INTOUCHABLE
(L'IDÉAL TRANSPARENCE)

Une exposition de GUILLAUME DÉSANGES & FRANÇOIS PIRON
assistés de JULIE PAGNIER

IGNASI ABALLI / BORIS ACHOUR / MARTIN ARNOLD / ART & LANGUAGE / LARRY BELL / DAVID CLAERBOUT / PHILIPPE DURAND / HARUN FAROCKI / HANS-PETER FELDMANN / MICHEL FRANÇOIS / JONAH FREEMAN / RYAN GANDER / DORA GARCIA / LIAM GILLICK / DOUGLAS GORDON / DAN GRAHAM / RODNEY GRAHAM / GRAHAM GUSSIN / HANS HAACKE / DAMIEN HIRST / PIERRE HUYGHE / LES READY MADE APPARTIENNENT A TOUT LE MONDE® COREY MCCORKLE / LAURENT MONTARON / SARAH MORRIS / MAN RAY / ANRI SALA / JOE SCANLAN / ROSEMARIE TROCKEL / HANNAH WILKE / HEIMO ZOBERNIG

Exposition ouverte du 1er juillet au 24 septembre 2006
Tous les jours de 14h à 19h, fermée le mardi (entrée libre)

CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LA VILLA ARSON NICE

« Nous vivons le plus souvent dans des espaces clos. Ils constituent le milieu d'où émerge notre civilisation. Notre civilisation est pour ainsi dire le résultat de notre architecture. Si nous voulons élever le niveau de notre civilisation, nous sommes donc contraints, bon gré mal gré, de transformer notre architecture. Et cela ne nous sera alors possible que si nous ouvrons les espaces clos dans lesquels nous vivons. La seule manière d'y parvenir est d'adopter l'architecture de verre, qui laisse pénétrer la lumière du soleil et la clarté de la lune et des étoiles dans les espaces, non seulement par quelques fenêtres — mais aussi par le plus grand nombre possible de murs, entièrement en verre — et en verres de couleur. Le nouveau milieu, que nous aurons ainsi créé, ne peut que nous apporter une nouvelle civilisation. »
Paul Scheerbart, L'Architecture de verre (traduction : Christophe Marchand-Kiss)

Intouchable (L'Idéal transparence) est une exposition librement adaptée du manifeste de l'écrivain allemand Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre* (1914), traité visionnaire, technique et lyrique, en faveur d'une architecture transparente et colorée, gage d'une transformation idéaliste de l'individu et de la société. À partir de cette projection positiviste, les rapports entre transparence, réflexion et opacité, constituent la trame de l'exposition (en termes esthétiques, économiques, politiques ou encore psychanalytiques).
Elle s'intéresse à la fascination exercée par l'esthétique « dématérialisée » de l'économie tertiaire sur nombre d'œuvres de l'art contemporain, à l'érotisme et à l'hygiénisme de la transparence, le tout dans un mouvement qui mène de l'idéal à son dévoiement : l'opacité du vide économique, la frustration de la séparation, le confinement du sujet... Au travers d'associations libres d'œuvres de ces 40 dernières années et de plusieurs productions spécifiques, elle prend la forme d'un parcours idéel et sensuel, rythmé par des extraits du texte de Paul Scheerbart : de la visibilité absolue au black-out, de l'éblouissement au crépusculaire, de la pureté à la contamination et à la brisure, de l'apparition à la disparition.

François Piron & Guillaume Désanges, commissaires de l'exposition.

A l'occasion de l'exposition, parution de l'ouvrage *Intouchable (L'Architecture de verre & L'Idéal Transparence)*, textes de Paul Scheerbart, Guillaume Désanges, Philippe Duboy, François Piron, Marcus Steinweg, Ed. Xavier Barral/Villa Arson, septembre 2006.

"We live for the most part within enclosed spaces. These form the environment from which our culture grows. Our culture is in a sense a product of our architecture. If we wish to raise our culture to a higher level, we are forced for better or worse to transform our architecture. And this will be possible only if we remove the enclosed quality from the spaces within which we live. This can be done only through the introduction of glass architecture that lets the sunlight and the light of the moon and stars into our rooms not merely through a few windows, but simultaneously through the greatest possible number of walls that are made entirely of glass- colored glass. The new environment that we shall create must bring with it a new culture".
Paul Scheerbart, Glass Architecture (traduction : DR)

Untouchable, The Transparency Ideal is an exhibition based on the free adaptation of Paul Scheerbart's 1914-manifesto, *Glass Architecture*. This utopian text written by the German poet and journalist claims the coming of a transparent and coloured architecture, fundament of a moral and political transformation of the individual and the masses.
Based on the movement between transparency, reflection and opacity as a script for the 20th century (in terms of aesthetics, but as well of economy, politics, and psychoanalytic interpretation on the constitution of the subject), the exhibition will focus on the visible and invisible links between the dematerialisation of economy and of the work of art. The fascination for the aesthetics of service economy in contemporary art works, the eroticism and hygienism of transparency, constitute an aspect of the utopia of transparency that will be shown in the exhibition with its collateral dystopia : the opacity of economical void, the frustration of glass separation, the confinement of the subject.

The exhibition does not aim to be an illustration of Scheerbart's impossible scenario, but adopts its method: a montage of affirmative statements through associations and confrontations between works of art: it will reassemble a precise selection of « historical » masterpieces of the past forty years, mostly linked with vintage and post minimal and conceptual art, and a series of new productions commissioned to international artists associated in the project.
Transparency, opacity and reflection: their permanent combination is the secret story of the 20th Century, that the exhibition will attempt to make sensible, in a movement from total visibility to black-out, from glare to dusk, from purity to contamination and break , from appearance to disappearance.
François Piron & Guillaume Désanges, curators.

In parallel to the exhibition project, publication: *The Transparency Ideal and Glass Architecture and Intouchable.*. Texts by Paul Scheerbart, Guillaume Désanges, Philippe Duboy, François Piron, Marcus Steinweg, Ed. Xavier Barral / Villa Arson, september 2006.

IGNASI ABALLI
Né en 1958 à Barcelone (Espagne), vit à Barcelone

Oiseaux, 2006
Vinyle sur verre, dimensions variables
Courtesy Galeria Estrany-De la Mota, Barcelone
(Production pour l'exposition)

Oiseaux appartient à une série d'impressions sur vitres, où des flèches désignent des éléments supposés du décor alentour. Une décision formelle et radicale de ne plus peindre la réalité mais plutôt de nommer précisément des catégories de choses (ici, des oiseaux) choisies en fonction de qualités formelles (leur couleur). Ce faisant, Aballi réconcilie les écoles naturalistes et conceptuelles de l'art en pratiquant une fenêtre cadrée sur le monde tout en utilisant le signe linguistique comme un filtre cognitif superposé à la réalité. Mais malgré son apparente rigueur scientifique, le dispositif déraille de manière évidente, la matrice explicative ne correspondant inévitablement jamais à un système vivant changeant et chaotique de l'autre côté du verre. Si les mots restent, les oiseaux se sont envolés. Cette œuvre met en scène avec humour une volonté positiviste de la transparence, qui, si elle permet l'observation objective, superpose un filtre artificiel et déréalisant sur une nature insaisissable, invitant l'imagination et la foi à prendre le relais de l'expérience.

Pols, 1995
Poussière sur verre, dimensions variables
Courtesy Galeria Estrany-De la Mota, Barcelone
(Production pour l'exposition)

« Pour faire *Pols*, j'apporte de la poussière. Après, je dois mouiller le verre avec un mélange d'eau et de latex à l'aide d'un spray très fin. Ensuite, je souffle la poussière tamisée (seulement la plus fine) sur le verre. » Ce geste simple de dépôt de poussière sur les vitres mêmes du lieu d'exposition, reste paradoxalement, comme souvent chez Aballi, essentiellement pictural malgré l'absence de peinture. Ce tableau modélise d'abord ce qu'il est : de la salissure faite des rebus, de la rumeur sale et pénétrante du monde, en décalage avec le caractère généralement immaculé de l'espace de l'art. Un enduit à la fois rebutant et naturel, fragile et envahissant, informe et plastique, abstrait et matériel. Le signifié est plus romantique : il évoque une fascination partagée pour l'« impression » du temps qui passe, la lente détérioration par accumulation, rappelant que la transparence pure n'a rien de spontané et que la nature viendra la contester.

Renvoyant au célèbre *Élevage de poussière* de Man Ray (une photographie de 1920, représentant le « Grand verre » de Duchamp recouvert d'une épaisse pellicule de poussière), *Pols* rend tangible un certain idéal dévoyé de la transparence, celui d'une visibilité qui tend vers l'opacité, d'une hygiène vers l'insalubrité, d'un isolement vers l'invasion.

BORIS ACHOUR
Né en 1966 à Marseille, vit et travaille à Paris

Cosmos, 2001
Verre, métal, système électronique
Courtesy Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, Paris

Une porte vitrée à ouverture automatique, identique à celles qui accueillent les usagers des bâtiments administratifs et les clients des centres commerciaux, est placée au milieu d'un espace d'exposition, transformant son usage conventionnel en fonction métaphorique : le passage d'un espace, d'un monde à un autre. La porte, néanmoins, est programmée pour s'ouvrir et se fermer, non plus en tenant compte d'une présence, mais de manière automatique et aléatoire. Elle n'accueille plus mais ignore toute présence, tenant le visiteur à distance, le rejetant en imposant son autonomie d'objet animé d'un comportement incompréhensible.

MARTIN ARNOLD
Né en 1959 à Vienne (Autriche), vit à Vienne

Deanimated, 2002
Vidéo, 59'
Courtesy Galerie Martin Janda, Vienne

Pour *Deanimated*, le cinéaste expérimental Martin Arnold a repris et manipulé la quasi-intégralité du film *Le Fantôme invisible (The Invisible Ghost*, Joseph H. Lewis, 1941 avec Bela Lugosi), sombre et complexe histoire fantastico-policière mettant en jeu un homme qui, hanté et halluciné par le souvenir de sa défunte épouse, vit avec sa fille dans un manoir alors que survient une série de meurtres.

Le traitement est, comme souvent chez l'artiste, à la fois simple, radical et précis. Il consiste ici, via l'infographie, à rendre certains acteurs muets (en leur scellant les lèvres), puis à les faire disparaître tour à tour de l'image, tout en conservant scrupuleusement l'ordre des plans et la structure du film original. Travaillant sur le flou, l'invisibilité (en relation au titre du film de Lewis, mais aussi à la figure de Bela Lugosi, emblématique interprète de *Dracula*), mais aussi l'apathie, la fatigue, l'hébétude, le somnambulisme, puis la disparition, il produit finalement un autre film, minimal et métaphysique, qui fait tendre la narration vers une complète abstraction. Dans un mouvement à rebours de la logique scénaristique classique, la logique échappe et la compréhension s'évanouit à mesure que le film avance, s'achevant sur de longs et mystérieux plans du manoir totalement déserté.

ART & LANGUAGE
Groupe fondé en 1968 : Mel Ramsden, né en 1944 ; Michael Baldwin, né en 1945, travaillent à Londres

Index XVIII (Now they are), 1992
Huile sur toile et émail sur verre, 191 x 232 cm
Collection Philippe Méaille, Tiercé

Depuis leurs premiers travaux, les membres d'Art & Language ont engagé un jeu de caché-montré, où le discours, l'image, la référencialité, entretiennent, comme autant de chausse-trapes labyrinthiques, des liens de transparence, de réflexivité et d'opacité. Ce faisant, il s'agit pour eux de stimuler chez le spectateur une attitude critique et cognitive, de « faire problème » en proposant des situations-limites qui déjouent les attentes et les stéréotypes d'un art conceptuel auto-installé dans une prétendue « pureté » logique et performative. La série des *Index (Now They Are)*, réalisée en 1992-1993, se présente comme autant de monochromes modernistes dont la couleur rose renvoie néanmoins à des teintes chair dignes de la peinture néo-classique. La plaque de verre, qui réfléchit l'image du spectateur, écrase cette couche monochrome, recouvrant elle-même une peinture figurant un fragment de corps féminin, dérivé d'un détail de *L'Origine du Monde* (1866) de Gustave Courbet. On rappellera que la scandaleuse toile fut présentée couverte d'un rideau dans la salle de bains du collectionneur Khalil Bey, puis dissimulé sous un panneau peint par André Masson à la demande de l'un de ses acquéreurs suivants, Jacques Lacan.

Ici, au travers de la plaque de verre peut se déchiffrer le mot « Hello », en adresse ironique au spectateur. « Now they are, le titre de cette série, se donne comme un « anagramme Duchampien », par contrepèterie entre la traduction de la phrase latine « nunc sunt », et l'expression anglaise « *nun´s cunt* »: « *Il y a donc une question entre la vulgarité latente du titre et le résultat final. C´est pourquoi il est aussi question de masquage et de déguisement.* » (Michael Baldwin).

LARRY BELL
Né en 1939 à Chicago (Etats-unis), vit à Taos (Nouveau Mexique) et Venice (Etats-unis)

12" Cube, 1985
Verre et métal, plexiglas
Collection Fonds national d'art contemporain

Depuis les années 1960 le sculpteur Larry Bell travaille principalement la forme du cube verre, alternant les tailles et les effets de miroitement. Loin de rechercher une objectivité absolue et une pureté formelle du matériau, comme certains de ses pairs minimalistes, l'art de Bell consiste à modifier structurellement le verre pour renforcer sa capacité réfléchissante. Il utilise ainsi des techniques complexes pour créer des reflets de type illusionniste, voire quasi-hallucinogène. Une élégance formelle, alliée à une rigueur géométrique et une subtilité des sensations (colorations moirées, filtrage nuancé de la lumière), jouant avec la position changeante du spectateur autour de l'objet. S'il est certainement attaché à une architecture moderne dont il reprend certains motifs (parois de verre, angles droits, structures métalliques), Bell insiste surtout sur l'aspect contemplatif d'un matériau dont il célèbre les qualités contradictoires : tour à tour transparent, opaque et réflexif, neutre et fascinant, objectif et déréalisant, destiné à laisser voir tout en modifiant les perceptions.

DAVID CLAERBOUT
Né à Courtrai (Belgique) en 1969, vit et travaille à Anvers

Reflecting Sunset, 2003
Vidéo noir & blanc, muet, 38'
Collection Antoine de Galbert, Paris

Shadow Piece, 2005
Vidéo noir & blanc, son, 25'
Courtesy Galerie Micheline Szwajcer, Anvers

David Claerbout s'est fait connaître depuis une dizaine d'années par ses images projetées qui, par le biais de la manipulation infographique, combinent tableau et film, distordant les temporalités et utilisant parfois la présence du spectateur comme déclencheur d'une animation de l'image. Sur des photographies trouvées et numérisées, il incruste des éléments qui réintroduisent un passage du temps, réanimant par le mouvement (parfois imperceptible, d'un déplacement de nuages, ou d'une ondulation d'arbres) des images évoquant des périodes révolues, et paradoxalement renforçant la fixité de ces images par l'artifice du processus.
Reflecting Sunset restitue de manière hyperréaliste la course d'un soleil déclinant sur les vitres d'un bâtiment moderniste (la Stazione Maritima, à Naples), transfigurant l'austère façade par l'éblouissement qui se répercute de vitre en vitre.
Shadow Piece consiste en l'incrustation, sur une photographie anonyme d'un bâtiment des années 1950, de personnages aux vêtements évoquant la même époque, passants qui défilent derrière ses portes vitrées, certains cherchant à pénétrer dans le bâtiment. Malgré leurs tentatives, le bâtiment transparent reste définitivement inaccessible. Ces deux œuvres de David Claerbout sont présentées dans un dispositif spécifique pour cette exposition, qui vient jouer avec les notions de transparence, de reflet et d'inaccessibilité.

PHILIPPE DURAND
Né à Oulins en 1963, vit à Paris

Change, 1998
Photographie
84 x 124 cm
Courtesy galerie Laurent Godin, Paris

Paraciclones, 2005-2006
Deux photographies, 128 x 173 cm, 173 x 128 cm
Courtesy galerie Laurent Godin, Paris
(Production pour l'exposition)

Dans sa pratique photographique sur le mode de la dérive urbaine ou rurale à la recherche de décrochages formels au cœur du réel, Philippe Durand a souvent croisé le phénomène de la transparence (vitrines, pare-brise, fenêtres, plans d'eau, etc.) mais toujours sur le mode de la corruption : salie, embuée, réfléchissante, projetée, etc. La photo *Change*, issue de la série *Bienvenue à Paris* multiplie ainsi les effets d'optiques et les superpositions, visuelles autant que notionnelles, jouant particulièrement sur la polysémie du mot reproduit qui opère comme une absurde injonction. La série des *Paraciclones*, réalisée lors d'un séjour de l'artiste à Cuba en 2005, pourrait précisément constituer l'acmé de cette relation problématique à la transparence.
Durand a choisi de photographier des vitrines et fenêtres recouvertes, en anticipation des tempêtes, de bandes adhésives destinées à éviter que le verre ne s'éparpille en cas de bris. Etrange renversement des fonctions : on protège ce qui doit abriter, on opacifie ce qui est censé exposer, les invitations au regard semblent barrées d'interdiction.
Surgissent alors d'involontaires tableaux abstraits, géométriques ou expressionnistes, réalisés avec l'énergie de la nécessité et de l'urgence, exposant miraculeusement cela même qui a motivé leur composition : la destruction et le chaos potentiels. Prémonition ou conjuration : comme si la catastrophe à venir était déjà formalisée.

HARUN FAROCKI
Né en 1944 à Jicin (République Tchèque), vit à Berlin

Nicht löschbares Feuer (Feu inextinguible), 1969
Film 16mm transféré sur vidéo, 25 '

« Feu inextinguible » de Harun Farocki, violent réquisitoire contre la politique militaire américaine pendant la guerre du Vietnam, donne l'exemple d'une dénonciation critique du caractère sournoisement dissimulateur de l'esthétique tertiaire.
Ce vrai-faux documentaire sur une entreprise industrielle « banalisée » joue à outrance la représentation séduisante du tertiaire (bureau immaculé de la secrétaire, moquette, plante verte, table du conseil d'administration, logo etc.) et l'exhibitionnisme trouble qui l'accompagne dans un décor mêlant chic, propreté et fonctionnalité.

Cependant, le film dénonce la perversion d'une logique administrative escamotant son activité réelle derrière un formalisme et une pseudo transparence bienveillants. Le produit de l'activité n'est jamais nommé par ses cadres qui y substituent une rhétorique de services : « ... je peux vous offrir ce dont vous avez besoin », « ... ce que les clients demandent », etc. Or, nous explique la voix-off, ici on fabrique du napalm. Une réalité sordide totalement masquée par le champ sémantique, l'esthétique du décor et la logique de dispersion structurelle de l'activité. La transparence de l'élégant spectacle tertiaire (qui permet de tout voir mais de ne plus rien comprendre) opère un détournement fonctionnel de la violence industrielle, montrant comment l'idéal spirituel de la tertiarisation, en développant un principe d'équivalence qui a gommé toute spécificité industrielle, constitue l'une des grandes hypocrisies du capitalisme contemporain.

HANS-PETER FELDMANN
Né en 1941 à Hilden (Allemagne), vit à Düsseldorf

Two girls, One Clipped, 2005
Photographie découpée, 92 x 61 cm
Courtesy Galerie Martine Aboucaya, Paris

La pratique photographique de Feldmann, à partir d'images trouvées (images d'amateurs, publicités, imprimés) rassemblées et collectionnées relève souvent d'une démarche d'appropriation et d'accumulation. Avec *Two girls, one clipped*, cette pratique prend la forme de la soustraction. Sur le mode du jeu, l'artiste a découpé la silhouette d'une des deux fillettes présentes sur cette photographie noir et blanc, la dérobant comme une deuxième fois à la réalité. En découle une scène initialement banale qui tourne au fantastique, voire au fantomatique, accentuant le jeu subtil d'ombre et de lumière de la scène. Mais surtout, cette disparition engendre paradoxalement une fascinante figure de l'« apparition » : figurant une ostensible absence que le second personnage semble tenter d'appréhender physiquement.

MICHEL FRANÇOIS
Né en 1956 à Bruxelles (Belgique), vit à Bruxelles

Le salon intermédiaire, 1992-2001
Installation, technique mixte, dimensions variables
Collection Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Prolongeant les *Bureaux augmentés*, une série d'aménagements de bureaux discrètement aberrants comme « territoires en expansion ou en dilapidation [1] », *Le Salon intermédiaire* de Michel François propose une série de signes éclairants quant aux enjeux potentiels d'une nouvelle économie, dématérialisée, née d'une radicalisation de la logique de l'industrie des services. L'installation rassemble différentes pièces de l'artiste en un lieu d'activité à l'identité incertaine : entre exposition, vitrine, bureau, espace de déambulation et de travail. Les éléments clés de l'esthétique tertiaire y subsistent, mais métamorphosés, comme saisis au cours d'un lent mais irrésistible mouvement d'évaporation. Le planning sur verre est rendu nébuleux par l'adjonction d'une troisième dimension, la moquette est morcelée, le divan éphémère se creuse au fur et à mesure de son utilisation, le cactus se pare de boules de polystyrène. Virtualité maximale, fusion de l'organique et du tertiaire. La logique de service portée son comble : disparaissant avant même d'être offert. Pas de pourrissement mais plutôt éclatement léger, comme une bulle. Volatilisation : destin fatal de la *start-up*.

[1] Michel François, entretien avec Christine Macel, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* n°81, automne 2002

JONAH FREEMAN
Né en 1975 à Santa Fe (Etats-Unis), vit à New York

The Conference Room, 1998
Port Authority, 1998

2 vidéos en boucle
Courtesy Andrew Kreps Gallery, New York

« Imaginez que vous êtes dans une pièce quelque part sur la côte Pacifique. Vous êtes peut-être en altitude, mais vous ne le savez pas car il n'y a pas de fenêtre dans la pièce. Vous ne savez même pas si l'océan Pacifique est dehors, mais on le dit donc ce doit être vrai. La lumière est fournie par des néons halogènes spécifiquement calibrés pour offrir une variété de spectre et de température de couleurs. (...) Vous vous demandez depuis combien de temps vous êtes là et c'est alors que les choses deviennent obscures " (Jonah Freeman, extrait d'un texte publié à l'occasion de l'exposition de ces vidéos en 1998).

The Conference Room et *Port Authority* font partie d'une série de vidéos très simples montrant en plan fixe des intérieurs vides qui changent lentement et alternativement de gammes chromatiques, comme éclairés par des néons de couleur. Des situations construites qui opèrent comme une formalisation déceptive de l'idéal de Paul Scheerbart et de son *Architecture de verre*. Si le poète allemand préconisait « plus de lumière colorée ! » et célébrait une nuit « peut-être semblable au jour », l'actualisation par Freeman dévoile des univers de claustration artificiellement maintenus hors du temps et finalement mornes et neutres, dont la lumière déréalisante et abstraite crée le malaise plus que le bien-être absolu.

RYAN GANDER
Né en 1976 à Chester (Royaume-Uni), vit et travaille à Londres

Robbed us with the sight of what we should have known, 2006
Courtesy Store Gallery, Londres et Annet Gelink Gallery, Amsterdam

Installation composée de :

A rumour of rest: Three hundred and twenty cork tiles previously used as a pin board to display research, and form relationships between documents relating to the production of a legend around the idea of 'concrete cancer.
Panneaux de liège, dimensions variables

In search of the perfect palindrome (third attempt): Crossword featuring a newly invented word 'Mitim' – rendering it unsolvable - placed in a National Newspaper
Pile de journaux

Stumbling block: Milestone produced from concrete fallen from Unité d'habitation, Marseille, (Le Corbusier 1947-1952) placed outside a London Borough of Hackney social housing block, Hoxton, London
Photographie de Polly Braden, 35 x 30 cm

Réalisée pour la Tate Triennal en 2006, l'installation *Robbed us with the sight of what we should have known* est un assemblage de trois éléments a priori distincts et autonomes : un mur de panneaux de liège sur lesquels apparaissent les traces de documents autrefois punaisés, composant désormais une sorte de motif géométrique abstrait; la photographie d'une borne installée au pied d'une barre d'immeubles, réalisée avec du ciment récupéré d'un fragment d'une Unité d'habitation du Corbusier ; une pile de journaux où figure une grille de mots croisés proposée par l'artiste, dans laquelle est inséré un mot de son invention, palindrome qui rend la grille insolvable. Ces éléments sont reliés par un principe d'associations d'idées, comme souvent chez Ryan Gander, ce qu'il nomme les « loose associations », ou associations « floues », et constituent une œuvre qui, selon l'artiste, devient « une machine à naviguer dans le temps », proposant au spectateur de dériver entre des signes, comme autant d'indices pour une enquête dont la résolution est sans cesse ajournée.

DORA GARCIA
Née en 1965 à Valladolid (Espagne), vit et travaille à Bruxelles

Breath, 2000-2006
Photographie contrecollée sur aluminium, 120 x 80 cm
(Production pour l'exposition)

Blue Mirror, White Noise, 1999-2006
Miroir bleu, installation sonore, 200 x 300 cm
(Production pour l'exposition)

The Glass Wall, 2006
Performance réalisée à la Villa Arson pendant la durée de l'exposition
Avec Maïa Jarville , Ga-Young Lee et Marie Plouviez.
Enregistrement sonore de la performance réalisée le 30 juin 2006.

Dora Garcia appartient à une génération d'artistes qui, comme Felix Gonzalez-Torres ou Ann Veronica Janssens, ont réinvesti les structures et les formes de l'art minimal et conceptuel d'une dimension sentimentale, transformant la politique de l'immatérialité en une poétique. L'œuvre de Dora Garcia, qu'il s'agisse de ses objets, performances ou textes, consiste toujours en l'établissement d'une distance, d'un rapport à l'autre fondé sur une incommunicabilité première, une radicale séparation.

The Glass Wall est une performance interprétée par deux actrices reliées par une communication téléphonique entre deux salles éloignées de l'exposition : selon les instructions de l'artiste, l'une d'entre elles délivre à l'autre des ordres, injonctions de comportements et d'actions à effectuer que l'autre exécute, sans qu'elles ne se voient ni ne se soient rencontrées au préalable. Les injonctions, progressivement, éprouvent les limites de l'intimité de l'une et de l'autre, nouant des relations équivoques de contrôle, de dépendance et de soumission. Le spectateur devient voyeur mais frustré, contraint de choisir à quelle part de l'information il peut avoir accès.

Breath est caractéristique de la simplicité des gestes effectués par Dora Garcia : ici, une buée forme une tache aveugle sur une vitre, opacifiant la transparence ; le souffle humidifie la surface lisse et froide du verre, marque la trace éphémère d'une présence invisible et fixe une évanescence.

Blue Mirror, White Noise oppose au spectateur la surface lisse d'un miroir incliné qui ne reflète pas son image, tandis qu'un son de bruit blanc s'insinue subrepticement, générant un inconfort et un ambigu télescopage entre surface et profondeur.

LIAM GILLICK
Né en 1964 à Aylesbury (Royaume-Uni), vit à Londres et New York

Discussion Island / Deficit Discussion Platform, 1997
Installation, aluminium anodisé, 5 plaques de plexiglas, câbles et serre-câbles d'acier, 240 x 240 cm
Collection FRAC Corse

« Une grande plateforme de discussion qui projette une zone où la notion d'échange pourrait être considérée. » Dans ses œuvres de la fin des années 1990, Liam Gillick a beaucoup utilisé le plexiglas coloré serti de métal prenant la forme d'écrans amovibles ou de plafonniers transparents, objets ambigus entre œuvre d'art et design, fonctionnalisme et fiction, formalisme chic et conceptualisme complexe. Ces prototypes architecturaux à l'indéniable séduction formelle s'affirment en effet comme métaphores d'utopies, politiques ou sociales, circonscrivant des espaces fantasmés du mieux-vivre, de l'échange et du travail liés à une sémantique de type managériale (planifications, négociations, croissance, spéculation, redirection, développement, stratégies, etc.). Ils correspondent en fait à des extrusions métonymiques de narrations en cours (ici le roman de science-fiction économico-ésotérique, *Big Conference Centre*, de Liam Gillick, sorti en 1997).

Plus directement, l'abstraction indifférente de ces formes semble redoubler l'abstraction générale d'un monde économique et politique qui joue sur la transparence de ses idées, le galvaudage de son vocabulaire expressif et le design universel de ses formes.

DOUGLAS GORDON
Né en 1966 à Glasgow (Royaume-Uni), vit à Londres et à New York

Kissing with Amobarbital, 1995
24 diapositives
Collection 9ART, Barcelone

Ce diaporama est la trace d'une performance réalisée par Douglas Gordon, où, lors d'un vernissage d'exposition, il embrasse des connaissances, les lèvres enduites d'un sérum de vérité. « C'est un baiser, entre homme et femme (...) et même si 98% de ces baisers sont purement sociaux – mais toujours sur la bouche – il est difficile, dans l'image négative, de savoir de quelle sorte de baiser il s'agissait. On pouvait difficilement déterminer si c'était une série d'images terriblement immorales ou s'il s'agissait seulement d'une action sociale. (...) Par le simple acte de passer du positif au négatif, on se retrouve immédiatement de l'autre côté du miroir et l'on est totalement désorienté pour déterminer la vérité. »
« Le pas radical qui suit le voyeurisme est le sadisme. On ne regardera plus à travers ou derrière une cloison en verre, mais on traversera cette cloison et on commencera à la toucher, au sens physique et métaphorique. (...) La distance est métaphore du voyeurisme. Mais à mesure que vous vous rapprochez, vous pouvez vous retrouver dans la situation du sadique. Vous pouvez passer de l'autre côté de l'écran et le regarder, de façon littéralement « perverse ». (citations extraites d'entretiens avec D.Gordon, in *Déjà Vu*, éditions Paris-Musées, 2000.)

DAN GRAHAM
Né en 1942 à Urbana, Illinois (Etats-Unis), vit et travaille à New York

Project for slide projector, 1966
80 diapositives
Courtesy Galerie Micheline Szwajcer, Anvers

« Je voulais faire les mêmes choses que je voyais dans le Pop et l'Art Minimal, mais dans une situation plate, photographique. Je voulais refaire les modules de Larry Bell ou de Donald Judd sous la forme d'une projection de diapositives »(Dan Graham). Premier dispositif cinématique de Dan Graham, ce « projet pour projecteur de diapositives » consiste en 20 prises de vues, « images de reflets et de transparences sur des vitres, obtenues de la manière suivante : une structure est construite utilisant quatre panneaux de verre rectangulaires joints de manière à former une boîte à quatre côtés. Le dessus est ouvert et la base est un miroir.(...) Les prises de vues s'effectuent en faisant le tour de la cage dans le sens des aiguilles d'une montre, avec une profondeur de champ qui recule d'un cran chaque fois jusqu'à la vue n°8, où elle revient à son point de départ. On continue ainsi, en ajoutant au fur et à mesure de nouvelles cages dans les cages (cinq en tout), toujours photographiées dans le même ordre. Au total, on aura pris 20 vues. Ces images sous forme de diapositives sont dupliquées quatre fois. Elles sont insérées dans le carrousel de la manière suivante :
le premier lot de 20 suit l'ordre de la prise de vues ; le deuxième lot de 20 est retourné recto-verso par rapport au premier et donc rangé dans le panier dans l'ordre inverse ; le troisième lot est comme le premier, et le dernier comme le deuxième... »(Dan Graham, *End Moments*, 1969, pp.34-36) La lumière qui entre dans ce cube translucide est progressivement modifiée par les nouveaux panneaux, le cube devient de plus en plus opaque, produisant des effets de miroitement de plus en plus complexes, jusqu'à ce que les parois de verre deviennent des miroirs. Cette expérience contient en germe certaines notions fondamentales du travail de Dan Graham : le miroir et l'écran, le cube de verre et les modifications de perception dues au mouvement et à la nature variable de la lumière, le dévoiement de la transparence, la sérialité et l'expérimentation empirique.

RODNEY GRAHAM
Né en 1949 à Vancouver (Canada), vit et travaille à Vancouver

A Design for a Mirrored Slipcase For Les Dernières Merveilles de la Science, 1991
Peinture sur verre, métal, bois, portfolio de gravures
Collection Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne

Publication didactique destinée aux enfants, *Les Dernières Merveilles de la science* sont caractéristiques d'un idéalisme positiviste et scientiste de la fin du XIXe siècle. Rodney Graham a conçu une boîte à fonction d'étui pour un exemplaire de ce livre; celui-ci est enchâssé entre deux parois de verre, sa couverture se reflétant à l'infini dans les deux miroirs qui constituent les parois dépliées de l'étui. Entre préservation et exhibition,

ce coffret allie fétichisme bibliophile et pastiche de sculpture minimaliste dévoyée vers le design. La pièce ici présentée est la maquette de ce coffret.
À la fin des années 1980, Rodney Graham a conçu des coffrets pour différents livres, comme les *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Roussel, *Alice in Wonderland* de Carroll, ou les écrits du physicien belge Joseph Plateau, ouvrages qui combinent logique et absurde (Caroll), système et hermétisme (Roussel), ou scientificité et croyance (Plateau, que les expériences optiques conduisirent à la cécité). Ces œuvres prolongent les reproductions réalisées par Graham de différentes structures modulaires identiques à celles de Donald Judd, mais utilisées comme bibliothèques, abritant notamment les œuvres complètes de Freud.

GRAHAM GUSSIN
Né en 1960 à Londres (Royaume-Uni), vit et travaille à Londres

Know Nothing, Self Portrait as X – The Man with X-Ray Eyes, 2003
Photographie, 52,5 x 42,4 cm
Collection Fonds National d'Art Contemporain

Graham Gussin porte sur cet autoportrait des lentilles de contact noires, qui font de cette image une réponse à la photographie *Rovesciare i propri occhi* (1970) de l'artiste italien Giuseppe Penone, qui proposait l'allégorie d'une vision introspective, ne tournant vers l'extérieur qu'un regard réfléchissant et aveugle.
Elle contient également dans son titre une référence explicite au film de Roger Corman *X-The Man with X-Ray Eyes* (1963), dans lequel, explique Gussin, « le personnage principal développe un sérum facilitant la vision par les rayons X. Il se met à voir à travers tout, jusqu'à ce qu'il réalise qu'à force de tout voir, il ne reste finalement rien à voir. »
Le fantasme de la visibilité absolue, ici en tant que désir prométhéen de savoir-pouvoir, conduit à son aporie : opacité, black-out, cécité totale.

HANS HAACKE
Né en 1936 à Cologne (Allemagne), vit à New York

Condensation Cube, 1963
Plexiglas, eau, 76 x 76 x 76 cm
Collection MACBA, Barcelone. Donation du National Committee and Board of Trustees, Whitney Museum of American Art

Le *Condensation Cube*, pièce emblématique de Hans Haacke est un simple cube de plexiglas transparent, scellé, dont les parois suintent sous l'effet de la condensation. A travers ce geste simple, l'artiste remet en question les enjeux fondamentaux du minimalisme dans l'art : non plus un « objet spécifique » autonome et excluant, mais quelque chose d'organique, de vivant, dont la transparence idéale est pervertie de l'intérieur, par une irréductible et spontanée réaction chimique due à une différence de température entre deux mondes. Comme le dit Haacke lui-même « Ses conditions sont comparables à celles d'un organisme vivant qui réagit de manièreflexible à son environnement. La forme de la condensation ne peut pas être précisément anticipée. Elle change librement, bordée seulement par des limites statistiques. J'aime cette liberté ». Exsudation, suintement, écoulement... L'isolation et la claustration génèrent une réaction banale devenue presque indécente dans le cadre d'un regard public. Cette instabilité caractérielle est en effet à la fois troublante et fascinante, en ce qu'elle ramène de la sensibilité, voire un certain érotisme, dans un objet inanimé qui agit alors comme une machine célibataire et hors de contrôle.

DAMIEN HIRST
Né en 1965 à Bristol (Royaume-Uni), vit à Devon

The Acquired Inability to Escape, Inverted and Divided, 1993
Installation, technique mixte, 245 x 305 x 213 cm
Collection Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

The Acquired Inability to Escape (L'inaptitude acquise à s'échapper) fait partie de ces pièces de Damien Hirst dont le titre est premier. Il fait référence aux tests psychologiques fait avec des rats de laboratoires (dont on expérimente la soumission des stimuli dégénérant) tout en constituant un slogan mystérieusement poétique. Avec les matériaux emblématiques de l'artiste à cette époque (lourde cage de verre et de métal contenant des objets divers de la contemporanéité ou des organismes formolés), *Acquired Inability to Escape* contient un bureau, une table et un cendrier.

La version *Inverted and Divided* est la plus complexe de celles déclinées par l'artiste : elle apparaît divisée, retournée et pour moitié suspendue au plafond. Ce faisant, elle radicalise le sentiment absurde et indécent de cette représentation vide d'une activité professionnelle indéfinie, relevant de l'enfermement autant que de l'exhibition. Comme souvent chez Hirst, le caractère excluant et distancié de la vitrine, rendant intouchables, inatteignables et fétichisés des scènes ou des objets irrationnellement « conservés » révèle une tension morbide à laquelle, comme le titre nous le suggère, nous ne saurions échapper.

PIERRE HUYGHE
Né à Paris en 1962, vit à Paris et New York

Nine Perfect Minutes, 2000
Vidéo, 1'47
Courtesy galerie Marian Goodman Paris/New York

Cette vidéo incrustée dans le mur est une image fixe, reproduction de la page d'un magazine représentant une jeune femme apparemment assise à l'intérieur d'un véhicule, près d'une vitre donnant sur la mer. Diffusée en boucle, l'image s'assombrit de manière imperceptible jusqu'à l'opacité totale, avant de s'éclairer de nouveau, dans un lancinant et immuable va-et-vient redoublé par un artificiel mouvement respiratoire. Ces couchers et levers de soleil sur jeune femme, d'une trouble séduction érotique, joue sur les notions d'apparition et de disparition, d'anéantissement et de résurrection, mais renvoie aussi au fantasme quasi-onirique des voyages par-delà les fuseaux horaires, qui accélèrent le temps tout en le suspendant. La transparence de la fenêtre, redoublée par le dispositif déréalisant de l'écran, renvoie une image glacée, intouchable, de type publicitaire, rendue discrètement organique. Cette narration minimale diffuse une mystérieuse tension : celle d'un personnage vaguement en danger dans l'épreuve de plongée répétée dans le néant à laquelle il est soumis. Héroïne haletante, discrètement crispée sur son siège, entre chiens et loups.

LES READY MADE APPARTIENNENT A TOUT LE MONDE®
Il suffit de dire oui, 1988

READYMADES BELONG TO EVERYONE®
You can change it all by saying yes, 1988

Photographies
58,5 x 42 cm (x 2)
Collection Hervé Acker

L'agence de l'artiste Philippe Thomas, « Les ready made appartiennent à tout le monde® », proposait à ses clients de jouer un rôle à l'intérieur du monde de l'art. Des affiches publicitaires, une plante verte, un siège en cuir, un slogan « N'attendez pas demain pour entrer dans l'histoire » constituent quelques-uns des motifs essentiels d'une œuvre empruntant principalement à une esthétique de l'économie tertiaire appliquée au monde de l'art.
Le dyptique composé par *You Can Change It All By Saying Yes* et *Il suffit de dire oui*, montrant en miroir une salle de réunion vide, est symptomatique d'une représentation de l'activité tertiaire comme production creuse, malgré la velléité injonctive du message. Comme souvent chez Philippe Thomas, l'absence de figure humaine vient renforcer l'aspect dérisoire du tertiaire : ni homme ni réellement d'activités, mais une fascination pour la coquille vide et le slogan, qui ne représentent plus rien, si ce n'est la vacuité de la logique administrative s'étant substituée à l'industrie. Par rapport à l'économie réelle, un tel positionnement apparaît méta-représentatif, voire réflexif : représentation de représentation d'activité.
Dès lors, l'« histoire » à laquelle Philippe Thomas nous propose de participer pourrait bien ici être entendue au sens de scénario. Nouvelle frontière romantique : fermez les yeux, imaginez ce qui se joue dans ce décor. L'entreprise vidée de son activité représente aussi un des derniers lieux possibles de la fiction.

COREY MCCORKLE
Né en 1969 à LaCrosse (Etats-Unis), vit à New York

Scale model of three-part blind passage, showing the intertwining, spiral staircases in the tallest minaret in the world, Selimiye, Turkey, 2006
Acrylique thermoformé, 7,6 x 182 cm
Courtesy Maccarone inc., New York
(Production pour l'exposition)

« La maquette fonctionne comme un genre d'indicateur et une allégorie, prenant de la vitesse comme une vis interne assemblant le cosmique et le terrestre, une sorte de gratte-ciel de vertige et d'extase. Cet objet me sert à la fois de modèle contemplatif – spécialement conçu pour une ascension cérémoniale – et de guide pratique pour un projet à venir à la galerie Maccarone ».

Cette œuvre est la modélisation transparente d'un escalier en spirale conçu par l'architecte ottoman Mimar Sinan en 1569 pour le minaret de la mosquée de Edirne à la frontière turco-bulgare. La spécificité de cet édifice réel, en plus de sa hauteur, consiste précisément en ses trois escaliers internes subtilement enchevêtrés mais totalement hermétiques, permettant chacun l'accès à l'un des trois balcons d'appel à la prière (l'un culminant à plus de 60 m). Intéressé et informé par les motifs de la modernité dans ses aspects ornementaux, Mc Corkle actualise ici une structure sculpturale ancestrale avec des moyens de la modernité (ceux de l'architecture de verre). La transparence vient révéler, par un subtil et séduisant jeu de lumière et de prisme, le système intestinal quasi chorégraphique de ces trois chemins invisibles (et fermés au public) qui s'autocontiennent tout en restant impénétrables.

LAURENT MONTARON
Né à Verneuil-sur-Avre en 1972, vit à Paris

Je n'ai de cesse, 2000
Photographie couleur, 107 x 160 cm
Courtesy Galerie Schleicher + Lange, Paris

L'architecture de verre, à son origine au XIXe siècle, est liée au commerce et à la science : ce sont les passages parisiens décrits par Walter Benjamin, et les vitrines des musées, abritant par exemple les dioramas, comme ceux figurant sur cette photographie de Laurent Montaron.
« Photographiée au Musée d'Histoire Naturelle de Nantes, *Je n'ai de cesse* présente un étrange vis-à-vis entre une jeune femme et la tête d'une momie inca, qu'elle contemple dans une vitrine. En s'accroupissant pour mieux voir l'objet, la femme est surprise de voir son propre visage reflété dans celui de la momie. Le cadrage de l'image place les

personnages dans une perspective qui coïncide avec celle de l'Histoire de l'évolution, d'autant que la disposition des vitrines fait apparaître l'homme comme une espèce succédant à celle des primates. Le titre de l'œuvre, reprenant une réponse formulée par Félix Guattari à la question de ce qui pourrait le définir, implique une conception de l'être en devenir, projeté dans le temps. » (Marie Cozette et Laurent Montaron, in catalogue *Laurent Montaron*, édité par La Galerie, Noisy-le-Sec, 2006).

Capillarity, 2006
Film 16mm transféré sur DVD, 6'16
Courtesy Galerie Schleicher + Lange, Paris
(Production pour l'exposition)

Le film *Capillarity* montre un homme, filmé au ralenti, crachant dans sa main puis ravalant sa salive. La lumière bleue qui l'environne renvoie à l'éclairage artificiel entravant la vision qui est utilisé dans certaines architectures de lieux publics de plusieurs pays, afin d'empêcher notamment l'injection de drogue, les veines devenant imperceptibles sous cette lueur. L'expérience de réingurgiter sa propre sécrétion renvoie à un archaïsme (primitif, infantile, régressif) et transgresse une sorte de tabou : celui du contact avec l'intérieur de son propre corps. Le titre lui-même, évoquant une infiltration par imprégnation, renvoie à l'appréhension du virus et de la contamination.

SARAH MORRIS
Née en 1967 à Londres (Royaume-Uni), vit à New York et Londres

Midtown (Seagram Building), 1998
Huile sur toile, 183 x 183 cm
Collection le Consortium, Dijon

Cette peinture fait partie de la série *Midtown* démarrée en 1997, prenant comme motif des détails de façades de buildings new-yorkais, dont l'artiste ne conserve que les lignes principales qui circonscrivent des plans de damiers colorés aux perspectives dynamiques. Dépourvues de toute humanité, ces grilles modernistes, abstractions géométriques, intègrent pop et op art, cinétisme et psychédélisme. Mais ces motifs élémentaires aux couleurs éclatantes font aussi montre d'une trouble séduction, entre célébration capitaliste anonyme et panneau publicitaire dont le message aurait disparu.

Plus précisément, ils formalisent visuellement la manière dont l'ambition progressiste d'une architecture de verre colorée (à la Paul Scheerbart) génère finalement une abstraction de la réalité. Comme si, après les projections suprématistes ou constructivistes d'une simplification du monde par l'art, c'est, dans un mouvement inverse, la réalité qui s'était abstraite pour ne plus faire référence qu'à elle-même.

MAN RAY
Né en 1890 à Philadelphie (Etats-Unis), † 1976 à Paris

Les Larmes, 1932
Epreuve au platine sur papier d'Arches, 6 x 9 cm
Collection Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

C'est le maquillage, en forme de larmes peintes, porté lors de ses spectacles par Lydia, danseuse parisienne de french cancan, qui inspira à Man Ray les photographies des *Larmes*, dont Lydia est le modèle. Comme souvent dans la littérature et l'art surréalistes, la femme y est sublimée comme figure de la passion, en tant qu'altérité inatteignable, maîtresse de l'inquiétante étrangeté de la puissance sexuelle, et simultanément objet du désir masculin, focalisation d'une trouble fascination du dévoilement (voire de la défloration) comme dans ce film perdu où Man Ray, filmé par Duchamp à New York en 1920, rasait le pubis de la baronne Elsa von Freytag. Comme l'écrivait Xavière Gauthier dans *Surréalisme et sexualité*, toute l'ambiguïté du monde des fantasmes (essentiellement masculin) du surréalisme, dans leur désir de faire du scandale érotique un levier révolutionnaire, tient dans cette ambivalence entre sacralisation de la femme et rage de la détruire.

ANRI SALA
Né en 1974 à Tirana (Albanie), vit à Paris

Casa Zoo IV, 2001
Photographie, 110 x 165 cm
Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris

Les photographies intitulées *Casa Zoo*, tout comme la vidéo *Arena* réalisée la même année, ont pour cadre le zoo de Tirana en Albanie, dont l'architecture de verre de la ménagerie distribue les cages des animaux le long d'un corridor panoramique. En forme de panoptique le zoo évoque à la fois les notions d'exhibition et de surveillance. La première architecture de verre fut celle du Crystal Palace, construit pour l'Exposition Universelle de Londres, qui se voulait une gigantesque vitrine destinée à rassembler (à « absorber » selon les termes de Peter Sloterdijk, qui dans *Sphères*, prend cette architecture comme parangon du capitalisme) échantillons naturels et artefacts du monde entier. Aujourd'hui laissé à l'abandon, le zoo prend un aspect fantomatique, et la déréliction de son architecture, où les salissures du verre ternissent sa transparence, est redoublée par la présence inquiétante des animaux : leurs grognements hantent les espaces vides filmés dans la vidéo, tandis qu'ils sont les seules formes vivantes, ou survivantes, indéterminées, dans les photographies.

JOE SCANLAN
Né en 1967 à Circleville, Ohio (Etats-Unis), vit à Wellfleet, Massachussetts

Mood Piece (Ad I, II, III), 2006
Trois caissons lumineux, 100 x 150 cm chaque
Courtesy Galerie Chez Valentin, Paris
(Production pour l'exposition)

Joe Scanlan est un artiste qui se veut partie prenante de la société capitaliste à laquelle il appartient, et a en conséquence intégré lucidement et explicitement la notion de commerce à sa pratique et à son discours. Il revendique son travail comme invention, répondant à ses besoins, et cherchant à susciter le désir et la plus-value, en répondant à deux constats :
le plaisir de la fabrication par soi-même d'un objet que la société n'est pas à même de nous fournir, et la nécessité d'un accroissement du pouvoir des artistes, qui passe par la démocratisation et l'élargissement de la diffusion des œuvres d'art.
En 1999, Joe Scanlan conçut *Catalyst*, une sculpture dont les photographies, réalisées aujourd'hui pour cette exposition, sont les images publicitaires. « *Catalyst* est le nom de la marque donnée à des larmes cosmétiques. Il s'agissait d'une petite pochette imprimée contenant 6 larmes en acrylique – deux petites, deux moyennes et deux grandes. En tant que sculpture, elle ne mesurait que 70 x 35 x 5 mm, mais c'était une sculpture que l'on pouvait transporter dans une poche ou un portefeuille.

Vous pouvez porter ces larmes sur le visage et les utiliser comme moyen pour modeler l'opinion des gens. Portez-en une dans le métro et quelqu'un vous cédera peut-être sa place. Portez-en une pendant la guerre en Irak en signe de protestation. Ou mettez-en une à une soirée, juste pour rire » (Joe Scanlan, entretien avec François Piron).
La promotion de ce produit, effectuée par ces images mélancoliques, semble murmurer ce slogan : « Portez *Catalyst* chaque fois que vous voulez donner l'apparence d'avoir des sentiments. »

ROSEMARIE TROCKEL
Née en 1952 à Schwerte (Allemagne), vit et travaille à Cologne

Sans titre, 1988
Bois, chemise, verre, araignée, 200 x 50 x 30 cm
Collection Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Rosemarie Trockel s'est fait connaître au milieu des années 1980 par des tableaux de laine tricotée, dont les motifs répétés (lapin de Playboy, logo pelote de laine de Woolmark), autant que la technique, évoquent des stéréotypes féminins. Dans la lignée d'artistes comme Adrian Piper ou Martha Rosler, Trockel a personnalisé, et par conséquent féminisé, des positions politiques, en affirmant la nécessité d'une sexualisation de ces questions, à la neutralité impossible. Mais à la revendication, Rosemarie Trockel substitue l'allusion et l'ambiguïté sexuelles à travers des images, des dessins et des objets. Présentée sous une vitrine comme une inaccessible relique fétichiste et morbide, sa chemise reçoit le dépôt du passage du temps sous la forme de toiles d'araignée qui se développent progressivement pendant la durée de l'exposition, souillant sa blancheur immaculée. L'étiquette du col, « Justine Juliette collection Désir », renvoie aux sombres récits du Marquis de Sade, et évoque un trouble des définitions d'appartenance sexuelle, par l'androgynie du vêtement, orné de boutons de manchette masculins mais boutonnée à gauche comme une chemise de femme.

HANNAH WILKE
Née en 1940 à New York, † 1993 à Houston

Through the Large Glass, 1976
Film couleur, 10'
Copyright Electronic Arts Intermix

Through the Large Glass est le film d'une performance de Hannah Wilke réalisée en 1976 au Musée de Philadelphie pour un film de Hans Christof Stenzel (« C'est la vie, Rrose », produit par la télévision allemande). L'artiste américaine y exécute un striptease derrière l'œuvre de Marcel Duchamp communément dénommée « Le Grand Verre », dont on n'aperçoit que des détails grossis. Au-delà de la référence directe et insolente à cette œuvre mythique et fondatrice dans l'histoire de l'art du XXe siècle, officiellement titrée *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*, Wilke propose une actualisation « incarnée » de la tension érotique que Duchamp avait énoncée dans ses notes mais formalisée de manière bien plus obscure dans cette œuvre. Détournant le regard sur son propre corps, l'artiste éprouve de manière pragmatique et expérimentale un matériau, le verre, censé représenter pour Duchamp, un « refroidisseur pour le désir masculin ».

HEIMO ZOBERNIG
Né en 1958 à Mauthen (Autriche), vit et travaille à Vienne

Sans titre, 1989
Carton, bois, résine synthétique et miroir, 292 x 147 x 14 cm
Collection Frac Aquitaine, Bordeaux

Tableau ou objet selon son accrochage, le miroir d'Heimo Zobernig est composé d'un miroir brisé fixé sur chassis, sur lequel vient s'inscrire un miroir intact plus petit, et renvoie une image diffractée et fragmentée de l'espace d'exposition. Il assume son état de chose en soi, d'objet qui se refuse à faire image et à se constituer comme tel. Les fêlures du miroir évoquent celles du "Grand Verre", également soigneusement fixées par Marcel Duchamp ; celles du miroir de Zobernig empêchent ici toute projection illusionniste dans la réflexion de l'espace. C'est dans le contexte de son exposition que s'active cette œuvre, comme tout le travail de Zobernig, qui problématise sa pratique depuis les années 1980 comme une « réaction aux circonstances », et en l'occurrence à celles de l'exposition. « Mon environnement immédiat est devenu le motif de mon œuvre. La transparence en est de toute façon le thème central. Le débat autour de l'œuvre autonome n'est toujours pas résolu. On continue à se poser la question de savoir ce que devient un objet quand il est déplacé d'un endroit à un autre.

Comment est-il perçu – en tant que fétiche, objet religieux ou rituel, comme quelque chose de beau, d'esthétique, comme de l'art ? (...) Je me suis toujours efforcé de situer mon travail là où il peut encore, tout juste, être perçu comme de l'art (...) intervenir à la frontière, là où l'art reste tout juste visible en tant que tel. » (Heimo Zobernig, *in* entretien avec D.Baumann, Art Press spécial « Oublier l'exposition », 2000).

Notices rédigées par Guillaume Désanges et François Piron, commissaires de l'exposition.

Alain Derey, directeur général
Eric Mangion, directeur du Centre National d'Art Contemporain
Patrick Aubouin, régisseur
Eric Grandbarbe, assistant régisseur
Anne Ginesy, assistante de direction
Christelle Alin, responsable du service des publics
Alexia Nicolaïdis, service des publics/médiation
Céline Chazalviel, service des publics/communication
Jean-Guy Cuomo, enseignant chargé de mission

Remerciements : Patrick Irtelli et Patrice Lorho.

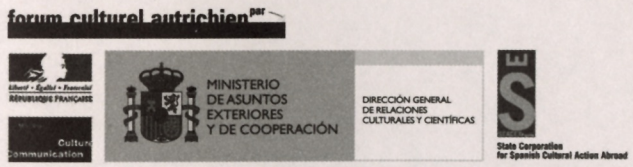
Equipe montage : Sylvain Azam, Valérie Collart, Perrine Della Sudda, Pierre Descamps, Sandra Gibellini, Fanny Kurzenne, Yannick Langlois, François Maisonneuve, Etienne Rey.

Equipe médiation : Jeanne Gillard, Murielle Giordan, Jérémie Grandsenne, Sarah Lis, Charlotte Pringuey, Stéphanie Raimondi , Anne-Cécile Ratsimbason , Mauve Serra.

Contact presse, Céline Chazalviel : 04 92 07 73 84 / chazalviel@villa-arson.org

Stagiaires : Ga-Young Lee (Master 2 Etudes en danse - UNSA), François Maisonneuve (Master 2 Ingénierie de la création mulrimédia et direction artistique de projet - UNSA).

Cette exposition est réalisée avec le soutien de la Délégation aux arts plastiques, la Drac Provence-Alpes-Côte d'Azur (Ministère de la Culture et de la Communication), le Conseil Général des Alpes-Maritimes, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, la Ville de Nice.



VILLA ARSON NICE
20 avenue Stephen Liégeard F-06105 Nice cedex 2
T 0033 (0) 4 92 07 73 73 F 00 33 (0) 4 93 84 41 55
cnac@villa-arson.org www.villa-arson.org
Ministère de la Culture et de la Communication

Maquette François Maisonneuve - Juin 2006