

# Collection(s) 08

François Curlet, Jimmie Durham, Jef Geys,  
Dan Graham, Rodney Graham, Laurent  
Grasso, Ann Veronica Janssens, Anthony  
McCall, Melik Ohanian, Allen Ruppersberg

8 février – 13 avril 2008

Au cœur des missions de l'Institut d'art contemporain, la création constitue l'étape fondamentale à partir de laquelle toutes les activités s'organisent et se développent, et en l'occurrence celle de la constitution de la Collection Rhône-Alpes.

Constituer une collection d'œuvres d'art contemporain, c'est réaliser l'exercice d'être à la fois en amont et en aval de la création, dans une quasi-simultanéité à l'émergence

des œuvres. Ainsi, l'exposition et la production d'œuvres se confirment comme l'une des sources essentielles de l'activité de collection. La Collection Rhône-Alpes est donc inévitablement traversée par la programmation de l'Institut et son histoire.

En effet, une collection cristallise les questions essentielles qui parcourent le monde de l'art et qui redéfinissent sans cesse ses engagements.



Institut d'art contemporain, Villeurbanne  
[www.i-art-c.org](http://www.i-art-c.org)

**Constituer une collection, c'est donc générer et articuler du sens, des sens. Or, la notion d'ensemble se prête tout particulièrement à cette recherche. Cependant, elle ne s'accorde plus tant, aujourd'hui, à la restitution de mouvements ou d'approches thématiques qu'aux questions d'individualité, de « famille » et d'état d'esprit. C'est pourquoi les acquisitions découlent le plus souvent d'une relation étroite et suivie dans le temps avec les artistes, au plus près de l'évolution de leur travail.**

### ***Collection(s) 08***

Exposer une collection, c'est moins accomplir un travail d'archive et de sélection dans l'accumulation. C'est surtout provoquer des rencontres et des dialogues entre les œuvres, mesurer leur justesse. Explorer une collection d'art, c'est aussi en expérimenter les possibles et les manques.

*Collection(s) 08* constitue la première étape de la politique d'acquisitions dans le cadre du nouveau projet artistique de l'Institut d'art contemporain. Il

s'agit d'explorer à cette occasion la rencontre d'achats récents avec la collection, de tester des hypothèses d'acquisitions futures et d'évaluer par là même la pertinence des ensembles ainsi constitués.

Les œuvres de Dan Graham apparaissent dans *Collection(s) 08* comme un « pivot-manifeste » autour duquel s'articulent les autres démarches artistiques. L'acquisition récente de l'œuvre d'Allen Ruppersberg, *The Never Ending Book. Part One : The Old Poems (For My Mother)*, vient d'une part renforcer la présence de l'artiste dans la collection et poursuit d'autre part le fil conceptuel – davantage axé sur ses relations incessantes à la vie – tel qu'on le retrouve chez Jimmie Durham, ce que l'œuvre *Documenta 11* de Jef Geys vient consolider, et ce que le travail de François Curlet vient subvertir. En 2007, l'acquisition de *Doubling Back* d'Anthony McCall s'inscrit dans une dimension perceptuelle et environnementale présente dans le travail de Ann Veronica Janssens. Les œuvres de Dan Graham et de Rodney Graham, dans lesquelles la perception est aussi fondamentale, sont nourries par les recherches conceptuelles – l'une plutôt tournée vers l'architecture, l'autre

habitée de multiples références. D'une autre génération, Melik Ohanian et Laurent Grasso créent, chacun à leur manière, des dispositifs de projections dans lesquels ils jouent avec différents cadres spatio-temporels. Ils explorent ainsi les frontières entre réalité et fiction, espace visible et territoire invisible, représentations formelles et visions mentales.

*Collection(s) 08* questionne de possibles rapports entre postures conceptuelles, pratiques d'un art lié à la vie et expériences d'une double perception, physique et critique. Cette exposition définit des bases de travail et balise ainsi les pistes de recherche menées par l'Institut.

Avec *Collection(s) 08*, l'Institut d'art contemporain instaure un principe biennal de présentation in situ de sa collection. Cette temporalité permet le renouvellement de sa mise en perspective et une visibilité régulière de ses évolutions.

Né en 1997 de la fusion d'un centre d'art contemporain, le Nouveau Musée, créé en 1978, et d'un Frac, le Frac Rhône-Alpes, créé en 1982, l'Institut d'art contemporain développe et gère la Collection Rhône-Alpes. Cette collection s'élève aujourd'hui à plus de mille cinq cent cinquante œuvres de plus de sept cents artistes de renommée nationale et internationale. Elle est composée d'une multiplicité de formes d'expression artistique: peinture, photographie, vidéo, installation, sculpture...

#### **Acquisitions 2007:**

François Curlet, *Architecture Fainéante* (2002-2007), *Le Géant vert* (2004-2006), *Stand by* (2000), *Trois boules* (1991) // Yona Friedman, *Le Musée du 21<sup>e</sup> siècle*, (2000) // Jef Geys, *Documenta 11* (2002) // Laurent Grasso, *Haarp* (2007), *Echelon*, (2007) // Anthony McCall, *Study for Doubling Back* (2003), *Doubling Back* (2003), *Doubling Back*, 2003-2006 // Pierre Malphettes, *Un Arbre en bois sous un soleil électrique* (2005-2007) // Bernhard Rüdiger, *Petrolio -locus desertus-* (2006) // Allen Ruppersberg, *The Never Ending Book. Part One: The Old Poems – For My Mother –* (2007) // Joe Scanlan, *Store A – Miesian Gymnasium –* (2003), *DIY* (2002), *SoLongSolSoLong*, 2007

## François Curlet [salle 1]

François Curlet introduit et clôture à la fois le parcours de l'exposition, selon le statut «ovniesque» qui caractérise sa production. Vues sous l'angle de la sculpture – très présente sous divers aspects dans toute l'exposition – les œuvres présentées font un lien inclassable entre l'informe et le construit, entre l'archaïque ou le rudimentaire et la géniale utopie.

François Curlet définit ainsi en 2003 son *Architecture Fainéante* (2002-2007) : «Architecture de la passivité construite dans le sens de la gravité. La coulée du béton générant dans son état la forme finale de l'habitable. Première série de maquettes en plâtre accompagnée d'un nécessaire de couchage à la belle étoile. En attente de réalisation.» François Curlet utilise un béton à prise rapide et le laisse couler pour une architecture *cool...* On retrouve les jeux de langages humoristiques et «l'art conceptuel spaghetti» de l'artiste. François Curlet présente l'intégralité du projet, depuis ses récits et ses maquettes jusqu'au prototype d'habitat en forme de dôme.

Dans un esprit de délégation, ainsi que d'économie minimale de production, *Wall Painting Yourself* (2007) est un dessin mural, accompagné du modèle papier mis à disposition des visiteurs. François Curlet reprend ici un des personnages des Simpson, caricature d'une famille américaine décalée.

*Trois Boules* (1991), œuvre de jeunesse, contient déjà la dimension tautologique

de l'art conceptuel (titre énonçant ce que l'on voit), la notion de télescope (couleurs tranchées, formes tranchées également), ainsi qu'une trilogie, souvent présente dans les œuvres de l'artiste. Prototype d'outil de déplacement? Maquette de structure d'habitat? Entre sculpture et architecture, François Curlet déplace les sens et les interprétations.

Deux portes battantes en forme de test de Rorschach sont extraites du *Rorschach Saloon* (1999) de François Curlet – *Portes Rorschach Saloon* (2007) – ainsi que le papier peint *Stand by* (2000) collé au-dessus de la porte de l'*Auditorium*. L'imagerie répétitive et interprétative du test de Rorschach sert de passage à un autre espace, l'entrée dans l'exposition (vers différentes explorations de l'inconscient), ou encore l'entrée dans l'*Auditorium* (espace dévolu à la transmission et au savoir) que surplombe ironiquement, allègrement, un «vol de papillons».

## Dan Graham [salle 2]

*Project for Slide Projector* (1966-2005) de Dan Graham est emblématique des différentes préoccupations de l'artiste, qu'il fait interagir dans l'œuvre : une conception minimaliste, le travail de sculpture et les conventions de la représentation photographique. Dan Graham a écrit en 1969 trois versions d'un texte théorique qui présente ce travail expérimental. «Je voulais faire les mêmes choses que j'avais vues dans le Pop art et l'art minimal, mais

dans une situation plane, en photographe. Je voulais faire une nouvelle version des travaux de Larry Bell ou de Donald Judd sous la forme d'une exposition de diapositives» (Dan Graham, *End Movements*, 1969).

*Project for Slide Projector* est constitué d'un projecteur à diapositives comportant quatre-vingt images issues du reflet de l'artiste se photographiant sur une boîte transparente faite de plaques de verre. À chaque prise de vue, Dan Graham choisit un côté différent du cube de verre, et augmente les couches de verre (jusqu'au nombre de cinq), c'est-à-dire les boîtes emboîtées. Puis les vingt images obtenues sont dupliquées quatre fois et insérées dans le projecteur dans un sens alterné (même sens d'images pour la première série et pour la troisième, sens inversé pour la seconde et la quatrième). Le propre reflet de l'artiste est paradoxalement d'autant plus net que l'épaisseur des verres est importante, et que la sculpture redouble son rôle réfléchissant.

Dan Graham travaille ici sur des effets complexes de réverbération par le mouvement naturel de la lumière et crée une ambiguïté spatiale quant au champ de vision. L'œuvre peut aussi être appréhendée comme l'image de l'expérience que fait le spectateur en regardant une sculpture à travers sa reproduction photographique. «L'identité de la caméra, par rapport à la perception du spectateur, peut faire partie de l'exécutant, une partie de lui et pas une autre. La caméra peut aussi ne pas faire partie de lui (c'est alors un objet mécanique séparé). On peut lire l'image sur deux modes, soit interne, soit externe à l'exécutant. On

peut même la voir comme à la fois interne et externe à l'exécutant, simultanément sujet et objet» (Dan Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*. Nouveau Musée/ Institut, Presses du Réel, 1992).

L'œuvre ***Two Cubes, One Cube Rotated 45°*** (1985) de Dan Graham a d'abord été conçue à l'échelle d'un enfant, à l'occasion de l'exposition *Chambres d'amis*, organisée par Jan Hoet à Gand en 1986, et où cinquante et un artistes étaient invités à créer une œuvre chez des habitants de la ville. Réalisé dans le jardin de l'architecte Dirk Defraeye, le pavillon temporaire fonctionnait comme un espace de jeux (*Children's pavillon*).

Il s'agit donc ici d'une maquette de l'œuvre, composée de deux cubes s'interpénétrant, construits à partir d'un nombre égal de panneaux de verre et de miroirs à deux faces. À l'intérieur de la structure, le spectateur devient acteur de l'œuvre, en faisant l'expérience de son déplacement, de la modification de ses points de vue, du changement de l'espace par les jeux de reflets et de lumière.

*Two Cubes, One Cube Rotated 45°* a ensuite été construit grandeur nature, à l'échelle d'un adulte, lors de l'exposition *Dan Graham* organisée en 1987 à l'ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

L'installation fonctionne sur un mode de perception critique. Ainsi, les artistes qui travaillent dans ce registre mettent en œuvre des processus et dispositifs plastiques, dont la perception par le spectateur (rétinienne, acoustique, corporelle, etc.) induit une conscience renouvelée de sa présence avec l'œuvre et de son rapport à l'autre, élargissant

par là une situation artistique aux dimensions du corps social et politique. Il s'agit de pointer un comportement subjectif, voire de le modifier ou le déstabiliser et d'exacerber son état de conscience (conscience d'un temps présent, d'un contexte et d'un processus de perception). Les œuvres et situations créées sont alors souvent métaphoriques de modèles de comportement dans la société, à l'extérieur de l'espace de l'art. Tout le travail de Dan Graham, à travers l'usage fréquent du miroir, de l'image vidéo à « effet-retard » et de la transparence du verre, est emblématique de cette recherche concernant la perception critique.

### Rodney Graham [salles 3, 4 et 7]

L'œuvre de Rodney Graham convoque d'innombrables références (littérature, psychanalyse, musique, cinéma...) qui peuvent mêler le savant au populaire. L'appropriation textuelle y est récurrente et donne lieu à des procédés d'extension, de juxtaposition ou de limitation. L'approche des œuvres de Rodney Graham – sculptures, installations, dessins... – est par conséquent fragmentaire et énigmatique dans un premier temps. C'est ici un premier pas dans la démarche de Rodney Graham qui combine dimension conceptuelle et exploration de la perception.

#### [salle 3]

**Casino Royale (Sculpture de voyage) (1990)** de Rodney Graham se compose d'un caisson

en acier chromé et en plexiglas coloré dans lequel est inséré le livre de James Bond, ouvert aux pages 120-121. Ainsi enchâssé dans une structure minimale proche des boîtes de Donald Judd, le livre est placé contre le mur à une hauteur telle que l'on ne puisse lire le texte qu'en contre-plongée. Le deuxième élément de *Casino Royale* est un poster incluant la photographie d'une chambre d'hôtel où le volume de plexiglas est placé de telle sorte que le texte soit lisible depuis le lit. Enfin, une boîte en carton sur laquelle est inscrit « Sculpture de voyage » est destinée à contenir le caisson et la photographie encadrée.

Dans *Casino Royale*, Rodney Graham s'est approprié le livre de Ian Fleming en l'ouvrant à la page 120 qui commence par un nouvel alinéa: "There was a packet of Gauloises on the table and a lighter" [Il y avait un paquet de Gauloises sur la table et un briquet] et se termine au bas de la page 121 par: "So you see, my dear boy, that I stand to lose nothing" [Donc, vous voyez, cher ami, que je n'ai rien à perdre]. Dans leur mise en espace, ces deux pages peuvent se lire de manière projective par le spectateur, entre position inconfortable et fantasme héroïque.

**Shorter Notice – Plates (1991)** est une œuvre composée de deux parties: « un court texte intitulé « Freud et le cas Katharina: deux sources pour un élément possible de fiction » et deux planches illustrées qui accompagnent l'essai. Le court texte, présenté sous la forme d'un « tiré à part » d'un journal littéraire et psychanalytique fictif, attire l'attention sur une sorte d'écho

littéraire chez Freud, et sur un exemple de prescience psychanalytique chez Baudelaire. Mon texte est construit sur une simple coïncidence – Freud dans « Katharina » et Baudelaire dans son poème en prose « Mademoiselle Bistouri » décrivent tous les deux comment ils ont été approchés par une femme inconnue qui leur a posé la même question : « Monsieur est-il médecin ? ». Je soutiens que Freud s'est approprié la question de Baudelaire en composant une fiction autour du contexte d'une analyse à séance unique avec Katharina (qui s'est déroulée en plein air, au sommet d'une montagne) et qui comprend un incident de « déréalisation » à propos de sa femme. Et je souligne le fait que Freud aurait pu avoir connaissance d'une sorte d'écho anticipatoire chez Baudelaire pour qui la poursuite impitoyable de la signification « psychanalytique » derrière la question saugrenue de Mademoiselle Bistouri le conduisit à rencontrer les *résistances* » (Rodney Graham, 1994).

Les six éléments de l'œuvre *Le Séminaire* (1988) contiennent chacun les livres I, II, III, VII, XI, XX du livre *Le Séminaire* de Jacques Lacan. Rodney Graham interprète, en le mimant presque, les œuvres du sculpteur minimaliste Donald Judd, de même qu'il s'inspire de l'interprétation avérée des idées de Freud par Lacan.

*Parsifal – Full Score n° 52 (1882-38-969-364-735)* (1991) de Rodney Graham lui a été inspirée par la musique additionnelle qu'a composée Engelbert Humperdinck, assistant de Richard Wagner, pour la première représentation

de *Parsifal*, l'opéra du compositeur, en 1882 à Bayreuth. Rodney Graham interprète à sa manière (en prolongeant la partition) le complément musical que Wagner a accepté de produire afin de combler le petit défaut initial de synchronisation entre la musique et la scénographie.

Avec l'œuvre *A Design for a Mirrored Slipcase for Les Dernières Merveilles de la Science* [Étude pour un coffret réfléchissant pour *Les Dernières Merveilles de la Science*], (1991), Rodney Graham s'est approprié un livre pour enfant (de Daniel Bellet, Paris, Garnier, vers 1900), pour lequel il a conçu un emboîtement avec une face réfléchissante qui renforce l'effet du livre sans en divulguer son contenu.

#### [salle 4]

Avec *Phonokinetoscope* (2001), Rodney Graham se réfère aux premières expérimentations cinématographiques qui, contrairement aux idées répandues, intégraient l'image et le son. Rodney Graham se souvient de Thomas Edison, inventeur du phonographe, puis du « kinétographe » et du « kinescope » (1888), ainsi que des premiers studios de cinéma.

Le *Phonokinetoscope* de Rodney Graham est volontairement rudimentaire, avec une synchronisation non garantie. C'est le son (enregistrement musical sur disque vinyle) qui déclenche l'image projetée, en 16 mm, en boucle. L'artiste dit du film qu'il est un « semi-documentaire » : sa balade à bicyclette dans un parc de Berlin après avoir

pris du LSD, en référence à l'inventeur de ce paradis artificiel, Albert Hofmann, qui l'avait d'abord testé à vélo.

Rodney Graham s'approprie également le refrain de la chanson « Bike » de Syd Barrett, le leader du groupe Pink Floyd qui sortait son premier album en 1967.

Rodney Graham rend ici hommage à trois périodes d'invention – les années 1880, les années 1940 et les « sixties » – ces dernières renvoyant aussi à la jeunesse de l'artiste.

### [salle 7]

**Two Generators** (1984) de Rodney Graham est au départ conçue pour être projetée dans une salle de cinéma commerciale, où un acte performatif ferait irruption pendant quelques minutes. L'artiste a exceptionnellement autorisé que soit créée à l'Institut d'art contemporain une véritable salle de projection. Rodney Graham a filmé une rivière de nuit, éclairée par deux générateurs électriques dont il restitue ici le bruit assourdissant. L'image de la nature – l'écoulement d'une rivière en étant l'un des archétypes – est associée à la violence du volume sonore. La perception suscitée par l'artiste chez le spectateur – voire qui lui est infligée – devient une mise à l'épreuve de la tolérance auditive de chacun et revêt un caractère de performance sensorielle. En outre, l'autonomie du son par rapport à l'image (un son « extradiégétique ») déconstruit radicalement la narration cinématographique et toute forme de confort sentimental devant une production de type hollywoodien. Cela évoque Godard

et certaines de ses citations lapidaires: « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image », « En littérature, il y a beaucoup de passé et un peu de futur, mais il n'y a pas de présent. Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer ».

### Jimmie Durham [salle 5]

L'espace consacré à Jimmie Durham réunit cinq œuvres de l'artiste qui rendent compte de son engagement politique, associé à une poésie singulière présente dans tout son travail. Les œuvres sont sous-tendues par une dualité violence/construction et par un intérêt de l'artiste pour l'habitat, la maison, au sens plus métaphysique de la demeure.

**Arc de Triomphe for Personal Use** de Jimmie Durham [Arc de Triomphe à usage personnel] (1997) est un objet mobile et léger, qui, dans son esthétique, va à l'encontre de l'emphase propre au monument historique. Un arc mince en métal peint, muni d'une roulette à une extrémité et de pieds de repos à l'autre, peut ainsi être vu comme l'outil nomade du citoyen ordinaire pour son passage (démystifié) vers le triomphe de son propre être. Chaque individu peut être reconnu pour sa singularité et sa liberté, contre l'aliénation par les pouvoirs établis.

**Paradigm for an Arch** (1994) dessine une arche par l'assemblage au sol de différents objets de récupération. Récurrente dans le travail de Jimmie Durham, la pierre



peut être ici « pierre de voûte », double symbole de destruction (lapidation) et de construction (exposition *Architexture* à la Galerie Micheline Szwajcer à Anvers en 1994). Le titre de l'œuvre (avec la notion de « paradigme ») et la taxinomie des objets (chacun étant accompagné d'une étiquette) induisent la volonté de l'artiste de créer une forme générique, modélisable, au moyen d'objets hétéroclites dont l'effet deviendrait véritablement « agissant », dans un sens animiste. Cependant, Jimmie Durham ne fait pas plus l'apologie d'une « indianité » communautaire que de l'intégration à une identité occidentale, mais confronte plutôt de manière parodique leurs différents codes culturels.

***Le Faux Tarot des Francs-Plombiers*** (1994) est une œuvre composée de vingt dessins aquarellés sur papier, réalisée lors de l'exposition *Architexture* mentionnée ci-dessus. Les dessins sont accrochés en trois « croix » ponctuées par une ligne verticale de quatre tableaux et un tableau isolé. L'ensemble se présente un peu comme un rébus, un jeu visuel de figures ésotériques et de mots. Les questions du pouvoir et du commandement (« Arkhe »), de l'art et de la technique (« Tekhne ») sont reliées à celles de l'architecture (arcade, corbeau, tour...) ou du sacré (temple, bible, croix...). L'œuvre se lit alors comme une composition cabalistique, un ensemble de messages divinatoires à décrypter différemment selon ses propres références culturelles.

***A Stone Asleep in Bed at Home*** (2000) est un lit défoncé par une pierre en granit.

L'idée de la maison, par extension de la sédentarisation, est ici violemment associée à celles d'écrasement, d'oppression, de « destruction massive ». La pesanteur littérale de la sculpture répond à la légèreté et à la mobilité dérisoires de l'arc de triomphe à usage personnel.

***Weeks and Hours and Similar Divisions Are Human Inventions*** (2007) est une œuvre en bois de récupération d'une grande simplicité formelle qui affirme une dimension rudimentaire : une cabane (comme paradigme de la maison ?) est posée sur un cube.

Dans la vidéo ***The Man Who Had a Beautiful House*** (1994), Jimmie Durham raconte à quoi ressemble sa maison, dans le rôle d'un personnage débonnaire. À première vue, le « témoignage » de l'artiste évoque les « rêveries d'un promeneur solitaire » – il se trouve en pleine nature – en même temps qu'une enquête d'inspecteur : portant cravate, chapeau et manteau, il annonce la description de la maison avec preuves à l'appui : brique, couteau, bois de chaise... Derrière la drôlerie se cache l'ironie mordante de Jimmie Durham qui met à mal, en quelques plans, une forme de rêve américain tout comme l'étalon du désir bourgeois.

## Melik Ohanian [salle 6]

Dans la plupart de ses œuvres, Melik Ohanian analyse la représentation et pointe la duplicité, le camouflage ou l'effet de l'image. Cela peut prendre la forme d'images encodées, de formes filmiques qui produisent une déconstruction optique, transposent les formats ou spatialisent le temps. À travers ces dispositifs, deux grandes problématiques intéressent Melik Ohanian : les questions d'identité et de communauté, qui insufflent à son travail une dimension socio-politique, et l'intérêt pour d'autres espaces, de vastes territoires inhabités ou des lieux difficilement identifiables, qui orientent son travail vers une approche plus cosmologique.

*Invisible film* (2005) de Melik Ohanian est le film sonore et sous-titré d'une projection : la projection 35 mm d'une copie originale du film *Punishment Park* de Peter Watkins sur le lieu où le film a été tourné en 1971. Melik Ohanian a réalisé la projection en temps réel à la nuit tombante et sans écran, dans le désert de El Mirage en Californie. Interrogeant la question du genre documentaire et de la fiction, *Punishment Park* est un film politique qui a été censuré pendant 25 ans aux États-Unis. Par la réappropriation qu'en fait Melik Ohanian, le film redevient invisible puisque il a pour écran le paysage (évoquant d'un des deux grands genres du cinéma américain : le western et le road-movie) et montre le dispositif cinématographique lui-même. C'est le son (les dialogues des protagonistes) qui le rend appréhendable, compréhensible, dans son propos initial et engagé.

## Laurent Grasso [salle 8]

Laurent Grasso a choisi de rassembler les œuvres *Haarp* et *Echelon*, qui, dans les sujets qu'elles traitent, concernent des hypothèses d'actions à distance et créent une vaste « fiction invisible », avec tout un potentiel paranoïaque, qui intéressent particulièrement l'artiste.

Le film de Laurent Grasso est nommé *Haarp* en référence au site HAARP (High Frequency Active Auroral Research Program: Recherches dans le Domaine des Hautes Fréquences Appliquées aux Aurores Boréales), le troisième site de recherche ionosphérique des États-Unis, situé en Alaska. Cet observatoire a en effet pour vocation d'étudier les propriétés de l'ionosphère, ou la haute atmosphère, par exemple la manière dont les perturbations ionosphériques ou orages magnétiques peuvent affecter les communications radio mondiales, les systèmes de navigation par satellite et les réseaux de transport d'électricité sur de longues distances.

Le film *Haarp* (2007) représente le champ d'antennes de cette base en Alaska, sur lesquelles apparaissent des arcs électriques, phénomène qui continue à être étudié par de nombreux scientifiques car, même s'il est généré par des sources électriques construites par l'homme, il n'est pas encore maîtrisé quant aux conditions de son apparition.

*Echelon* (2007), une maquette de la base Echelon, est présentée par Laurent Grasso dans une boîte noire, sorte d'objet

«d'archéologie du futur», qui représente ce qui est inaccessible, que ce soit matériellement ou mentalement.

Le Réseau Echelon a été créé en 1947 suite au traité UKUSA (États-Unis, Royaume-Uni, Canada, Australie, Nouvelle-Zélande). Les stations du réseau Echelon situées à Menwith Hill (Royaume-Uni) représentent la plus grande base d'écoute hors des États-Unis, créées en 1956. Elles se constituent d'une trentaine d'antennes satellitaires dont plusieurs ont un diamètre supérieur à vingt mètres, dissimulées à l'intérieur de dômes géodésiques.

## Allen Ruppersberg [salle 9]

Allen Ruppersberg appartient à la première génération d'artistes nord-américains à avoir utilisé le langage comme moyen d'expression plastique à part entière et à avoir puisé sur un mode critique dans toutes les composantes de la société de consommation. L'un des fondements des «œuvres-vie» d'Allen Ruppersberg réside également dans la transposition, l'archivage et le recyclage permanents de ses propres travaux ou de leurs fragments.

L'installation *The Never Ending Book. Part One: The Old Poems (For My Mother)* (2007) d'Allen Ruppersberg propose une vision panoramique de son travail à travers la mise en scène foisonnante (par la création de pièces de mobiliers de théâtre) d'œuvres originales et multiples. Une grande partie de la production d'Allen Ruppersberg est en

effet basée sur l'idée de multiplicité, avec la création d'œuvres multiples découlant de l'existence d'un original, ou bien en utilisant des méthodes de reproduction à grande échelle pour créer des «tirages uniques» – certains de ces éléments pouvant être distribués au public.

Des photocopies sont par exemple en libre usage pour le visiteur. Les pages de poèmes, dessins, extraits de magazine ou publicités font également l'objet d'une présentation murale selon le mode accumulatif propre à l'artiste. Deux bannières déroulent des assertions qui synthétisent la vision d'Allen Ruppersberg sur la collection.

L'œuvre *The Never Ending Book* est emblématique de toute la démarche d'Allen Ruppersberg, qui met l'objet livre comme medium plastique au centre de l'œuvre et recompose spatialement, selon une esthétique du fragment, sa pratique de collectionneur de livres, en particulier de littérature populaire. Allen Ruppersberg met en scène des combinatoires de classement – d'une littérature souvent «déclassée» – et met en abîme sa propre pratique (collecter, extraire, copier, transposer, archiver, déplacer...) en posant des actes qui s'auto-gènèrent sans fin déterminée, dans l'esprit de certains écrivains que l'artiste apprécie tout particulièrement: Marcel Proust, Raymond Roussel, Georges Pérec. Souvent, ses œuvres sont aussi des hommages, en l'occurrence à sa mère, et à travers *The Never Ending Book* se dessine par bribes le portrait d'une femme d'une certaine époque.

## Anthony McCall [salle 10]

Anthony McCall a réalisé au cours des années 70 une série de films de « lumière solide » qui inaugurerait une nouvelle forme de cinéma expérimental. L'artiste conçoit des variations filmiques sur la figure du cône, qui reviennent aux sources du dispositif cinématographique, explorent les propriétés plastiques du faisceau lumineux et transforment la projection de lumière (matérialisée à l'époque par la diffusion de fumigène) en environnement sculptural.

*Doubling Back* (2003) d'Anthony McCall est le premier film d'une nouvelle série d'œuvres néo-géométriques, réalisées non plus sur support argentique mais en numérique, et qui substituent en outre des brumisateurs aux machines à fumées traditionnelles de théâtre. « Fondé sur un principe d'équivalence entre surfaces intérieures et extérieures, il est constitué de deux ondes qui fusionnent lentement puis se séparent suivant des cycles de trente minutes ». Ainsi, deux vagues ondulantes identiques fusionnent graduellement en une forme unique, créant dans l'espace un volume immatériel et une expérience sensorielle pour le spectateur.

*Study for Doubling Back* (2003-2007) au crayon sur papier et *Doubling Back* (2003-2007), impression pigmentaire numérique sur papier, sont des études préparatoires d'Anthony McCall pour sa sculpture de « lumière solide ». Le dessin y est montré dans sa forme sinusoïdale et dans son évolution en sculpture cinétique.

## Ann Veronica Janssens [salle 11]

Ann Veronica Janssens recrée dans une salle de l'Institut son *Cabinet (en croissance)* (2001-2008) ou laboratoire pour ce qu'elle nomme des « essais », depuis les projets jusqu'aux œuvres finalisées, des maquettes aux expérimentations. L'artiste met en place des situations qui ne se réduisent pas à des effets formels, ni même à des expériences sensorielles. Les propositions plastiques d'Ann Veronica Janssens relevant de la sculpture explorent la relation du corps à l'espace, et plus largement celle de l'individu à son contexte. En ce sens, elles s'inscrivent également, comme les œuvres de Dan Graham, dans un registre de perception critique.

*Blue, red and yellow* (2001) est une maquette de ses futurs environnements à brouillards colorés, une sorte de matrice de son travail, qu'elle a d'abord construite dans son jardin. Quatre panneaux transparents recouverts de films colorés construisent un espace cubique où l'on peut pénétrer et qui est à considérer comme une étude pour matérialiser la couleur. L'art s'affirme ici comme expérience, tant de la part de l'artiste que pour le visiteur, dont tous les repères spatio-temporels, physiques et psychologiques, sont mis à l'épreuve.

Divers prototypes à échelle domestique livrent par ailleurs les expérimentations d'Ann Veronica Janssens: la recherche de la couleur par la densité du matériau, le projet d'une structure-cabine avec un matériau électro-luminescent flexible, l'aquarium qui

reçoit une goutte d'huile dans un mélange d'eau et d'alcool, le film d'une ampoule de 25 watts à mille images/seconde...

**Corps noir** (1995) d'Ann Veronica Janssens est une œuvre murale en forme de demi-sphère convexe. Elle s'apparente à une lentille en suspension qui inverse les images comme une camera obscura. La boule, parfaitement ronde et d'un noir profond, laisse apparaître un espace insaisissable qui sollicite celui qui la contemple : elle l'incite à se demander si la sculpture est convexe ou concave et si elle est en deux ou trois dimensions. Confronté à cet espace à la fois brillant, transparent et invisible, le spectateur est induit à tourner autour de lui, à vouloir le toucher tout en demeurant dans l'impossibilité de le faire. Le champ visuel de la sculpture se révèle être l'espace qui enveloppe le spectateur. Ce dernier est incorporé au *Corps noir*, il fait la double expérience, d'origine baroque, du mouvement de son corps dans l'espace saisi à la fois par l'image-miroir et par la présence réelle.

Le **Grand disque** (1996) répond au *Corps noir* de par sa forme et la recherche de l'artiste sur la matérialisation de la lumière. La diffusion de la lumière en rayons, engendrée par le support circulaire réfléchissant, produit un cône optique.

## Jef Geys [salle 12]

Les œuvres de Jef Geys présentées dans l'exposition *Collection(s) 08* condensent d'un point de vue à la fois visuel et sémantique les recherches tant formelles que conceptuelles de l'artiste.

L'œuvre **Documenta 11** (2002) de Jef Geys est issue d'un livre de l'artiste – *Al de zwart-wit foto's tot 1998* [Toutes les photos noir et blanc jusqu'en 1998] qui comporte cinq cents pages de planches-contacts. Défilent toutes les recherches et réalisations de l'artiste et pédagogue Jef Geys : portraits d'élèves ; vues de classes ; photographies d'architectures ; vues d'expositions ; photographies de fleurs et légumes, d'animaux, de femmes, d'objets ; de maquettes, dessins, sculptures, archives ; pages des *Kempens Informatieblad* (journal conçu par Jef Geys qui traverse son œuvre et sa vie) ; et scènes de la vie ordinaire...

*Documenta 11* immerge le visiteur dans le climat autobiographique et encyclopédique de Jef Geys. Présenté à la Documenta 11 de Cassel (2002), le diaporama est un lent travelling sur des images fixes, celles des planches-contacts du livre, qui ont toutes été scannées. Absence de générique, de titre, de son. Le film dure vingt-six heures. La notion de totalité dans l'œuvre de Jef Geys s'exprime ici remarquablement, chaque projet de l'artiste constituant un réseau complexe de fils reliés entre eux. La question de la documentation devient alors essentielle, constitutive de l'œuvre.

« (...) j'avais accumulé des archives personnelles qui traitaient de JEF GEYS artiste. J'essaie toujours de bien savoir ce que

JEF GEYS artiste fait. J'essaie donc de me contrôler moi-même.» (Dunkerque – *Kempens Informatieblad* – Juin 1988).

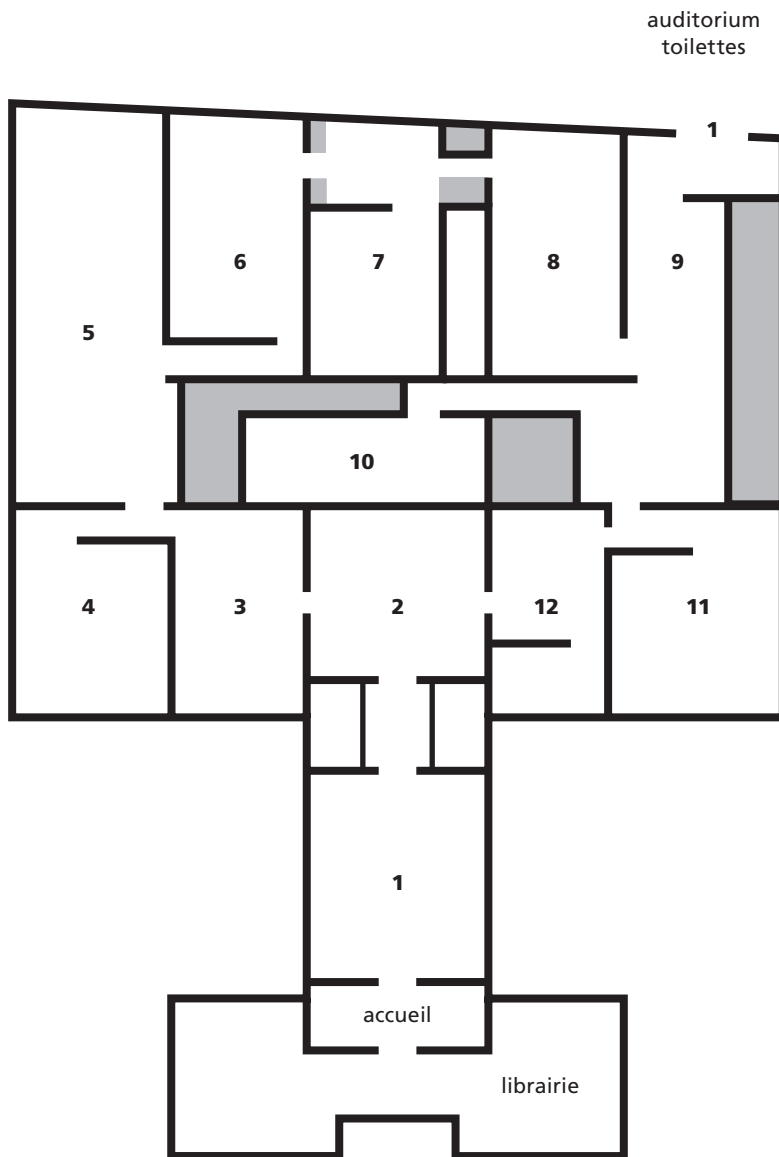
La ***Poupée Barça Milan*** (1990) de Jef Geys est, comme toutes les *Poupées* réalisées par l'artiste, à taille humaine. L'association de la forme pure à la figure humaine n'y est pas sans évoquer la « danse de l'espace » d'Oskar Schlemmer. Au-delà de ses références sportives – la couleur des maillots de deux clubs de football, milanais et barcelonais, politiquement antagonistes – la *Poupée Barça Milan* contient dans sa plasticité la conception du corps comme mesure du monde.

***Feuille Mercedes*** (1966) est une sculpture en résine recouverte de laque automobile, suspendue dans l'espace. Elle fait se télescoper deux matériaux et deux référents (nature / voiture de luxe).

Datant de la même époque de création de Jef Geys, et dans une même évocation végétale, ***Prune faux marbre*** (1967) est une sculpture en bas-relief qui mime le matériau noble traditionnel. Au-delà de la forme du fruit, la sculpture s'apparente à un moule (lié à l'idée de sculpture) et s'inscrit dans l'une des recherches de Jef Geys : celle des formes matricielles.

- [1] François Curlet
- [2] Dan Graham
- [3] Rodney Graham
- [4] Rodney Graham
- [5] Jimmie Durham
- [6] Melik Ohanian

- [7] Rodney Graham
- [8] Laurent Grasso
- [9] Allen Ruppersberg
- [10] Anthony McCall
- [11] Ann Veronica Janssens
- [12] Jef Geys



# Informations pratiques

## Collection(s) 08

Exposition du 8 février au 13 avril 2008

### Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard  
69100 Villeurbanne

**Accès** Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)  
Métro ligne A (arrêt République)  
À proximité de la gare Lyon Part-Dieu  
Station vélo'v à 1 minute à pied

**Ouverture** Le mercredi et le vendredi de 13h à 18h, le jeudi de 13h à 20h, le week-end de 13h à 19h  
Visites commentées gratuites le samedi et le dimanche à 15h et sur rendez-vous

**Tarifs** Entrée 4 €, tarif réduit 2,50 €  
Renseignements 04 78 03 47 00  
[www.i-art-c.org](http://www.i-art-c.org)

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du ministère de la Culture (Drac Rhône-Alpes), de la région Rhône-Alpes et de la ville de Villeurbanne



### Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard  
69100 Villeurbanne  
T. 0033 (0)4 78 03 47 00  
[www.i-art-c.org](http://www.i-art-c.org)