicule, ou comme mode relationnel dans la reprise de la performance de Burden, l'argent a déjà été mis en scène par Ahmet Ogut, de manière ironique et provocatrice. L'œuvre *Perfect Lovers* (Amants parfaits),

2008, était elle aussi une forme de détournement de l'œuvre antérieure d'un artiste, en l'occurrence *Perfect Lovers* de Felix Gonzalez-Torres, où deux horloges identiques et parfaitement accordées étaient suspendues l'une à côté de l'autre. Avec Ahmet Ogut, ce sont deux pièces de monnaie semblables que l'artiste met côte à côte, une lire turque et une pièce de deux euros. L'artiste joue sur une forme similaire, pour pointer le contraste entre les réalités économiques, politiques et sociales différentes des deux états, dont le rapprochement monopolise une bonne part des débats mondiaux actuels.

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

***Facebook Collected*, 2010**

Denicolai & Provoost réalisent depuis 2008 une série de panneaux relatant, à l'imparfait, les commentaires de Wikipedia sur les plateformes démocratiques Internet, comme Google ou Youtube (ex. *Youtube was a video*, 2008). Cet inventaire par anticipation, qui nous projette dans un futur nostalgique, s'est étendu à Facebook. Le texte, fraisé, s'inscrit sur un panneau suspendu, avec une mise en couleur bleue pour certains mots, reprenant l'idée du lien sur Internet. Ainsi apparaissent des liens hypertextes qui soulignent des mots-clés (« visitors ») ou jouent sur des accents sémantiques pauvres (« but »), en coulant ces mots en silicone bleu en relief.

Les artistes abordent ici sur un mode ludique les questions de l'identité, du réseau social et de l'illusion.

Residenz, 2002

Invités en résidence au Centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux en 2002 et 2003, Simona Denicolai et Ivo Provoost ont conçu un projet de sculpture publique habitable pour le Parc Saint-Léger.

Soucieux de restituer la mémoire économique de cette région (le Nivernais, en Bourgogne), les artistes ont imaginé un assemblage de divers éléments fournis par le contexte industriel et économique du territoire, selon ce qu'ils appellent le « principe du Play Mobil ». La maquette de *Residenz* présente un pavillon de jardin, un hangar industriel d'aspect moderniste, une citerne, une armoire métallique, en écho aux formes déjà présentes couramment dans le paysage. Elle comporte également des produits dérivés (dessins, vidéos, table de travail, plans, plantes...) qui indiquent le caractère composite et modulable de cette habitation.

Ce projet vient à la suite d'autres travaux des artistes, visant déjà à constituer un espace privé doté d'une dimension publique, avec une porosité sociale entre la sculpture et son contexte (*1998* à Nantes sur la « Dan Graham Plaza » ; *Logos* à Saint-Nazaire ; *Building/Underwood* dans les Pyrénées, en 1998).

Outre la création d'un espace résidentiel indépendant, sous la responsabilité des artistes, l'un des propos principaux de *Residenz* est d'inverser les rôles par rapport à la politique de l'art public en France. Ainsi, les artistes ne répondent pas à une commande mais proposent aux pouvoirs publics une pièce qui engage leur vie, puisqu'il s'agit d'habiter régulièrement dans le parc. Ils posent aussi la question de la propriété de l'intérieur d'une œuvre d'art. Celui-ci continue d'appartenir aux artistes, affirmant une autre forme, authentique et forte, de « résidence d'artiste ».

Ce projet a donné lieu à l'édition d'un journal.

FRANÇOIS CURLET

MoonWalk, 2003

Comme souvent chez François Curlet, *MoonWalk* est une œuvre qui se présente sous la forme d'un objet du quotidien (en l'occurrence un outil de signalisation des passages piétons américains), que l'artiste détourne par une modification du mécanisme et un jeu sur le langage. En plus de déplacer l'objet hors de son contexte urbain, François Curlet glisse entre les expressions « Walk » (marchez) et « Don't Walk » (ne marchez pas), une injonction au spectateur, « Moonwalk », à la fois chimérique (marcher sur la lune), chorégraphique (le pas dansé de Mickael Jackson par lequel il se déplace à reculons tout en créant l'illusion gestuelle qu'il avance) et donc ludique et humoristique.

salle 8

MICHAEL RAKOWITZ

**Né en 1973 à Great Neck, Etats-Unis.
Vit et travaille à Chicago.**

D'origine judéo-irakienne, Michael Rakowitz s'attache à traiter de problématiques politiques liées notamment aux relations entre l'Occident et l'Irak ou plus largement à la reconnaissance des différences culturelles. Dès ses premières œuvres, l'artiste emploie un principe participatif afin de générer un dialogue et une construction commune avec les publics.

Alors qu'il est encore étudiant, Michael Rakowitz conçoit un projet d'envergure intitulé *paraSITE* (1998) qu'il poursuit encore aujourd'hui. Ce dernier a pour

vocation de concevoir et installer en milieu urbain des habitats nomades à destination des sans-abri du Massachusetts, de New York et même de Ljubljana en Slovénie. Cette proposition artistique, née d'un échange de réflexions avec des populations locales de sans-abri, consiste en des habitats gonflables chauffés grâce aux bouches d'aération des bâtiments. D'autres projets en lien avec la notion de nomadisme verront ensuite le jour comme (P)LOT, une tente en forme de voiture permettant aux piétons qui veulent faire du camping en bordure de la rue de s'approprier les places de stationnement.

Marqué dès son plus jeune âge par les témoignages de ses grands-parents venus se réfugier aux États-Unis dans les années 40 et par les images télévisées de la première Guerre du Golfe, Michael Rakowitz tend à contrecarrer par ses propositions artistiques un processus de dislocation (voire même d'effacement) culturelle. En 2006, il crée *The Enemy Kitchen*, des cours de cuisine dispensés dans certaines écoles de New York et de Californie, à partir des recettes des mères des élèves afin de rendre visible la diversité des origines.

***Return* (2004-)**

« J'ai ouvert en 2006 une boutique sur Atlantic Avenue à Brooklyn, l'un des quartiers de la communauté arabe de New York, dans le cadre d'un projet intitulé *Return* ».

En hommage à l'activité professionnelle de son grand-père dès son arrivée aux États-Unis en 1946 et en raison des difficultés rencontrées par les Irakiens suite à la guerre, Michael Rakowitz crée en 2006 une entreprise d'import-export entre l'Irak et les États-Unis. Celle-ci repose sur un principe double : permettre aux familles irakiennes vivant aux États-Unis d'envoyer gratuitement l'objet de leur choix en Irak, et pouvoir importer

des produits irakiens suite à la levée des sanctions les concernant.

Si l'artiste choisit dans un premier temps les dattes (« madeleine de Proust » de sa famille) comme aliment d'importation, il prend conscience au fur et à mesure des enjeux d'une telle entreprise : difficultés d'accords, de transports, de douanes. Son « « mauvais commerce » en tant que « bon art » » cristallise les nombreuses difficultés relationnelles de deux pays en guerre. Cependant, *Return* a aussi offert à ses participants « un espace communautaire et un réseau social ». Ils furent ainsi liés dans « cette étrange boutique » par leur vécu et l'attente des « dattes, légendaires en Irak, réputées les meilleures du monde ».

salle 9

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

***To be here (Happy)*, 2005**

Le projet est fondé sur l'idée d'aller replanter un cactus dans son contexte d'origine (tout du moins un contexte fantasmatique), la Death Valley, dans le désert californien, et d'utiliser les fonds de production pour réaliser une vidéo qui documente le projet.

Connaissant la législation qui empêche l'importation d'espèces vivantes, végétales ou animales aux USA, les artistes modèlent un faux cactus.

Le film montre les séquences d'aéroports et d'avions, puis l'autorisation donnée pour le faux cactus à entrer sur le territoire. Il se termine par la plantation de celui-ci, un faux *happy end* qui accomplit la réalisation du projet tout en exécutant un geste parfaitement stérile, de planter un ersatz de cactus dans une terre aride.

Denicolai & Provoost s'intéressent ici aux questions de l'original et de la contrefaçon

et pointent l'opposition nature / culture, faussement résolue par un artefact.

Leaving the public, 2010

Leaving the public est une performance que Simona Denicolai & Ivo Provoost ont déjà réalisée quatre fois. Elle consiste à inviter une personne célèbre qui, après accord médical, accepte de prendre un somnifère. L'action se déroule dans la pénombre, à la fois pour favoriser l'endormissement et éviter tout voyeurisme, en présence d'un public relativement restreint.

Le projet a commencé en septembre 2010 avec une lettre remise à la princesse Mathilde de Belgique, par laquelle les artistes lui proposent le rôle principal dans la performance.

Donnant la primauté au processus dans ce projet, les artistes prévoient de solliciter à l'identique d'autres princesses dans le monde, et réalisent entretemps cette performance avec des personnalités publiques (acteurs, musiciens, politiciens...).

Est présentée la lettre à la princesse Mathilde, encadrée, qui matérialise le début du projet et le synopsis de la performance. Elle est accompagnée d'une série de photographies de différentes princesses, toutes « alignées » par un même trait de niveau qui les traverse. Les artistes explorent ici le concept de représentation du pouvoir, avec le passage de l'image publique à une situation privée, et interrogent également les limites entre art et réalité, entre imaginaire et réalité – endormir « pour de vrai » une princesse représentant une incarnation inédite des contes de fée...

FRANÇOIS CURLET

Profiteur, 2008

François Curlet reprend ici un dessin de Reiser, scénariste et dessinateur de bande dessinée qui a, notamment, participé au mensuel *Hara-Kiri* et au journal *Pilote* dans les années 60 ; puis à *Charlie Hebdo* dans les années 70.

Réalisé sur une plaque émaillée accrochée au mur par des œillets en laiton, le support du dessin évoque les publicités pour des produits de consommation. L'artiste détourne ainsi l'impact des marques en produisant un objet qui rappelle aussi une époque de contestation, de subversion et d'un type d'expression non politiquement correct.

ERKAN ÖZGEN & SENER OZMEN

ERKAN ÖZGEN

Né en 1971 à Mardin, Turquie.

Vit et travaille à Diyarbakir.

Les œuvres d'Erkan Özgen traitent de questionnements politiques liés à ses origines kurdes et aux difficultés rencontrées en Turquie en raison d'un nationalisme exacerbé et d'une armée omnipotente. Il se définit comme un artiste activiste et traite dans ses photographies et ses vidéos des problèmes sociaux et de la réalité quotidienne à Diyarbakir où vit une majorité de réfugiés kurdes. Ainsi, pour la vidéo *Breath* (2008), il se met en scène, marchant dans les rues désertes de la ville. L'artiste marche d'un pas soutenu, le visage couvert d'un masque noir. Ce n'est qu'à la sortie de la ville qu'il choisit de le retirer afin de respirer, enfin.

Tout en s'attachant à dénoncer la négation de la culture kurde par le pouvoir central turc, Erkan Özgen produit des œuvres qui évoquent des problématiques mondiales

plus vastes. En 2009, *Eroristan*, présentée à la Biennale d'Istanbul, traite à la fois de la réforme de l'alphabet par l'état turc (qui gomme les lettres X, Q et W de l'alphabet kurde) et de la société de consommation par un retournement du M d'une célèbre chaîne de *Fast Food* : « Voilà comment on peut interpréter mon œuvre : McDonald est un symbole fort de la consommation, mais dans mon pays c'est la langue kurde qui est dévorée. (...) McDonald symbolise le *Fast Food*. Or la consommation est à la fois basée sur la destruction et la production. Et ces deux aspects cohabitent dans cette œuvre ».

SENER OZMEN

Né en 1971 à Idil, Turquie.
Vit et travaille à Diyarbakir.

Auteur, critique d'art, commissaire d'exposition et artiste, Sener Ozmen s'attache à l'expression des différences culturelles et des traditions. Ses réalisations vidéos souvent ironiques et grinçantes s'inspirent, la plupart du temps, d'un style documentaire, à la jonction entre le journalisme et la proposition artistique.

Si l'actualité politique turque et mondiale est passée au crible au sein de ses installations vidéos et de ses photographies, Sener Ozmen propose, la plupart du temps, une expression métaphorique de ces troubles sociaux. Ainsi, pour *Our Village* (2004), l'artiste filme deux fillettes entonnant une ritournelle sur leur village, lieu a priori idyllique dans les premières mesures du morceau.

Les œuvres de Sener Ozmen supposent aussi, souvent, la vanité de l'expression artistique. Malgré une démarche engagée, il s'interroge sur la portée réelle du discours des artistes au sein d'un marché de l'art souvent consensuel. En 2004, il s'associe à l'artiste Cenzig Tekin

pour la vidéo *The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet*, libre interprétation du tableau (1854) de Gustave Courbet dans lequel l'artiste français se représente en conversation avec Alfred Bruyas, qui a été l'un de ses plus importants mécènes. En reprenant à leur compte cette scène pastorale, les deux artistes turcs choisissent de transformer le sens de la narration : sur un ton proche du théâtre populaire, le mécène vient en réalité critiquer de manière acerbe l'attitude et le travail de l'artiste. Cette œuvre, comme bien d'autres, participe de cette image de lui-même que Sener Ozmen emploie souvent dans son travail artistique : celle d'un anti-héros.

The Road to Tate Modern, 2003

En 2003, Sener Ozmen organise l'exposition *Eyes Contact* avec Erkan Özgen au Centre d'art de Diyarbakır (capitale du Kurdistan turc).

Dans la vidéo *The Road to Tate Modern*, les deux artistes se mettent en scène habillés d'un costume de cadre supérieur, chevauchant respectivement un âne et un cheval à travers les montagnes désertiques de la Turquie afin de rejoindre la Tate Modern, le célèbre lieu d'exposition londonien.

Le visiteur suit donc cette quête « à la Don Quichotte » dans un paysage naturel, au cours de laquelle les deux protagonistes vont tour à tour observer leur environnement de manière méditative, se quereller (révélant ainsi le rapport hiérarchique de leur relation) et interroger un voyageur qui croise leur chemin au terme d'un voyage de quarante jours. Cette situation humoristique permet aux deux artistes d'aborder autant des références littéraires et religieuses, que de jouer sur des principes d'anachronismes suscitant du burlesque ; tout en approchant des questionnements (choix des artistes dans les expositions, accessibilités aux lieux culturels médiatiques, etc...) liés

plus spécifiquement au milieu de l'art contemporain.

salle 10

SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST

Trickster, 2008

Trickster signifie littéralement « filou », « escroc » mais peut également désigner le « fou du village ».

Denicolai & Provoost apposent le dessin d'un *smiley*, ou « bonhomme sourire », sur un lampadaire. Ils décrivent ainsi leur personnage-lampadaire : « idole de l'ingénuité ; dieu mineur de la malice et du troc, de bonne humeur et insatiable – s'il vous plaît ne pas nourrir ou caresser ». Apparu dès les années 50 et surtout popularisé à partir des années 70 – notamment utilisé à des fins commerciales – le *smiley* a été repris en tant qu'emblème de la culture techno et surtout de son courant *acid house*. Ici, il est dessiné avec les yeux en croix, sans regard, notamment utilisés pour représenter une personne alcoolique ; d'autre part, il tire la langue.

En amenant à l'intérieur ce qui constitue au départ un éclairage de rue, et en l'associant à une figure transgressive, les artistes s'intéressent aux limites imposées par la société. Qui peut dépasser les limites, les rendant ainsi visibles ? Un artiste a-t-il plus de liberté que quiconque dans l'espace public ? Ou bien sa liberté ne se cantonne-t-elle pas essentiellement à l'espace artistique ?

JOS DE GRUYTER & HARALD THYS

Jos de Gruyter né en 1965 à Geel, Belgique.

Harald Thys né en 1966 à Wilrijk, Belgique.

Vivent et travaillent à Bruxelles.

A travers des vidéos, installations, dessins ou œuvres sonores, dans lesquels ils mettent en scène des personnages caricaturaux, tragi-comiques, les deux artistes explorent la bestialité et la stupidité paradoxalement engendrées par la civilisation.

Jos De Gruyter et Harald Thys aiment jouer aux nigauds, en s'attachant davantage à ce plaisir régressif qu'à l'expression d'une critique sociétale stricte. En ce sens, et pratiquant assidûment la dérision, la vision désenchantée et l'auto-dévaluation de l'art, leur démarche rejoint la réflexion de Jean-Yves Jouannais sur l'idiotie dans l'art, qui prône « un art vraiment idiot, qui feint l'absence d'intelligence » (*L'idiotie : art, vie, politique – méthode*, éd. Beaux-Arts Magazine, Paris, 2003).

En 2004, De Gruyter & Thys organisent une performance reprenant les rites des communautés *furries* – une pratique initiée en Amérique du Nord où des individus se regroupent pour se livrer à des fêtes orgiaques, déguisés en animaux. Enfermés pendant deux jours dans une galerie, visibles depuis la vitrine donnant sur la rue et rebaptisés, pour l'occasion, Kwik et Kwak (*Les 48 heures Kwik Kwak*), les deux artistes caricaturent les pratiques de ces hommes et femmes visant à libérer leur « animalité ».

Une préoccupation centrale dans leur travail réside dans la notion de systèmes fermés, incapables de tolérer une influence extérieure, ce qu'ils matérialisent parfois physiquement dans l'espace d'exposition.

**Il s'agit d'être « persévérant et têtu »,
de « faire toujours la même chose »,
pour créer un univers décalé, dont
la loufoquerie n'a d'égal que la
désespérance.**

**Au cœur de leur production, les objets,
omniprésents, « sont témoins des
idioties et de la vulgarité des hommes ».
C'est de constats déceptifs portés sur
l'environnement quotidien que naissent
quantité de projets, et les situations
absurdes, qui vont notamment répéter
un acte volontairement dénué de sens,
en sont comme un prolongement. La
dimension symbolique émerge alors du
grotesque et de l'outrance : pour fustiger
les modes (par exemple dans le monde de
l'art contemporain), les conservatismes, le
racisme, etc.**

***Brigitte Pannecoucke*
8, Impasse de la Pisselotte
59570 Houdain-Lez-Bavay
*France, 2011***

Pour cette œuvre sonore, Jos De Gruyter et Harald Thys ont compilé différents récits anecdotiques de « français moyen », tels que l'on peut parfois en saisir des bribes dans des bistrot. Retranscrit en paroles par un logiciel, le texte donne lieu à une succession de petites histoires énoncées par une voix monocorde, anonyme et toujours décalée par rapport au propos. Le phrasé ainsi filtré donne aussi l'impression d'être ralenti, comme si la narratrice avait du mal à articuler (et à ordonner sa pensée ?).

Les récits vont d'une histoire de brûlure, après avoir trop fait chauffer un biberon de lait dans un micro-ondes (brûlure soi-disant guérie par des prières), à des considérations narcissiques (la femme prend le temps de masser son corps et redécouvre avec plaisir la joliesse de ses courbes ; elle a pris des cours de danse, lui permettant une amélioration de ses prestations sexuelles...), en passant par des blagues idiotes, des évocations racistes, et des commentaires détaillés

sur des choix de décoration intérieure (ou comment une œuvre de Bruno Peinado, achetée à la Fiac 2006, peut entrer en harmonie chromatique avec les éléments d'un salon...).

A travers ces narrations besogneuses, Jos De Gruyter et Harald Thys dressent un catalogue dans l'air du temps, digne d'une certaine presse féminine, où les questions sociétales se réduisent à : comment rester sexy ? Comment réussir ses implants mammaires ? Comment améliorer son confort matériel sans changer ses habitudes ? Au-delà de leur caractère pathétique, ces micro-récits dépeignent également une forme de désarroi de l'être humain contemporain, qui use sans cesse de micro-stratégies quotidiennes pour maintenir un bien-être très menacé.

LINKS

Pour prolonger le propos de *Yes, we don't* et permettre une réflexion plus ouverte en regard avec les œuvres présentées *in situ*, des tablettes numériques sont présentées en accès libre au public.

Le visiteur peut ainsi se connecter à internet et découvrir, grâce, notamment, aux réseaux sociaux, une sélection d'images, de vidéos et de sites web qui traitent des notions d'infiltration, de détournement et de culture populaire abordées par les artistes de l'exposition.

INFORMATIONS PRATIQUES

YES, WE DON'T

**BERNARD BAZILE, SIMONA DENICOLAI & IVO PROVOOST
VAAST COLSON, FRANÇOIS CURLET, JOS DE GRUYTER & HARALD THYS,
JEREMY DELLER & ALAN KANE, FRANCESCO FINIZIO, RICHARD HUGHES, JOHN
KNIGHT, AHMET OGUT, SENER OZMEN & ERKAN OZGEN, JULIEN PRÉVIEUX,
MICHAEL RAKOWITZ, SANTIAGO SIERRA, JAVIER TÉLLEZ, CAREY YOUNG**

Exposition du 20 mai au 14 août 2011

OUVERTURE

du mercredi au dimanche de 13h à 19h

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

ACCÈS

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)

Bus 99 (arrêt Ferrandière)

Métro ligne A (arrêt République)

Station vélo'v à 1 minute à pied

L'Institut d'art contemporain est situé
à 10 minutes de la gare Lyon Part-Dieu

TARIFS

• plein tarif : 4€ • tarif réduit : 2,50€

CENTRE DE DOCUMENTATION

sur rendez-vous

LIBRAIRIE

spécialisée en art contemporain,
accessible aux horaires d'ouverture des expositions

L'institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du Ministère de la culture et de la communication
(DRAC Rhône-Alpes), du Conseil régional Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN

Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

tél. +33 (0)4 78 03 47 00
fax +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu