

MAC VAL

**Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne**

Sans réserve

**Exposition des œuvres
de la collection**

**Descriptif des œuvres présentées
de février à juillet 2018**

Avec les œuvres de Kader Attia, Élisabeth Ballet, Hicham Berrada, Elina Brotherus, Claude Closky, Clément Cogitore, Zhao Duan, Sylvie Fanchon, Éric Hattan, Ann Veronica Janssens, Ange Leccia, Benoît Maire, Angelika Markul, Corinne Mercadier, Henri Michaux, Charlotte Moth, Jean-Luc Moulène, Marylène Negro, Jean-Christophe Norman, Cécile Paris, Dominique Petitgand, Françoise Pétrovitch, Franck Scurti, Tatiana Trouvé...

Dans le jardin, retrouvez les œuvres de Christian Boltanski, Mauricio Pezo et Sofia Von Ellrichshausen, Eugène Dodeigne, Sara Favriau, Didier Marcel, Alain Séchas

Pour cette 8e exposition des œuvres de la collection inaugurée en juin 2017, nous avons choisi d'associer et d'éclairer les œuvres à partir de leur pouvoir et de leur volonté d'expression. Toutes, en effet, dégagent un certain pouvoir narratif, d'échange plus ou moins manifeste. C'est cette propension, cette invitation, mais aussi cette réserve parfois que nous souhaitons interroger, poursuivre sur des modes différents, à présent et dans le temps.

Stratagèmes, scénarios, dispositifs, lieux de projection, ellipses ou silences sont mis en place par les artistes afin que l'œuvre invite, s'ouvre ou au contraire conserve sa part de mystère, manifestant pour certaines le seul désir de ne renvoyer qu'à elles-mêmes.

Bavardes, claires et précises, pudiques, mutiques ou déclaratives, elles convoquent un mode de récit et d'expression qui résonne à chaque fois différemment en nous. Elles racontent des histoires, invitent à poursuivre, voire à construire, initient un climat, suggèrent, évoquent ou a contrario retiennent. Depuis l'invention de la modernité, une œuvre peut-elle encore convoquer un ailleurs ?

Y'aurait-il des époques où dire serait malvenu ou épuisé, ou bien d'autres temps où il ne serait plus possible de ne pas dire ? Y'aurait-il des urgences qui placeraient les artistes dans une obligation implicite de se mêler, de raconter, et des registres plus facilement dicibles que d'autres ? Notre temps, au sens large du terme, est-il de ceux où les artistes font partie commune avec le monde, ou bien celui-ci est-il toujours et inmanquablement, incessamment le même ?

Certaines œuvres parleraient-elles d'elles-mêmes tandis que d'autres non ? Le sujet, évidemment bien plus complexe, se noue autour de la question de l'adresse et de la source d'émission qui croisent celle du récepteur.

Cette nouvelle présentation de la collection met donc en jeu ces capacités d'expression et de rétention, de discrétion des œuvres,

comme elle questionne notre propre pouvoir de regardeur, d'enquêteur, d'investigateur, passif ou actif. Sommes-nous de notre côté en désir et en capacité de nourrir l'œuvre et d'y projeter nos propres aspirations ?

Voici donc une partition composée d'œuvres de natures très différentes, d'époques et de modes d'expression variés, une présentation polyphonique à la recherche de ce que l'art nous livre et de ce que nous voulons bien recevoir. Pour prolonger l'histoire et ne pas conclure les récits, nous renouvelons régulièrement cet accrochage qui, dans le temps, trouve d'autres développements, installe des relations inédites entre les œuvres, réécrit des bribes et propositions de récits.

**Alexia Fabre,
Conservatrice en chef**

ANGE LECCIA (1952)

Arrangement, Sans titre, 1985

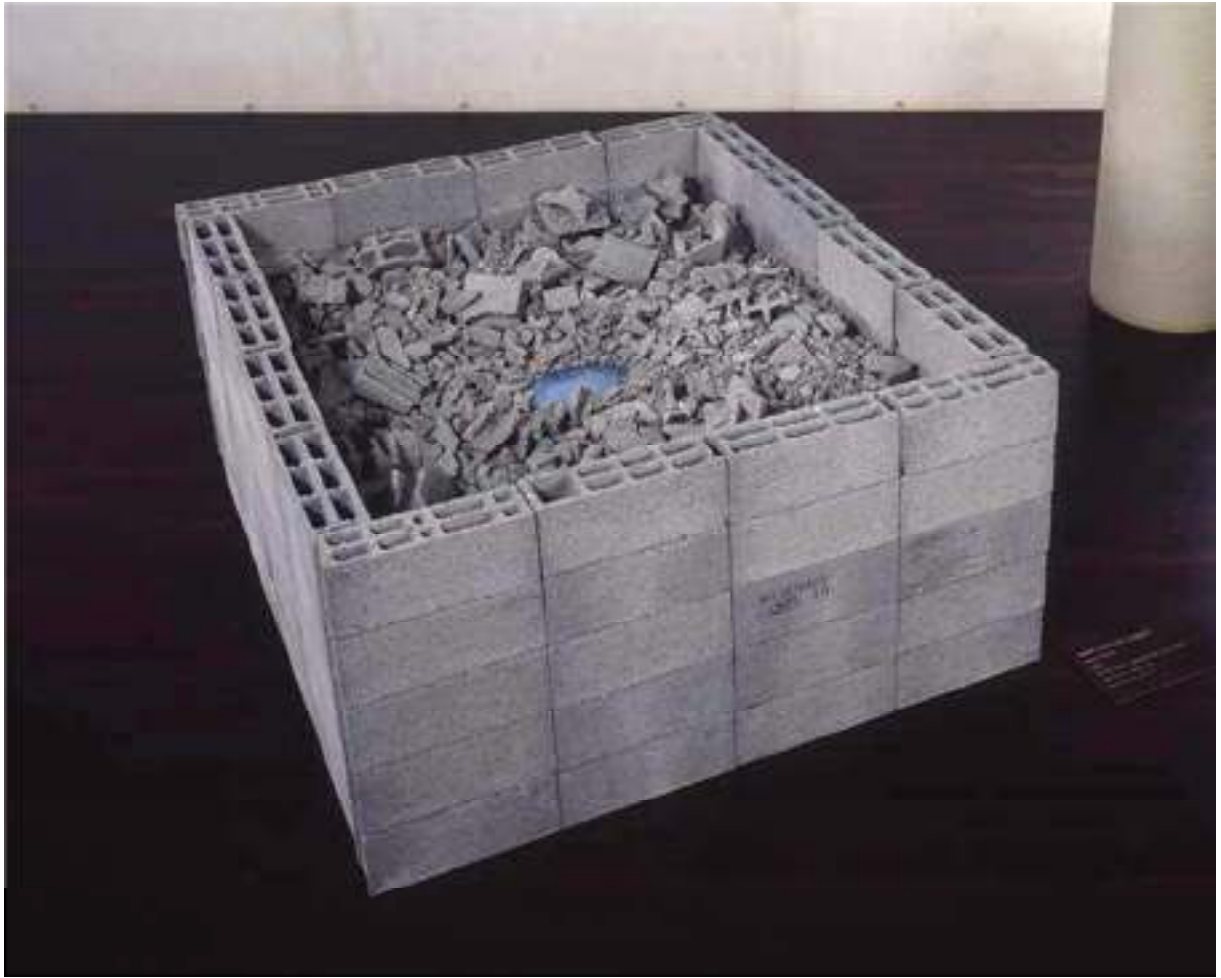
Œuvre en 3 dimensions, parpaings et téléviseur

100 x 200 x 300 cm

Avec cette œuvre, Ange Leccia organise la rencontre entre deux objets-signes de notre modernité : le parpaing de béton, matériau de construction peu cher, maniable, modulaire, omniprésent depuis les années 1950, et la télévision.

Il suggère, très simplement, une ambiance d'apocalypse, de guerre, de science-fiction : comme si l'on arrivait après la catastrophe, après l'effondrement. Le dispositif peut opérer comme la reconstitution, en sculpture, d'une image journalistique hélas largement déjà-vue : l'immeuble en ruines, les objets familiers surnageant dans les décombres, l'absence de corps. Et depuis le fonds de ce puits rempli de gravats, le signal visuel et sonore passe encore, comme un cœur qui bat, comme un appel, un flux.

Mais la télévision ne transmet plus d'informations, n'est plus un objet de communication : si le grésillement peut nous attirer, que l'on s'agrège autour de cette construction comme autour d'un feu, le spectacle sera purement sculptural. Leccia manipule la lumière comme une matière, qui possède, autant que le sable aggloméré des parpaings, une texture, un grain, une densité.



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour.

ANGE LECCIA (1952)

Marilyn, 2007

Impression jet d'encre sous Diasec contrecollée sur aluminium

221 × 154 cm

Pour ce grand tableau photographique, Ange Leccia retravaille des images déjà existantes, des images médiatiques qui appartiennent à l'imaginaire collectif. Il juxtapose une image d'avions de guerre en plein vol et le portrait du couple formé par Marilyn Monroe et son mari le dramaturge Arthur Miller. Les deux images semblent fragiles, altérées, lointaines, Leccia ne mettant pas l'accent sur leur matérialité mais plutôt sur leur côté évanescent, presque fantomatique. Il obtient la vue des bombardiers en faisant un arrêt sur image à partir d'une vidéo : on voit apparaître la trame de l'image et le ciel semble trembler. La photographie du couple célèbre n'est pas une image directe mais celle de leur reflet à la surface d'une vitre.

Ange Leccia puise dans notre mémoire visuelle, dans le flux de la société du spectacle, dans un fonds commun où les icônes américaines – les avions de guerre comme les vedettes de cinéma – ont pu modeler nos imaginaires. Avec cette association d'images, il cherche à faire surgir de nouvelles relations, de nouvelles lectures, à inventer : ces instantanés sont-ils objets de fascination ou d'inquiétude ? Les histoires d'amour sont-elles une guerre ? Ce monde en noir et blanc appartient-il vraiment au passé ?



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

ANGELIKA MARKUL (1977)

Si les heures m'étaient comptées, 2016

Installation vidéo, vidéo noir et blanc, son, durée 11'47''

Deux personnages en combinaison progressent au sein d'un espace énigmatique, envahi de formes minérales dont la transparence laisse passer la lumière des lampes frontales. Scène réelle ou fictive ?

Angelika Markul nous dévoile un indice : le mot « NAICA », inscrit sur le sac à dos des explorateurs. La mine de Naica, dans laquelle se situe « la grotte des cristaux », est localisée au nord du Mexique.

Découverte en 2000, elle abrite des cristaux de sélénite pouvant atteindre onze mètres de long. Le projet « Naica » vise à analyser des informations prélevées dans ce lieu si fragile qu'il pourrait disparaître.

La vidéo d'Angelika Markul est réalisée à partir des images d'archives d'une expédition scientifique. Le titre *Si les heures m'étaient comptées* semble déclencher un compte à rebours, rendant ainsi palpable le sentiment d'une déperdition imminente. Le dispositif de monstration fonctionne comme une immersion, une plongée dans un univers souterrain.



© Angelika Markul, 2017 © Photo Marc Damage



ANN VERONICA JANSSENS (1956)

Pégase (C16 1/64), 2016

Polyester

Dimensions variables

Ann Veronica Janssens envisage la plupart du temps son travail in situ, jouant avec les propriétés d'un espace et de matériaux pour créer des œuvres qui se font expériences sensorielles. La lumière, qu'elle traite comme sujet et matière, est au cœur de son travail. Par des phénomènes de réflexion, de diffusion, de propagation..., elle aménage des environnements à expérimenter, à arpenter.

***Pégase (C16 1/64)* offre au regard une forme floue qui tend vers l'indéfinition. Le protocole est pourtant précis : un certain poids de paillettes posées au sol et éparpillées d'un coup de pied. Le geste est minimal pour une multiplicité de variations colorées, de perceptions renouvelées au gré de la lumière ambiante et des déplacements autour de l'œuvre. Cette économie ouvre des espaces imaginaires : l'action de dispersion, ce surgissement de couleur, font ainsi écho au coup de sabot du cheval ailé de la mythologie grecque qui, selon la légende, fit jaillir Hippocrène, la source des Muses.**



Vue d'exposition, galerie kamel mennour, Paris, 2016.

© Adagp, paris 2018. Photo © Julie Joubert & archives kamel menour

Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

BENOÎT MAIRE (1978)

Peinture de nuages, 2015

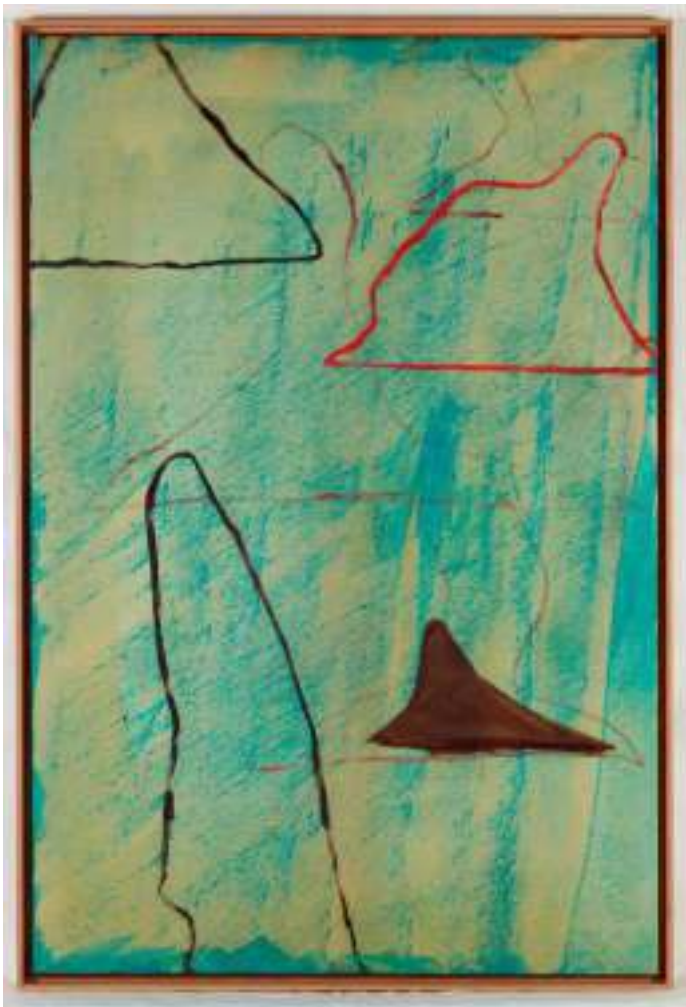
Huile sur toile, 150 × 100 cm

Peinture de nuages, 2016

Huile sur toile, 65 x 50 cm.

Comment rendre compte de l'insaisissable et capter une forme lointaine, fugace et mouvante ? C'est par la matérialité de la toile, de la peinture à l'huile travaillée au pinceau et à la spatule, que Benoît Maire s'attèle à cette question. Après avoir étudié l'art et la philosophie, Benoît Maire concentre ses recherches plastiques sur des concepts théoriques.

Ponctuant son œuvre, le nuage est un motif permettant de lier l'esprit et la forme, l'intellect et la matière. Dans cette série initiée en 2011, il expérimente les moyens de la peinture dans leur diversité (frottage, coulures, épaisseurs) pour décliner une typologie de formes incertaines. Chaque tableau est un nouvel agencement de formes et de gestes, qui rejoue les notions de maîtrise, d'inspiration, de savoir-faire et de style en peinture.



© Adagp, Paris 2018. Photo © Marc Damage

CÉCILE PARIS (1970)

Luck or Love, 2004

Vidéo 4/3, couleur, muet, durée : 3'35

Les vidéos de Cécile Paris sont le plus souvent des plans-séquences. Elles sont le résultat d'une seule prise, sans coupe donc sans montage. Courtes, parfois accompagnées de musique, elles mettent en scène le mystère des sentiments. Nostalgie, mélancolie, chagrin amoureux, ses vidéos sont traversées par l'émotion incarnée par la présence de personnages singuliers. Ces micro-récits sont inspirés de rencontres réelles auxquelles l'artiste ajoute de légers éléments de fiction.

Dans *Luck or Love* (chance ou amour) c'est une femme dont ces mots sont tatoués sur les mains qui est au centre de l'attention. Elle épluche un oignon et pleure en silence. La caméra nous montre d'abord ses mains, tourne autour de son corps puis remonte progressivement pour dévoiler son visage en pleurs. Quelle est l'origine de son chagrin? S'agit-il d'une réaction à l'oignon ou d'un mal plus profond? L'artiste nous laisse dans l'incertitude, nous permettant de donner libre cours à nos propres émotions.



© Adagp, Paris 2018. Photo © André Morin

CHARLOTTE MOTH (1978)

Choregraphy of the Image : Inserts — Image (Substitute), 2015

Bois, miroir gris, photographies noir et blanc,

130 x 203 x 27 cm

Living Images, 2015

Bronze, bois, plastique, papier

Dimensions variables

***Choregraphy of the Image : Inserts* est une série de dix structures en chêne, dont le fond est toujours différent : en bois naturel, peint, recouvert de tissu, ou comme ici un miroir teinté. Charlotte Moth y dispose des photographies tirées de ses archives personnelles dont l'assemblage suit et propose un cheminement mental. On trouve un lien direct entre les images présentées et *Living Images*, ensemble de bronzes réalisés à partir du moulage de ses propres mains qui surgissent de l'épaisseur du mur pour supporter des objets trouvés. À ce répertoire de gestes permettant d'appréhender le monde, d'agir sur les choses et d'échanger avec l'autre, s'ajoute une réflexion sur le support : la main et l'«insert» comme socles, comme présentoirs. Dans les deux cas, le support et l'élément présenté forment un ensemble sculptural.**



© ADAGP, Paris, 2018. Photo © Marc Damage

CLAUDE CLOSKY (1963)

Arcueil, 2000 - 2001

Epreuve couleur à développement chromogène contrecollée sur aluminium et sous Plexiglas

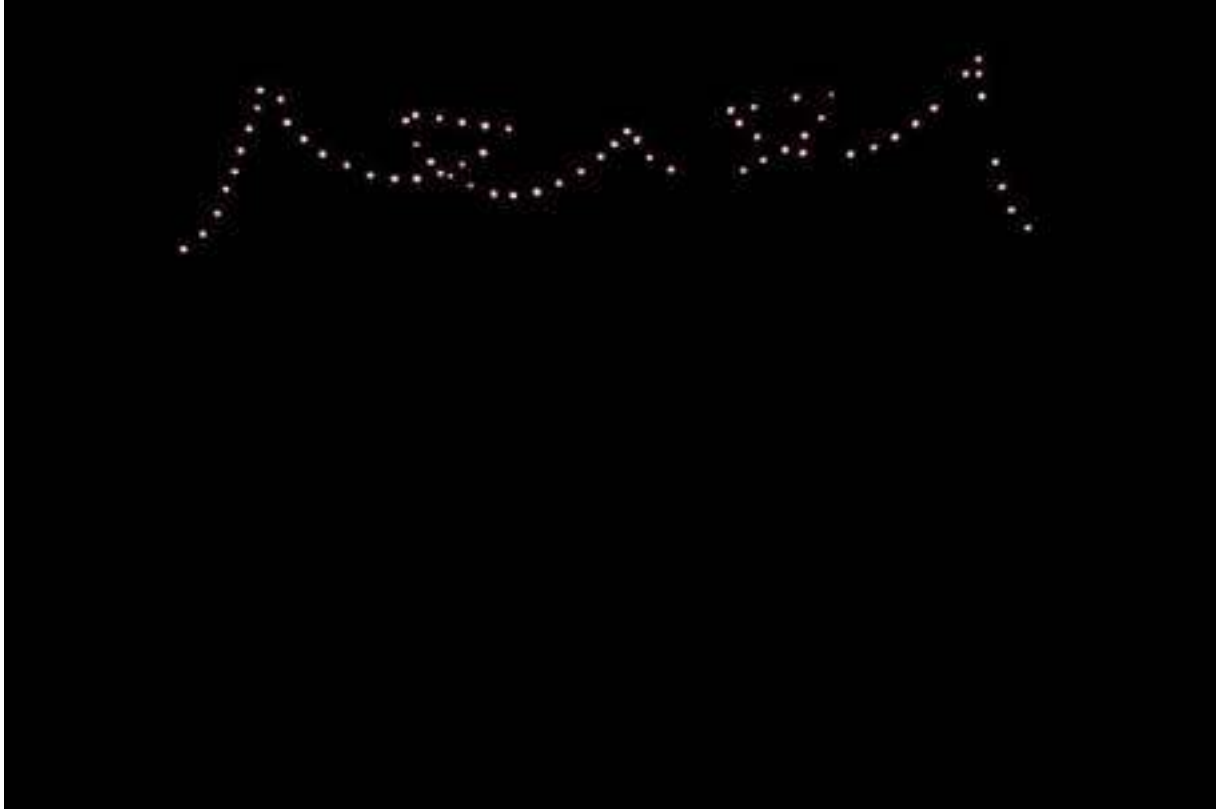
150 x 225 cm

***Arcueil* appartient à la série « Les guirlandes » qui comprend une vingtaine d'images. Les titres (Fontenay, Paris-Gobelins, Choisy-Le-Roi, Malakoff...) renvoient aux lieux où l'artiste a photographié les illuminations urbaines qui fleurissent à la période de Noël.**

Inventaire, relevé ? L'œuvre n'a pourtant rien de documentaire, puisque de ces lieux, nous n'apprenons rien. Prises de nuit, sans flash et sans trucage, les photographies sont radicalement elliptiques : la ville disparaît. Ironiquement, il ne reste que l'ornement, artificiel et ponctuel. Closky interroge la capacité de la photographie à enregistrer fidèlement la réalité, à rendre compte de ce que l'on voit.

La vue de la ville « promise » par le titre devient tableau abstrait.

Isolée de son contexte, sans référent d'échelle, la guirlande, emblème codifié et officiel de la fête, n'est plus qu'un motif autonome. Elle peut alors évoquer une constellation, une rivière de diamants, une calligraphie...



© Claude Closky, 2000 – 2001. Photo © : visuel fourni par l'artiste

CLAUDE CLOSKY (1963)

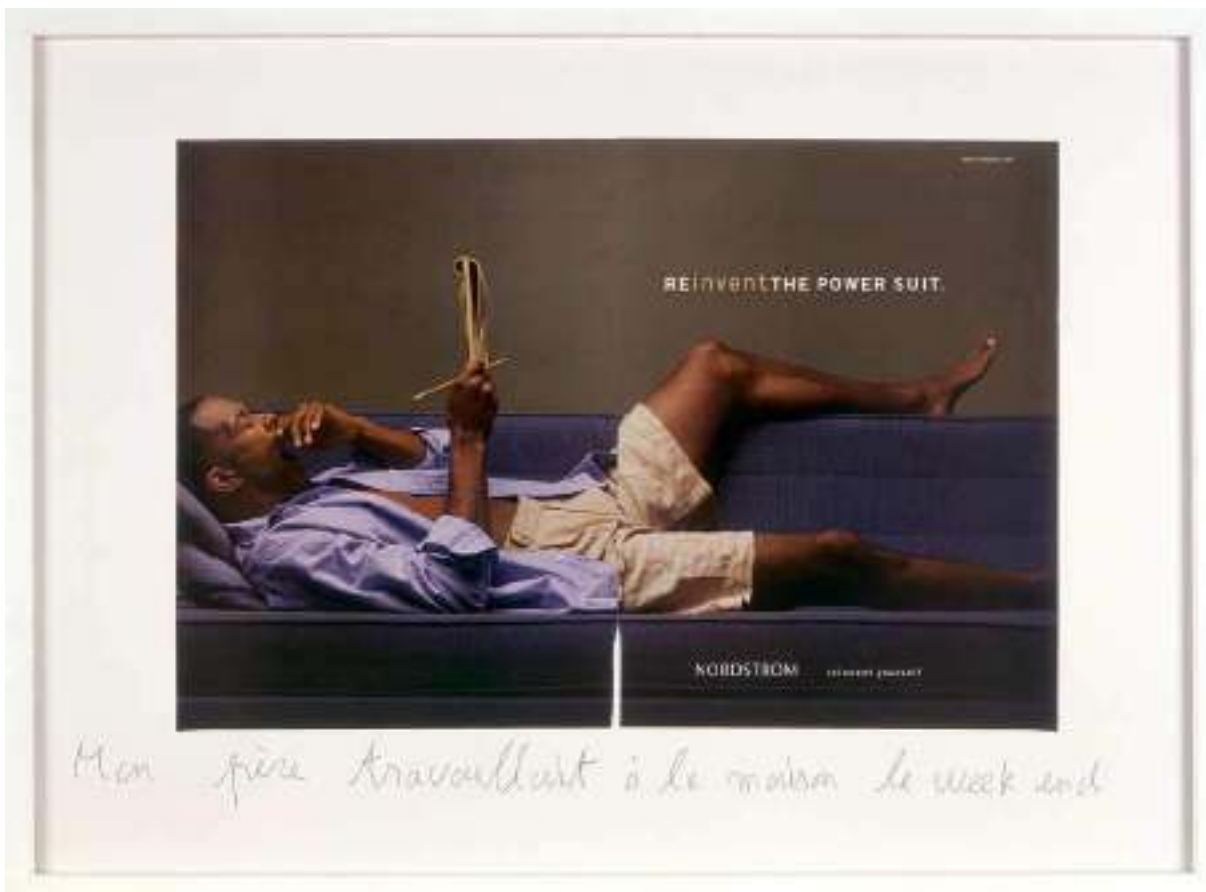
Mon père, 2004

Collages sur papier, stylo-bille noir

40x30 cm ; 30x40 cm

Claude Closky s'intéresse à la nature des images qui nous entourent, au langage et à leur articulation avec les médias. Il questionne la façon dont ces derniers façonnent nos représentations individuelles et collectives du monde.

***Mon père* consiste en une série de trente collages réalisés à partir d'images publicitaires auxquelles l'artiste ajoute des commentaires griffonnés au stylo-bille noir. Une déclinaison de saynètes peut-être remémorées ou fantasmées défile sous nos yeux. D'image en image, il se crée une sorte de narration fragmentée autour de la figure paternelle. Il se dessine aussi un modèle normatif véhiculé par l'industrie contemporaine. Closky s'approprie et détourne ce flux d'images quotidiennes par le procédé d'accumulation et par l'ajout de commentaires. Dans cette entreprise faussement naïve, il vient miner l'injonction médiatique. C'est littéralement dans la marge que Claude Closky se glisse pour instaurer un écart, désigner un interstice au sein duquel le visiteur peut à son tour s'immiscer et envisager l'espace de liberté et d'invention qui est le sien.**



CLÉMENT COGITORE (1983)

Digital Desert #1, 2015

Tirage C-Print sous Diasec

120 × 180 cm

Clément Cogitore a réalisé les onze photographies de la série *Digital Desert* dans le désert marocain, en parallèle du tournage de son long-métrage *Ni le ciel, ni la terre*. Il raconte avoir composé ses images comme des « natures mortes ».

Au centre d'un paysage minéral, dont la texture est renforcée par la faible définition de l'image, l'œil distingue difficilement un amas d'uniformes militaires. On peut imaginer qu'ils ont été abandonnés par des déserteurs, ou que ce sont des prises de guerre, voire des dépouilles. Comme des mues, ils gardent l'empreinte, la forme des corps absents.

Appelé « digital desert », le motif pixellisé imprimé sur ces équipement est élaboré en vue de dissimuler les corps non pas à un observateur humain, comme le faisait le motif « jungle » ou d'autres systèmes de camouflage, mais à un capteur numérique. L'œil du drone en effet ne sait pas distinguer les formes de corps du « bruit numérique » environnant.

Est-ce que l'on existe toujours quand on disparaît des écrans ?

En s'inscrivant dans l'histoire des représentations de la guerre, Clément Cogitore interroge la manière dont l'image participe aux conflits.



© Adagp, Paris, 2018

CLÉMENT COGITORE (1983)

We Are Legion, 2012

**Photographie couleur numérique, tirage chromogène sur papier,
100 x 120 cm.**

Dans *We Are Legion*, Clément Cogitore met en scène un groupe de figurants dans un décor champêtre, aux marges de la ville. Ils portent des masques à l'effigie du justicier de la bande dessinée *V pour Vendetta*, créée en 1982, et repris comme signes distinctifs depuis 2008 par les militants Anonymous, puis par le mouvement anticapitaliste Occupy !. Le slogan des hackers Anonymous, qui devient le titre de l'œuvre de Cogitore, traduit leur refus de la personnification : pas de porte-parole, pas de délégué, les activistes sont interchangeables et chacun représente le groupe.

Le feu est le lieu du rassemblement, du partage des récits. Clément Cogitore cherche à inscrire dans l'épopée ces communautés d'activistes, comme des avatars des guerriers d'autrefois. Il s'agit aussi de sortir de son invisibilité la figure fantasmatique du hacker, sorte d'icône contemporaine. Entre préparation et attente, rendez-vous secret, repos du guerrier ou pique-nique entre amis, ce tableau offre une alternative aux représentations médiatiques. Cette scène très composée est aussi un jeu avec les codes de la peinture, où des portraits de groupe servent un propos allégorique, naturaliste, ou plus tard romantique, des *Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin (vers 1640) au *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet (1863).



© Adagp, Paris, 2018

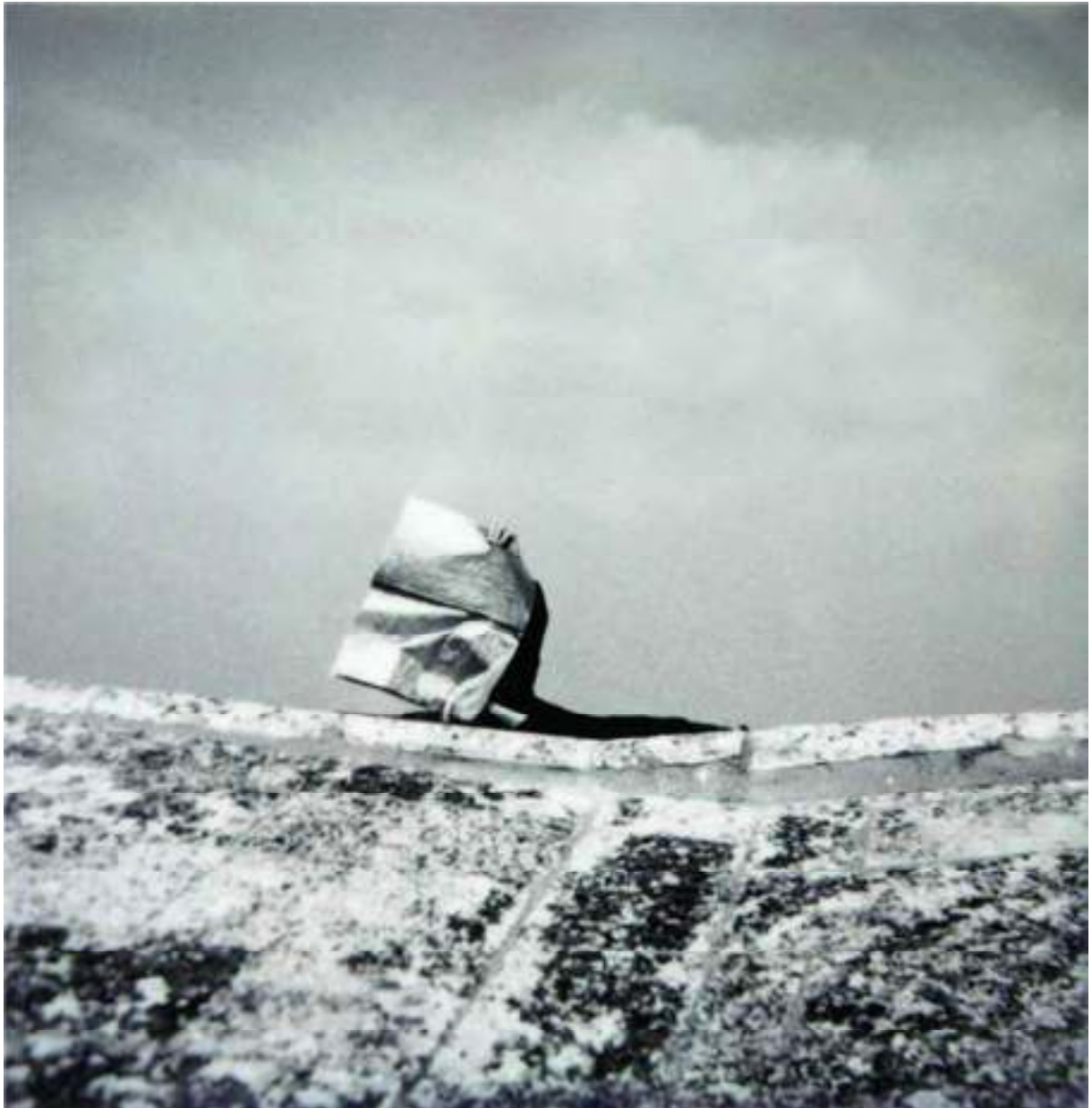
Corinne Mercadier (1955)

***Église des prêcheurs III*, série « La Suite d'Arles », 2003**

Tirage argentique sur papier d'après Polaroid,

102 × 100 cm, Collection municipale de Vitry-sur-Seine

La photographie *Église des Prêcheurs III* de Corinne Mercadier fait partie d'une série titrée *La Suite d'Arles*, commande du FNAC à l'initiative du musée Réattu en 2003. Corinne Mercadier crée des espaces photographiques qui mettent constamment en question la réalité de l'action et de la lumière. À travers le filtre de cette mise en scène se révèle un ciel lourd géométrisé par le toit minéral du cloître Saint-Trophime, la sensation de l'air, la présence peu compréhensible et un peu burlesque d'un corps luttant avec le vent pour lire un journal. Mais ces pages accrochant la lumière sont-elles réellement couvertes de texte, ou restent-elles à écrire ? Le corps fait corps avec l'architecture incurvée du toit, c'est elle qui le dessine, qui l'arrête. Qu'y a-t-il entre l'ascension et la chute, pensée qui menace toujours lorsque nous voyons un corps sur un toit... Décidemment ce n'est pas sa place, trop fragile. Alors que se passe-t-il ici ? Il émane de cette image, comme de toute l'œuvre de Corinne Mercadier, un mystère, quasiment une mystique. *Où commence le ciel* est le titre d'une série ancienne de l'artiste... la question est sans fin.



© Corinne Mercadier, 2003.

DOMINIQUE PETITGAND (1965)

Il y a, ensuite, 1994-2018

Installation sonore pour quatre haut-parleurs

Dimensions variables

Dominique Petitgand réalise des oeuvres sonores, parlées, musicales depuis les années 1990.

***Il y a, ensuite* déploie dans l'espace un flux de paroles, de sons, de bruits, de silences. Après un travail d'écriture, d'enregistrement, de fragmentation et de montage en séquences sonores, il nous expose ce que l'on pourrait prendre pour un dialogue entre une enfant et une femme. La première décrit au présent un paysage alors que la seconde semble l'inviter avec fermeté à continuer. Mais l'impression de flottement et d'artifice domine. On ne sait pas bien qui s'exprime, ni même sur quel sujet exactement, toute circonstance, tout contexte restent indéfinis. Dominique Petitgand supprime les indices pouvant nous éclairer sur une éventuelle situation. Ce caractère irrésolu et donc ouvert permet aux paysages imaginaires d'advenir, au visiteur de projeter images et histoires dans son cinéma personnel. C'est la fonction poétique du langage qui prime ici.**



© Dominique Petitgand, 1994 – 2006. Photo © Jacques Faujour

ELINA BROTHERUS (1972)

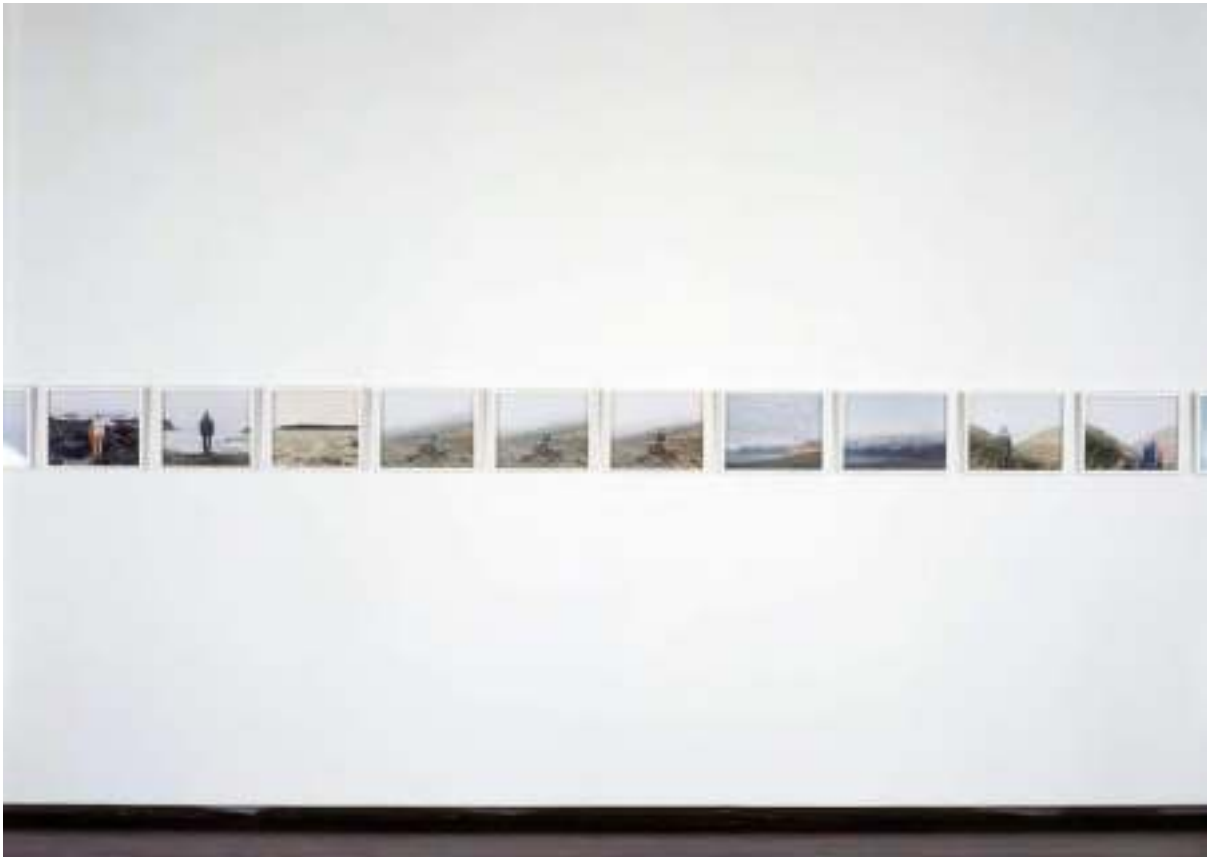
Large de vue, Hommage à Erik Satie, 2006

Tirages argentiques couleur sur papier contrecollés sur aluminium, cadres, verres gravés.

***Large de vue* est une série de 45 photographies, comprenant principalement des autoportraits, réalisée en hommage au compositeur Erik Satie (1866-1925). Elle fonctionne comme une transposition de sa pièce pour piano *Aperçus désagréables*, composée d'un choral, d'une fugue et d'une pastorale. À cette forme musicale ternaire, Elina Brotherus répond par une installation en une frise continue, originellement accrochée sur trois pans de mur, où chaque mot gravé sur le verre reprend les indications de jeu du compositeur à l'adresse du pianiste interprète : « avec plaisir », « noblement », « retenir », etc.**

En se représentant de dos, debout face à des paysages changeants, Elina Brotherus rappelle la peinture romantique, en particulier la célèbre *Femme devant le soleil du matin* peinte par Caspar David Friedrich en 1818.

Née en 1972 à Helsinki, Elina Brotherus habite entre la Finlande et la France. Cette série photographique condense des thèmes récurrents dans le travail de l'artiste : le sentiment, le temps, la solitude.



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

ÉLISABETH BALLE

La Tristesse des clous, 2002

Bois teinté, châssis de fenêtres empilables,

83 × 640 × 436 cm

La surface faite de lattes de parquet obliques assemblées en marqueterie est lisse, dure et brillante. Le soubassement est labyrinthique, comme une enfilade de petites chambres délimitées par des châssis de fenêtre sans vitrages.

***La tristesse des clous* matérialise la distinction entre le dehors et le dedans, la frontière entre l'espace public, collectif, normé, et l'espace privé, intime, celui par exemple de l'appartement.**

Cette installation dérive d'une expérience vécue par l'artiste, celle d'un regard transgressif et d'un corps qui se donne à voir à travers une fenêtre. Le nu, la fenêtre, le découpage de l'espace par une grille sont des motifs centraux de l'histoire de la peinture occidentale.



© Adagp, Paris 2018. Photo © Florian Kleinefenn

ERIC HATTAN (1955)

***All the While*, 2008**

Installation vidéo, 8 vidéoprojections simultanées, couleur, muet, 4/3,

Durée : 34' (durée totale)

Dimensions variables

All the While pourrait se traduire par « pendant tout ce temps ».

Composée de 8 vidéos de dimensions variables, cette œuvre nous montre des paysages filmés en Islande. Glace, neige tombante ou fondante, mer, flaques ou nuages, l'eau est vue dans différents états. Comme le titre l'indique, Éric Hattan nous montre le temps qui passe grâce à l'eau qui change peu à peu d'état. De même avec le temps de l'enregistrement vidéo, les boucles, les images parfois tremblantes, les lumières changeantes, l'artiste nous confronte au temps qui passe.

Pendant ces instants où se fait ressentir la durée, l'œuvre nous offre une expérience de contemplation. A travers cette déclinaison de paysages où le ciel et l'eau ont une place privilégiée, Éric Hattan nous invite autant à regarder qu'à ressentir le temps comme une expérience de la vision.



© Eric Hattan. Photo © Jacques Faujour

ERIC HATTAN (1955)

***Déplacement*, série « réverbère », 2008**

Aluminium, câble électrique, ampoule électrique

900 × 200 × 40 cm

Pour Éric Hattan, l'art ne consiste pas à produire des objets ou des images. Il s'agit, selon lui, de se servir d'eux afin de faire travailler le regard et l'imaginaire du visiteur. Déplacement est un réverbère détourné de sa fonction première par son installation sur une cimaise de musée. Il reste allumé, gardant son usage originel mais il est déplacé de son contexte habituel, devenant un objet problématique. Que fait-il ici ? Eclaire-t-il quelque chose ? Est-ce un vrai lampadaire ? Ces questions nous permettent d'observer l'échelle et la forme d'un objet que l'on ne regarde plus. Comme tout mobilier urbain, le réverbère est dépassé par sa fonction, il n'est pas regardé, il ne sert qu'à voir dans la nuit.

Ce déplacement impromptu et la façon dont il est présenté nous permet aussi de regarder le musée, son nouveau contexte. Éric Hattan nous invite à observer l'espace nouvellement éclairé et son environnement ; se développe alors un récit combinant architecture, urbanisme et espace d'exposition.



© Eric Hattan. Photo © Jacques Faujour

ERIC HATTAN (1955)

***On the Road (sur la route)*, 2006-2009**

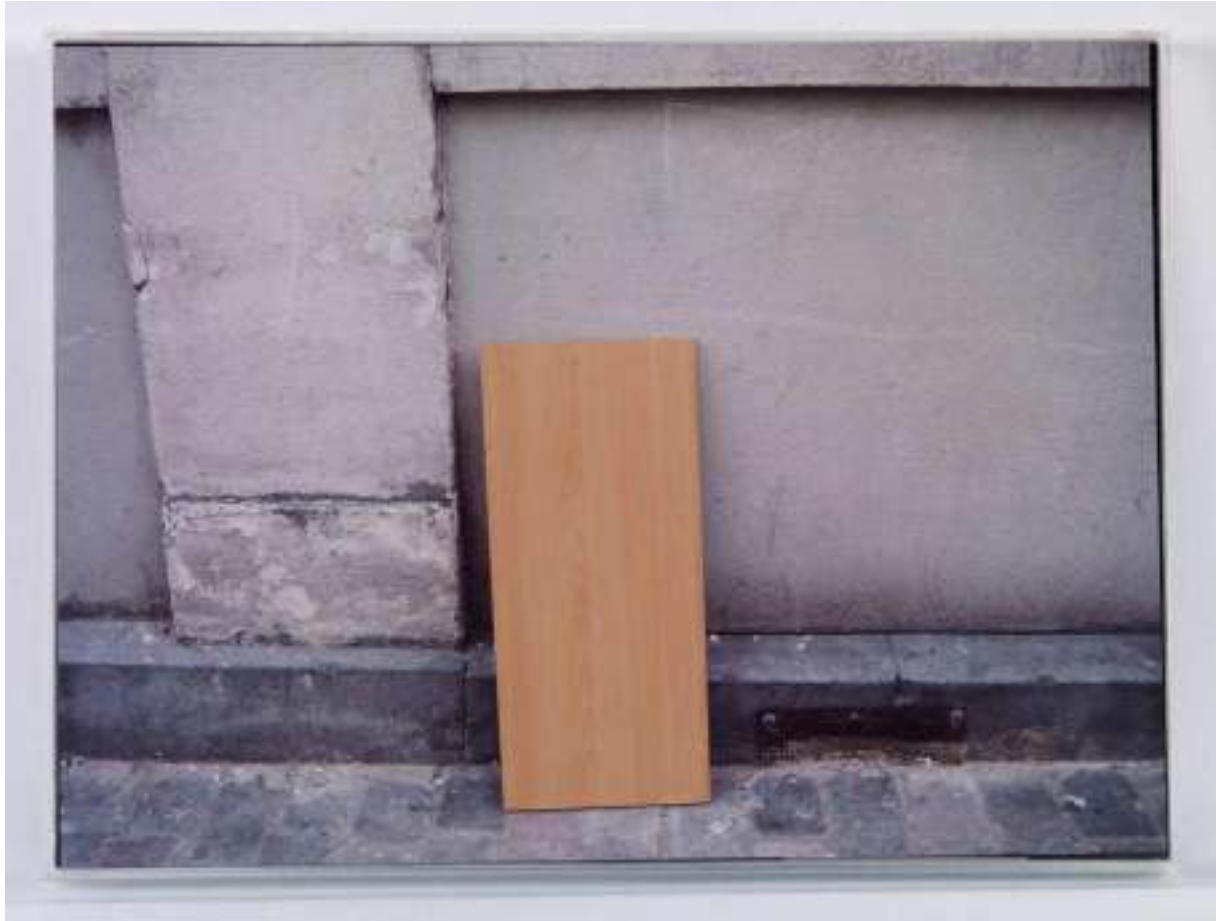
10 tirages couleur à développement chromogène sur papier Fuji

(Impression Lambda)

20 x 27 cm

Une collection de photographie est souvent faite d'objets, l'appareil permettant d'enregistrer des situations temporaires et de les figer dans le temps. Dans *On the Road (sur la route)*, planches, tables, découpes de bois laissées à l'abandon dans les rues forment une étrange collection. Avant d'être emportés hors de nos vues, ces objets devenus déchets sont comme des ruines temporaires. Éric Hattan décide de les prélever, de les cueillir pour en faire un inventaire.

Particulièrement sensible aux espaces, il aime les parcourir, les ausculter, les réagencer pour produire une œuvre sur la variation du motif. Travaillant toujours à partir de ce qui est présent autour de lui, il est un artiste voyageur qui traverse l'espace urbain. Il extrait du réel des objets que l'habitude nous fait ignorer afin de les figer par la photographie et leur offre ainsi la possibilité de devenir des sculptures.



On the Road (sur la route), 2008.

© Eric Hattan. Photo © Jacques Faujour

FRANCK SCURTI (1965)

The Yellow Suite, 2015

Matériaux divers

300 x 900 x 90 cm

***The Yellow Suite* (« La suite jaune ») est un assemblage de différentes œuvres réunies par Franck Scurti en une grande composition pour créer un récit visuel. Un « marabout-bout de ficelle » formel se déploie, de gauche à droite, entre un soleil levant de laiton et un couchant de cuivre. Le jaune et l'or renvoient à des questions fondamentales dans la production artistique occidentale : la représentation de la lumière et la notion de valeur.**

Comme souvent dans son travail, Franck Scurti nivelle les valeurs, en interroge la symbolique et la répartition avec humour. Ainsi des références à des œuvres majeures de l'histoire de l'art, icônes de la modernité, sont matérialisées par des objets banals, pauvres, glanés dans la rue près de son atelier rue Dunois à Paris. Une très classique peinture de paysage accueille le geste iconoclaste de lacération de l'artiste Lucio Fontana. La *Judith* de Gustav Klimt, rendue laiteuse, devient le personnage principal *modern style* de l'histoire. Les éponges, pièges à couleur comme chez Yves Klein, semblent avoir absorbé tous les pigments.



© ADAGP, Paris, 2018. Photo Marc Damage



Détails - © ADAGP, Paris, 2018. Photo Marc Damage

FRANÇOISE PÉTROVITCH (1964)

***Étendue*, série « Étendus », 2016**

**Aquarelle, lavis d'encre de Chine sur papier (deux feuilles
assemblées)**

160 x 240 cm

Françoise Péetrovitch développe depuis des années un travail singulier, ancré dans la pratique du dessin, un dessin spontané, d'une grande liberté. Cette pratique s'est développée sous toutes ses formes – lavis d'encre, aquarelle, peinture à l'huile –, la technique devenant partie prenante de la construction du sujet, jouant des aventures de la matière. Depuis une dizaine d'années, elle étend son travail à d'autres champs : la sculpture (en céramique, verre et bronze), les gigantesques dessins muraux, mais également la vidéo. Les différents médiums entrent en dialogue, les volumes répondent aux dessins qui se prolongent dans l'animation et le son. L'univers est toujours le même, fragile, intime, s'attardant sur les états intérieurs naissants, la maternité, l'enfance, le passage à l'adolescence (...)

Consacrée à l'adolescence, cette série représente des jeunes gens dans des postures ordinaires, des situations de flânerie, d'oisiveté, d'abandon. Françoise Péetrovitch peint ces corps adolescents allongés, au repos, les yeux clos, perdus dans leurs pensées, leurs mondes intérieurs. Ils semblent flotter, léviter, s'extraire du réel. Elle parvient à saisir la vulnérabilité de l'être, l'incertitude de ces moments de trouble qui nous parlent à tous et nous touchent, nous

émeuvent. Dans ces grands dessins, les personnages côtoient toujours un oiseau (pigeon ou moineau). Ces oiseaux semblent ignorés, invisibles des jeunes gens qui ne ressentent pas leur présence. La rencontre est impossible. Les *Étendus* sont réalisés dans une gamme colorée sombre : des verts mousse, des bruns, des gris. Les lavis d'encre recouvrent entièrement le papier, lient les formes et les sujets, dont se détachent les carnations blanches des corps, aménagées en réserve dans la feuille.

Extraits du texte d'Anne-Laure Flacelière, catalogue de l'exposition de la collection *Sans réserve*, MAC VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2017.



© Françoise Pétrovitch. Photo Galerie Semiose, Paris.

FRANCOISE PÉTROVITCH (1964)

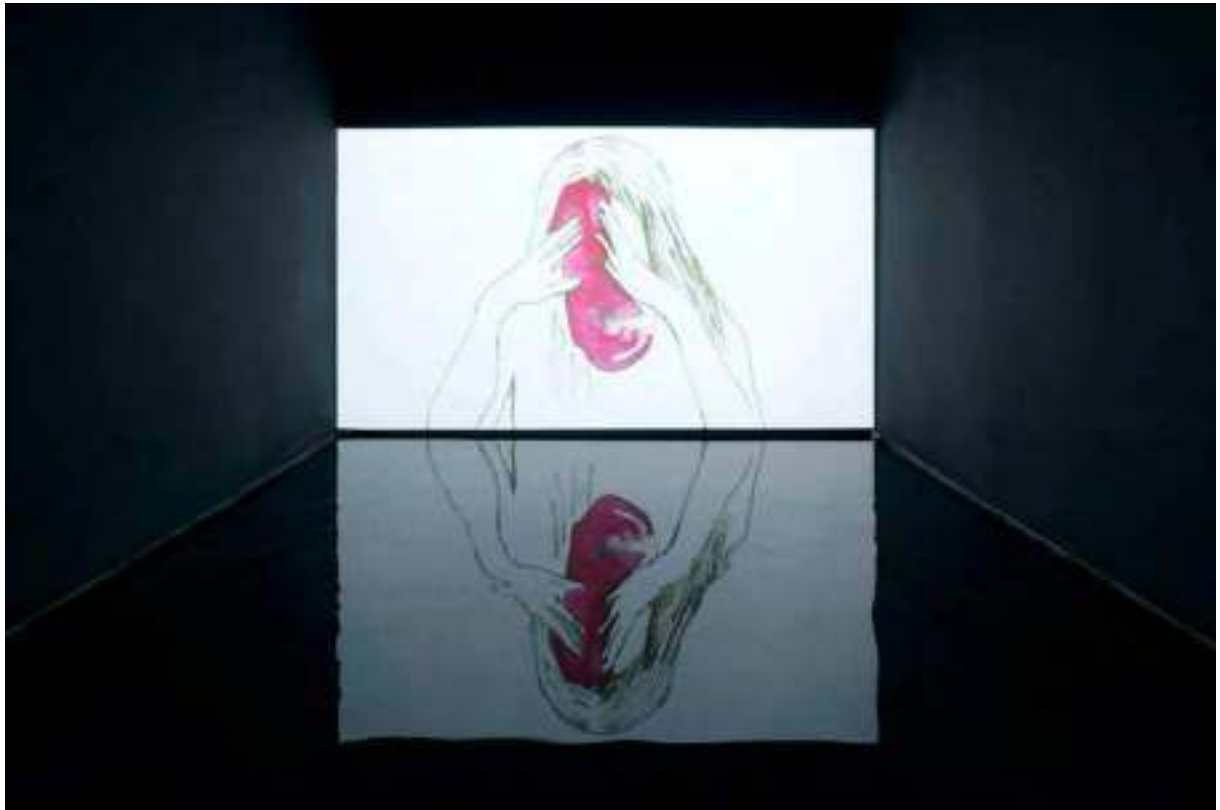
***Echos*, 2013**

Installation vidéo (numérique sonorisé), bassin d'eau

Durée : 5'15''

Françoise Pérovitch développe un travail ancré dans la pratique du dessin qu'elle étend depuis plusieurs années maintenant à la sculpture et à la vidéo. Elle s'y attache aux états intérieurs naissants, aux états de transition, esquissant des présences évanescentes, douces et inquiétantes à la fois.

***Échos* développe une variation formelle autour des archétypes féminin et masculin, de paysages colorés où les notions de double et de passage affleurent. Le dispositif de l'œuvre, une projection vidéo qui se reflète à la surface d'un bassin d'eau, ainsi que le montage en fondu-enchaîné sans réelle narration, plongent le visiteur dans un environnement où les images et couleurs vont et viennent, se fixent un instant puis lui échappent. Il reste des associations d'idées, des impressions. « Échos » nomme ce phénomène de propagation, de répétition, de résistance, d'affaiblissement et de disparition, mais aussi bien cette nymphe éconduite par Narcisse qui lui préféra son propre reflet.**



© Françoise Pétrovitch, 2013. Photo © galerie Semiose, Paris

HENRI MICHAUX (1899 -1984)

Sans titre, 1960 – 1961

Encre de Chine sur papier

75 x 108,4 cm chaque

Écrivain et poète, Henri Michaux était également artiste. Il a été très influencé par sa découverte de la peinture chinoise au début des années 1930. (...)

Dans la fluidité de l'encre de Chine, les signes alignés se muent bientôt en foules grouillantes et désordonnées. Se défendant de toute parenté tachiste ou expressionniste, Michaux abandonne le pinceau pour verser l'encre directement sur le papier, par gestes saccadés, et en maculer la surface de petites flaques auxquelles il impose le mouvement de sa composition. (...)

Réalisées au début des années 1960, les trois œuvres de la collection du musée témoignent de ces grandes *Peintures à l'encre de Chine*.

Dans un contraste essentiel de noir sur blanc, leur composition horizontale est rythmée de taches successives – plus ou moins nombreuses et plus ou moins denses selon l'œuvre.

Ce sont des peintures de vitesse, des représentations mentales d'un tempo personnel. L'artiste est « de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements... », comme il l'écrivait dans *Émergences-Résurgences* (1972).

Extraits du texte d'Ingrid Jursak, catalogue de l'exposition de la collection *Sans réserve*, MAC VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2017.



© Adagp, Paris 2018. Photo © Claude Gaspari



© Adagp, Paris 2018. Photo © Claude Gaspari

HICHAM BERRADA (1986)

Rapport de lois universelles # 2, 2013

Vidéo couleur HD, durée: 3'18".

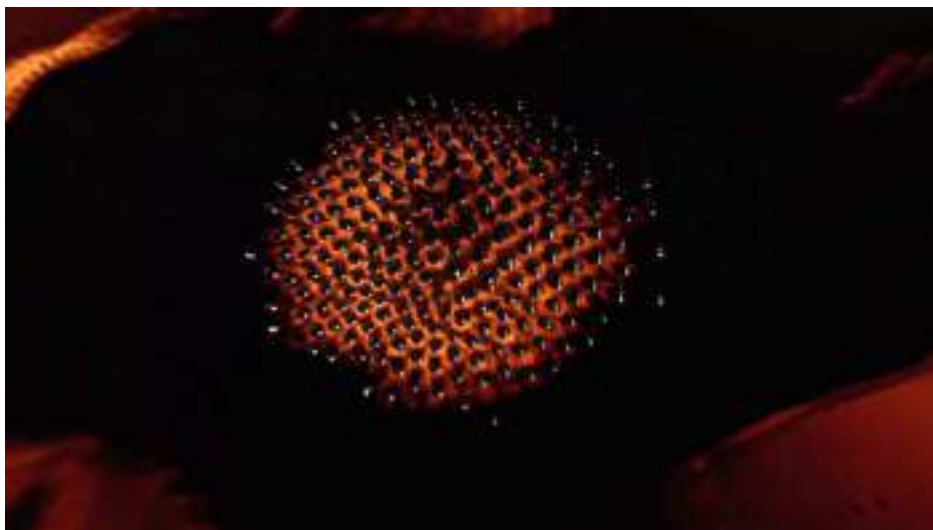
(...) ses œuvres explorent des protocoles entre expérimentation et maîtrise des métamorphoses de la matière. Il confie : « Mon intérêt pour la science comme forme de culture universelle a toujours nourri ma pratique. » Suréclairer des fleurs en pleine nuit pour forcer leur éclosion et décider de l'instant précis de cette floraison nocturne. Déverser des kilos de poudre de fer et des litres d'acide dans un champ pour y favoriser, quelques milliers d'années plus tard, l'éventuelle formation d'une grotte de cristaux. Rejouer l'apparition de la vie dans un aquarium géant nourri de molécules prébiotiques : tel est le type d'actions auxquelles s'adonne Hicham Berrada ; accélérant le tempo végétal, anticipant l'avenir, jouant le passé, sortant chaque fois d'une temporalité humaine. (...)

La série *Rapport de lois universelles* procède de même, à partir d'un ferrofluide dont les nanoparticules sont mues par de subtils jeux magnétiques. Une fois la performance achevée, les rushes filmés sont montés en une œuvre vidéo unique. Hicham Berrada entend composer ces paysages fantastiques comme de véritables créations picturales :

« J'essaye de maîtriser les phénomènes que je mobilise comme un peintre maîtrise ses pigments et pinceaux. Mes pinceaux et pigments seraient le chaud, le froid, le magnétisme, la lumière. » Il n'est cependant pas uniquement question de peinture, aussi chimique soit-elle, mais également de nature (...). Catalysant un processus

physicochimique naturellement actif, bien qu'invisible, et tentant de le pénétrer, l'artiste livre des images fascinantes. La matière y est sublimée, magnifiée, offrant à l'échantillon microscopique de se muer en immense univers onirique.

Extraits du texte d'Ingrid Jurzak pour le catalogue *Avec et sans peinture - Parcours #6 de la collection*, MAC VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2014.



Photogrammes tirés de la vidéo © Adagp, Paris 2018.

JEAN-LUC MOULÈNE (1955)

La fontaine des amoureux, Paris, 3 avril 2006, 2006

Épreuve Cibachrome contrecollée sur aluminium

125,5 x 125,5 cm

Territoires ruraux ou urbains : la représentation du paysage occupe une large place dans l'œuvre photographique de Jean-Luc Moulène. L'artiste privilégie des points de vue créant une tension, une discrète étrangeté. Ici, le choix d'un cadrage en contre-plongée donne un rôle essentiel au sol : il semble s'y dessiner une ligne d'horizon. Mais quel est le véritable sujet de cette photographie ? Les restes d'une célébration comme une vanité ? Un jaillissement amoureux ?

Grâce au pouvoir de désignation de l'artiste qui a choisi les mots *fontaine* et *amoureux* pour intituler cette scène, on se surprend à rêver. On est tenté de donner un sens à la contemplation de cet événement miniature au-delà de sa trivialité.

Dans le champ de la photographie mais aussi de la sculpture, Jean-Luc Moulène développe des espaces critiques, portant sur les modes de production généralisés. Dans une société contemporaine marquée par la standardisation, ses œuvres cristallisent des accidents du réel et font voler en éclat l'uniformité de notre expérience du monde.



© ADAGP Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

JEAN-LUC MOULÈNE (1955)

3 standards, le Blanc, 26 décembre 2004, 2007

Photographie, Epreuve Cibachrome contrecollée sur aluminium

124 x 165 cm

***Trois Standards, Le Blanc, 26 décembre 2004* est (...) une image qui, selon l'artiste, donne à voir la matérialité des choses, leur réalité physique. L'herbe, les tuiles, le bois, le plastique, l'humidité. La date, constitutive du titre, atteste de la présence du photographe derrière le grillage, enregistre le moment de prise de vue, un lendemain de Noël. *Trois standards, le Blanc* – une double lecture est d'emblée possible : l'œuvre manifeste une distance critique mais permet par la métaphore un hypothétique réenchantement. Le blanc est la couleur de la pureté, de la robe de mariée (ou de communiant), de la neige immaculée. Il est ici associé à un sentiment d'enfermement produit par la banalisation des formes d'habitat, la maison, le jouet, la cabane du chien, et par le grillage au tout premier plan de la photographie. (...)**

Jean-Luc Moulène ne produit pas d'image documentaire malgré les apparences. Il construit une série, une stratégie (...) d'inventaire de la banalité pour échapper à la répétition et saisir la complexité de l'espace social, ici de la péri-urbanité. L'artiste confère à ces formes un statut d'icône de la banalité. *Trois Standards*, trois piliers de la vie domestique des « classes moyennes » fabriquée par l'idéologie publicitaire : une maison, une famille, un animal domestique. En somme, la fabrication d'une image de marque, un « *travail de haute*

précision dans un domaine de grande confusion qu'on appelle l'imaginaire social ». (Jean-Luc Moulène).

Extraits du texte de Stéphanie Airaud, pour le catalogue *Je reviendrai, Parcours # 3 de la collection, MAC VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2009.*



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

KADER ATTIA (1970)

***Rochers carrés*, 2008**

Ensemble constitué de 9 impressions photographiques couleur sur papier satin

51 x 76 cm chaque

L'œuvre *Rochers carrés* est composée de neuf photographies montrant une digue construite entre la mer Méditerranée et le quartier populaire de Bab El Oued à Alger. Kader Attia connaît bien cette plage très bétonnée. Adolescent, il la fréquentait lors de ses vacances en Algérie. Adulte, il décide d'en faire une série d'images. On y aperçoit le ciel, la ville, la mer, l'ombre de l'artiste, mais les imposants blocs de béton carrés occupent toujours la plus grande partie des images. Ils bloquent l'accès au paysage et deviennent les sujets de la série photographique.

Pour lui, cet endroit est un lieu de violence physique et psychologique : lieu de prostitution, lieu depuis lequel la jeunesse scrute l'horizon et rêve d'un ailleurs, quai informel d'un départ clandestin, celui des Harragas, ces désespérés qui brûlent leurs papiers d'identité avant de fuir par la mer. Cette frontière de béton relie plus qu'elle n'isole. Pour Kader Attia, elle devient une frontière universelle.



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

MARYLENE NEGRO (1957)

Ici, 2005

Tirages lambda contrecollés sur aluminium

Au travers de photographies, films, installations, Marylène Negro explore les liens entre sphères intime et publique. Elle invite et interpelle l'autre, fait de l'œuvre une interface.

***Ici* : le titre de cette série de sept photographies renvoie à un lieu donné et semble nous inviter à regarder, précisément « là ». Le cadrage est serré, se concentre sur des zones de contact, entre un corps et son environnement. Les matières se jouxtent, se déclinent, les positions dans l'espace se succèdent. Face à ces images dans lesquelles on peut prendre le temps de naviguer, des sensations émergent : effleurement, poids, vide, douceur...**

Les moments, les lieux de ces prises de vues restent en hors-champ, inconnus du spectateur. Ces prélèvements sont à la fois comme suspendus et prolongés par l'acte photographique, puis offerts à notre regard. Il y a quelque chose de familier dans ce geste introspectif : « ici » comme « ailleurs », « ce corps » ou bien « un autre ». Cette série témoigne du rapport sensible subjectif qu'expérimente l'artiste entre elle et le monde, et qui semble actualisé dans chacune des images.



© Marylène Negro, 2005

JEAN-CHRISTOPHE NORMAN (1964)

Cover, *Ulysses*, James Joyce, 2015-2017

Encre et graphite sur papier

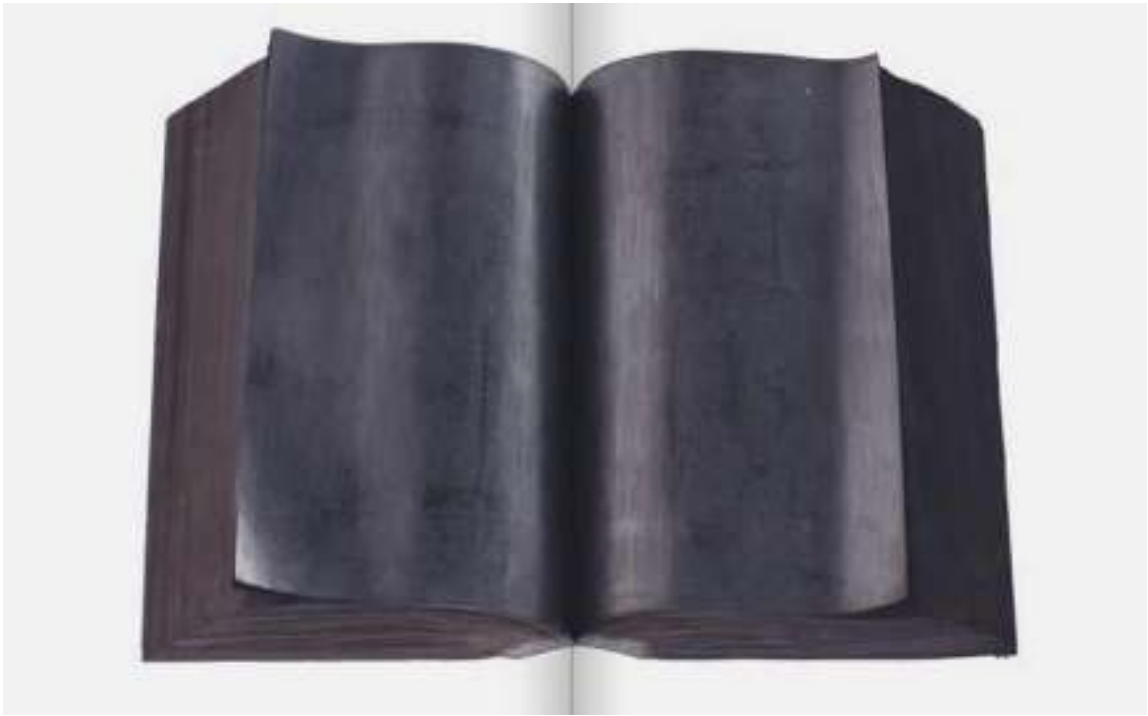
***Ojos*, 2014**

Graphite sur papier

29,7 × 21 cm (chaque)

Jean-Christophe Norman explore l'écriture dans l'espace. Ancien alpiniste, il parcourt durant ses «expéditions horizontales» les rues de Tokyo, Marseille, Phnom Penh ou Paris, où il procède à la réécriture de grands textes de la littérature comme *Ulysse* de James Joyce, directement sur le sol, à la craie.

***Ojos* est une série de dix vues redessinées à partir d'illustrations photographiques extraites du livre *La dernière expédition au mont Everest* de E.F. Norton (1928), recouvertes de graphite à l'exception d'une réserve en forme d'*oculus*. Le procédé plastique rejoint la réalité. En effet, ce récit raconte précisément la disparition des alpinistes Andrew Irvine et George Mallory lors de leur ascension de l'Everest en juin 1924.**



© Jean-Christophe Norman, 2017. © Photo Marc Damage

JEAN-CHRISTOPHE NORMAN (1964)

Terre à terre, 2017

Encre mural, Production MAC VAL

Performeur et plasticien, Jean-Christophe Norman explore l'écriture aux quatre coins de la terre, réécrivant extraits ou totalité de romans illustres à la craie, à même le sol. Dans un projet d'écriture personnel, *Grand Mekong Hotel*, il relate son récent séjour à Phnom Penh, animé d'un projet, reproduire les plans de l'appartement parisien de Marguerite Duras sur le fleuve Mékong.

Invité par le MAC VAL, il affronte la plus haute cimaise du musée, fait corps avec cette paroi jour et nuit pour réécrire son propre récit, page à page. Par cette action de recouvrement, il immerge le visiteur dans la dimension plastique et picturale de l'écriture. Si notre première envie est de décrypter le texte, nous sommes vite confrontés à la réalité. Nous naviguons au cœur du récit, voyageons à travers les mots, dérivons parmi les pans de lignes. L'écriture est associée au temps, à l'espace, au corps et au déplacement. C'est une invitation au voyage, à l'évasion, au souvenir, d'une terre à l'autre.

SYLVIE FANCHON (1953)

Depuis le début des années 1990, Sylvie Fanchon suit un ensemble de contraintes préalablement fixées pour peindre. Elle se restreint à l'usage de deux couleurs par tableau, toujours appliquées en aplat, interrogeant sans cesse le rapport entre deux valeurs colorées.

Sylvie Fanchon peint à partir d'éléments extraits du réel - schémas de mobilier, plans, bandes dessinées ou dessins animés - pour les synthétiser à l'extrême. Ainsi « dégraissés », ils s'inscrivent en aplat, formes flottantes énigmatiques, presque abstraites. L'usage systématique du terme « Sans titre » pour les nommer manifeste la volonté d'en laisser l'interprétation ouverte.

Dans la série des *Tableaux Scotch*, l'artiste applique une première couleur puis positionne des bandes adhésives à la surface du tableau avant de recouvrir le tout de noir. Lors du retrait des scotchs, les motifs apparaissent alors en réserve. Ces compositions révèlent la superposition délicate des peaux de peinture, troublant la relation entre le fond et la forme. Le grand mural *SAGESFEMMES*, installé à l'entrée du musée, a été réalisé avec le même procédé.



Sans titre, 1995

Acrylique sur toile

100 x 197 cm

© Sylvie Fanchon. Photo© André Morin



Sans titre (Tableau Scotch), 2014

Acrylique sur toile

130 × 197 cm

© Sylvie Fanchon. Photo © André Morin

SYLVIE FANCHON (1953)

SAGESFEMMES, 2017

Acrylique

Dimensions variables

Production MAC VAL

Réalisé pour le MAC VAL, le grand mural de Sylvie Fanchon appartient à une série de peintures monumentales intitulées à partir des initiales de l'artiste, le S et le F : *Simple et Facile* en 2015, *Science-Fiction* en 2016 et *SAGESFEMMES*, ici en 2017. Pour cette série, l'artiste inscrit sa pratique picturale à l'échelle de l'architecture plutôt que dans le format domestique du tableau.

Le protocole de création, identique à celui utilisé dans la série des *Tableaux Scotch*, est marqué par un ensemble de règles préétablies. Le mur support de l'œuvre est d'abord peint dans une nuance. Pour *SAGESFEMMES*, le rose chair a été choisi en référence à des couleurs poudrées de fonds de teint, en évocation du corps. Cette couleur est ensuite hachurée de scotchs de peintre découpés à la main, pour former une composition de lignes obliques. Puis l'ensemble du mur est recouvert de noir. Lors du retrait des scotchs, les formes roses apparaissent alors en réserve. Les obliques sont agencées de manière à ne jamais créer l'impression d'une profondeur perspective, mais plutôt un rythme visuel, un large champ d'expérience sensible de la peinture.



© Sylvie Fanchon. Photo © Marc Damage

TATIANA TROUVÉ (1968)

La Maquette du Bureau des Activités Implicites (B. A. I.), 2007

Bois, Formica, Skaï, plastique, sable, Scotch, miroir, Plexiglas, papier, mousse

90 x 740 x 370 cm

***La Maquette du Bureau des Activités Implicites* est composée d'ensembles modulaires (module administratif, module de grève, module des titres, module à réminiscences, etc.) qui recensent, étudient et archivent les différents aspects du travail de l'artiste. En effet, produire des œuvres d'art implique un grand nombre d'activités invisibles et de temps improductifs. Chaque module correspond à une fonction de conservation d'annexes, de dossiers de présentations, de CV, de lettres de refus, de titres non retenus, etc. Tatiana Trouvé rend visibles des activités implicites et semble révéler les absurdités de la société du travail ainsi qu'une certaine idée du temps. Cette architecture administrative labyrinthique nous plonge au sein d'un espace mental, une cartographie concrète d'éléments immatériels de la création ou encore, comme l'artiste l'évoque elle-même un « autoportrait en jeune artiste qui cherche du travail ».**



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Marc Damage



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Marc Damage

TATIANA TROUVÉ (1968)

Expansion of a Closure Step 1, 2007

Métal, Plexiglas, caoutchouc, tube fluorescent

145 x 78 x 87 cm

***Expansion of a Closure Step 1* [en français : expansion d'une fermeture, étape 1] est un ascenseur de taille réduite, incrusté dans un mur ou une cimaise, présenté les portes entrouvertes et le plafond allumé comme s'il venait de s'ouvrir ou qu'il allait se refermer. Selon l'artiste, ce mouvement doit être extrêmement ralenti, au point que, d'une exposition à l'autre, on ne le voit pas évoluer.**

De même que l'écho rapproche par la répétition et la distorsion de la voix deux espaces séparés physiquement, les sculptures de Tatiana Trouvé condensent et rassemblent plusieurs temporalités. Trois types de temps sont ici réunis : le temps de la visite de l'exposition, le temps de l'exposition elle-même et celui de l'ascenseur qui est suspendu. Trois temps auxquels nous pourrions ajouter celui de la mémoire du visiteur, son souvenir de l'objet, de son utilisation habituelle, de son déplacement vertical, du temps d'attente devant, dans l'ascenseur, d'une promiscuité parfois gênante...

Boîte à fantômes, lieu symbolique et cinématographique de la progression sociale, de l'angoisse phobique, du désir érotique, l'ascenseur est ici bloqué. Entrouvert, il s'offre à la vue de tous mais demeure inaccessible. Une fois de plus, l'artiste nous laisse à la porte. Ainsi, l'expérience ordinaire de la vie rejoint l'univers de la fiction, l'intime flirte avec l'universel et active la mémoire collective.



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

TATIANA TROUVÉ (1968)

***Polder*, 2005**

Bois, feuilles de Bakélite, métal, perles de verre, tubes fluorescents, ficelle

Dimensions variables

[Le *Polder*] constitue le lieu du déroulement d'une activité de transformation mystérieuse. Dans cet espace clos et sombre qui évoque l'enfermement, des tables en Bakélite, éclairées par la lumière électrique et violente de néons, supportent des écheveaux de cordes et des chapelets de perles de verre rouge qui coulent à travers les trous pratiqués dans l'établi. Matière de synthèse, la Bakélite introduit par son pouvoir de résistance et sa capacité d'isolant l'absence de son et la mise à distance du réel. Cet univers silencieux, voire mutique livre néanmoins les bribes d'une fiction et d'un temps suspendus : l'activité (le thème du travail encore), énigmatique, est interrompue, et ses acteurs ont disparu.

Comme toujours chez Tatiana Trouvé, le corps absent est figuré en creux. (...) l'artiste rend visible cet autre temps qu'elle fabrique ; les portes ouvrent sur un temps indéfini qui s'envisage dans des mouvements imperceptibles, trop rapides ou trop lents pour que l'on puisse en discerner une image claire.(...)

Aujourd'hui, Tatiana Trouvé s'inscrit résolument dans la dimension architecturale. Son univers se précise, encore épuré, inquiétant, où le temps qui passe prend le visiteur en tenaille et le retient, prisonnier volontaire, fasciné.



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

TATIANA TROUVÉ (1968)

Sans titre 1, 2008

Sans titre 2, 2008

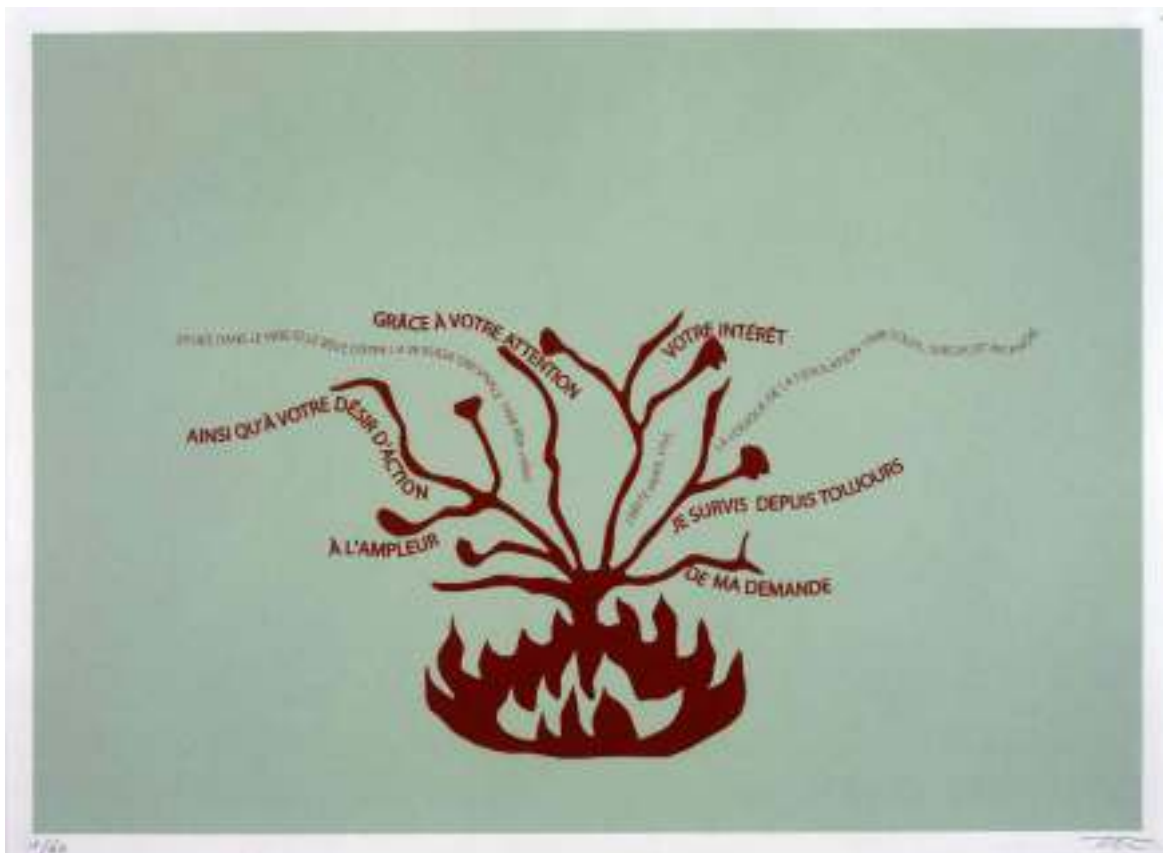
Sérigraphies en cinq couleurs sur papier

47,3 x 64,5 cm

Ces deux sérigraphies de Tatiana Trouvé s'inscrivent dans le projet du *Bureau des Activités Implicites*, où l'artiste transforme certaines activités de sa vie d'artiste en sujet et matière de l'œuvre. L'un des modules qui la compose s'intitule *Module à lapsus* : il conserve une quarantaine de phrases-type qui ont toutes en commun de se retourner sur elles-mêmes. Ces phrases à la tonalité administrative sont extraites de documents officiels, de publicité, de Post-it trouvés par l'artiste. *Je reviendrai* est l'un des énoncés les plus succincts. Tatiana Trouvé l'a imprimé sur deux pages de son passeport. La seconde sérigraphie prend la forme d'une arborescence imaginaire de ces phrases à lapsus.



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour



© Adagp, Paris, 2018. Photo © Jacques Faujour

ZHAO DUAN (1981)

Combien de... no 1-1

Combien de... no 1-2

Tirage numérique sur papier contrecollé sur aluminium

Collection municipale de Vitry-sur-Seine

Le travail de peinture, photographie ou vidéo de Zhao Duan est toujours lié à la performance. Venue d'une formation pluridisciplinaire (danse, théâtre, musique, arts plastiques), elle considère que rien ne se crée en dehors de ce rapport au mouvement, en relation à un déterminant extérieur, souvent une personne. Les œuvres qui en sont issues recueillent un processus : l'art comme expérience vécue. Pour Zhao Duan, l'œuvre porte une valeur du vivant. Un espace est ici construit avec la volonté et la force physique de l'artiste. *Combien de... temps ? de poids ? de rouleaux ?* La question reste posée, à nous d'imaginer la réponse. Une forme et une contre-forme sont créées par son corps et les rouleaux de papier blanc, pages vierges, réminiscences de la peinture chinoise qui utilise peu le support rigide, mais privilégie le papier – les rouleaux peints étant ensuite stockés superposés. La performance est un art parfois très bruyant, elle est ici discrète, presque secrète. Un léger mouvement de respiration est perceptible dans la vidéo, et d'un coup le corps se relâche et se laisse envahir par les rouleaux. Notions de fragilité, de temps, de résistance.



© Zhao Duan. Photo © Liu Dongpo



© Zhao Duan. Photo © Liu Dongpo