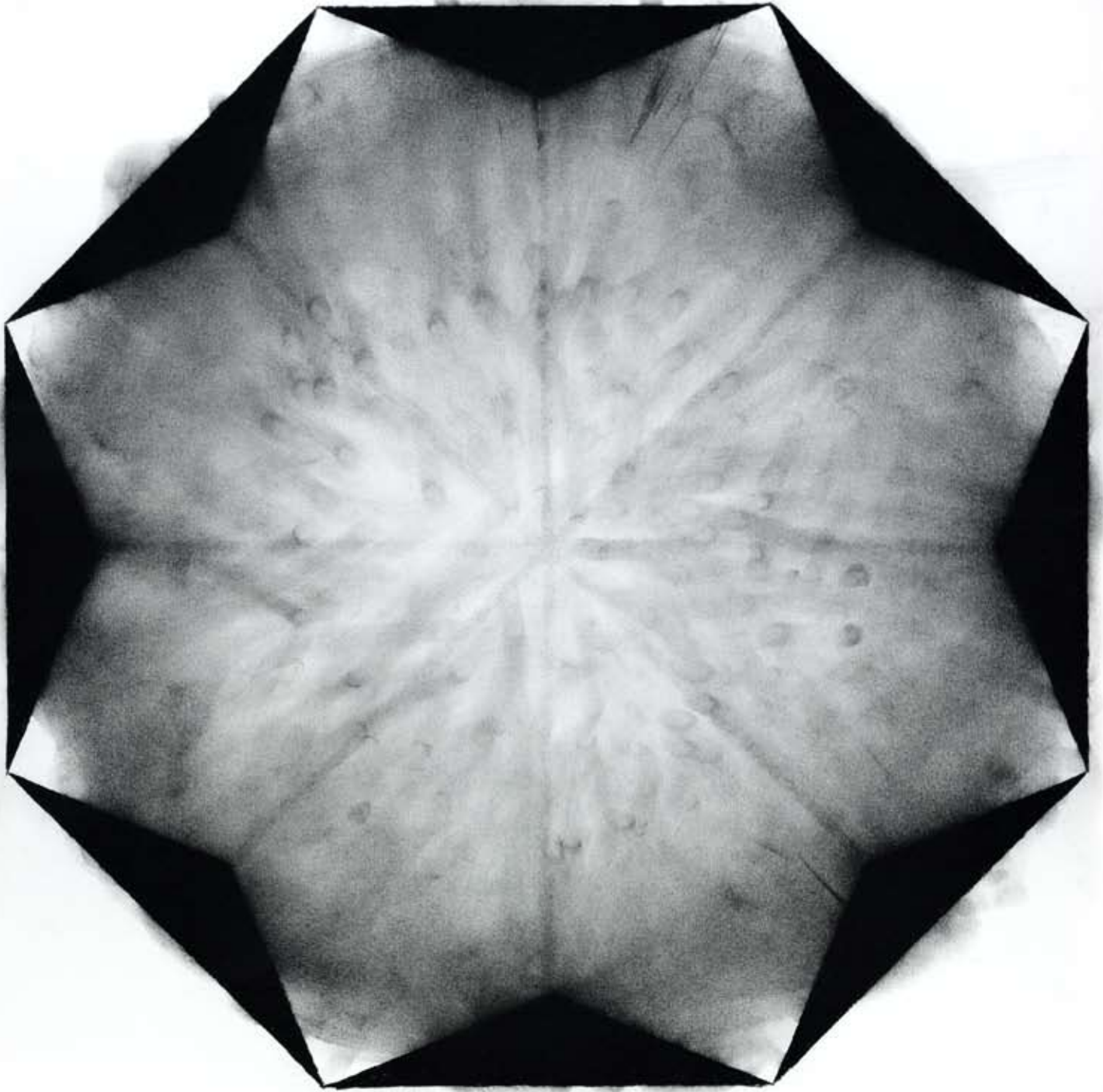


les CAHIERS

de la création contemporaine

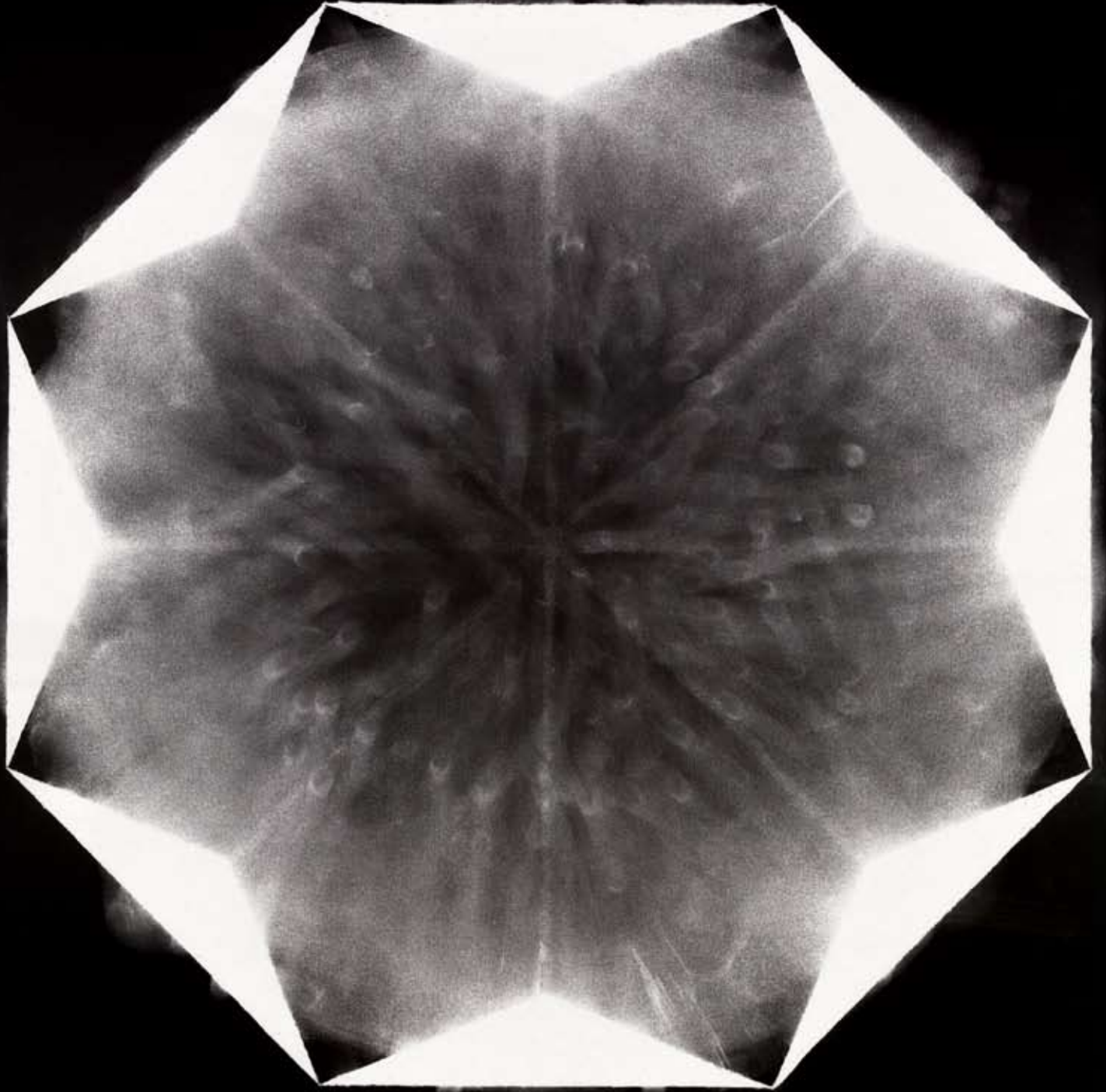




CAMIERZ

les

de la création contemporaine



C'est avec enthousiasme que le Centre national des arts plastiques a répondu à l'invitation du Musée National d'Art contemporain de Bucarest. De janvier à avril 2011, avec l'exposition *Architectures / dessins / utopies*, ce sont les oeuvres de plus de quarante artistes internationaux, appartenant à la collection du Centre national des arts plastiques, qui seront exposées, et rendues visibles pour le public roumain ainsi que plus largement grâce à cette édition.

L'approche retenue par Ruxandra Balaci, directrice artistique du musée et commissaire de l'exposition, porte sur les relations entre les arts plastiques et l'architecture. Des conceptions architecturales et spatiales qui peuvent porter la conception d'un artiste ; des villes imaginaires représentées par le dessin ; des architectures devenues support d'oeuvres comme, par exemple, les projections lumineuses qui viennent animer une façade. Ce sont aussi les relations très actuelles, le rapport subtil et complexe des artistes contemporains à l'architecture comme problématique fictionnelle / reflet / médiation anthropologique et sociologique, qui sont abordés.

Finalement, au-delà des architectures au sens strict, les relations entre l'oeuvre et l'espace sont interrogées. Les différentes expérimentations de l'espace construit et les oeuvres d'artistes conçues sous forme de projets, viennent abonder la réflexion. Pour une large part, même si cela ne concerne pas toutes les réalisations ici montrées, les oeuvres conçues pour l'espace public, souvent en collaboration avec des architectes, sont particulièrement soucieuses de cette relation à leur environnement.

Certaines oeuvres, parfois restées à l'état de projet relèvent de la commande publique. Ce que nous nommons « commande publique » fait à la fois référence à la mission que le ministère de la Culture et de la Communication confie à un artiste, à l'ensemble des procédures qui s'y rattachent et à l'oeuvre qui en résulte. Cette procédure répond à une volonté d'enrichir et de développer le patrimoine national dans l'espace public, en dehors des seules institutions spécialisées dans le champ de l'art contemporain. C'est la volonté de rendre les oeuvres accessibles au plus grand nombre, sur le territoire national et au-delà, qui guide les actions du Centre national des arts plastiques.

Je suis heureux que cette manifestation concourt à cette large diffusion des oeuvres et remercie très chaleureusement Ruxandra Balaci pour la grande qualité de son travail et l'énergie avec laquelle elle a porté ce projet, l'Institut français qui apporte également son soutien dans le cadre du programme Publics / Publiques, destiné à valoriser les collections publiques françaises à l'étranger ainsi que l'ensemble des équipes, françaises comme roumaines, qui ont conjugué leurs forces pour que cette exposition voie le jour.

Richard Lagrange, Directeur du Centre national des arts plastiques

Présidente du conseil d'administration du Centre national des arts plastiques : Anne-Marie Charbonneaux

Directeur de la publication : Richard Lagrange, directeur du Centre national des arts plastiques

Direction du département de la création artistique : Marc Vaudey

Direction du département du fonds national d'art contemporain : Claude Allemand-Cosneau

Direction éditoriale : Sandrine Mahieu, responsable des éditions

Rédaction : Céline Aubertin, Ruxandra Balaci
Directrice artistique du MNAC à Bucarest,
commissaire de l'exposition, Sandrine Mahieu,
Claude Parent et François Letailleur

Graphisme : Yann Rondeau

Relecture : Margau Le goff

En couverture :
Najia MEHADJI, *Coupole 5*, 1994
Craie et peinture sur papier
©Nadia Méhadji/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris
FNAC 96170
Impression : Imprimerie de Champagne, Langres
Diffusion gratuite
ISSN : 2100 - 9635
ISBN : 978-2-11-099530-8
Edition du Centre national des arts plastiques,
tour Atlantique, 1 place de la Pyramide, 92911
Paris La Défense / 01 46 93 99 50 / www.cnap.fr



Vito Acconci

Projet de piste de skate board «Le Skatepark», 1999

Commande publique

Crayons de couleur, feutre noir, feutre argent, collage, photocopie,
impression numérique

©Vito Acconci/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

ARCHITECTURES/ DESSINS/ UTOPIES...

Ruxandra Balaci

L'exposition *Architectures/Dessins/Utopies* présente des dessins d'artistes, autour de l'architecture et des dessins d'architectes, au-delà de l'architecture *stricto sensu*. Organisée au Musée national d'art contemporain de Bucarest, de janvier à mars 2011, en puisant dans la prestigieuse collection du Centre national des arts plastiques, l'exposition comporte des noms de la scène internationale comme : Vito Acconci, Enzo Cucchi, Yona Friedman, Garouste et Bonetti, Dan Graham, Jean Philippe Jungmann, Ilya Kabakov, Nicolas Ledoux, Sol Lewitt, Tania Mouraud, Mat Mullican, Roman Ondak, Denis Oppenheim, Lucy Orta, Claude Parent et François Letailleux, Gaetano Pesce, Giuseppe Penone, Georges Rousse, Tatiana Trouvé, Yuan Yong Ping, Zanko...

Quand le dessin s'empare de l'architecture et l'architecture du dessin qu'est-ce que cela produit ?

Le dessin y est révélé à la fois comme outil d'investigation très concret, structurant une réalité factuelle, conduisant à des propositions architecturales réelles, mais également comme outil-jouet pour des échafaudages imaginaires et utopiques, relevant d'un ordre fictionnel renversé : apesanteur, dilatation de l'espace, abolition du temps, où utopie et fantastique dominent.

L'architecture devient sujet de réflexion dans le dessin et le dessin sorte de *forma mentis*, qui la précède ou la dépasse en hardiesse ; ils parviennent à réaliser ensemble une manière de faire des mondes et des idées.

Hommages, citations, métonymies, affabulation, critiques, témoignent de la « chose construite », de la structure habitable, d'édifices imaginés ou de fictions urbanistiques, finalement d'une métaphore de la vie humaine.

Les récentes *Villes imaginaires et constructions fictives* (éditions Thames & Hudson, London, 2009) ou *Dreamland* (Centre Georges Pompidou, Paris, 2010), ou encore *Archi & BD - la ville dessinée* (Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2010) pour ne citer que trois des plus intéressantes présentations (dont je n'avais pas connaissance avant le début de ma recherche), témoignent de l'intérêt énorme et accru (The Trend) que suscite l'architecture aujourd'hui chez les artistes, la critique et le public averti, son rôle dans la culture visuelle européenne occidentale.

L'architecture est envisagée comme sujet central, comme protagoniste, comme iconographie concrète ou imaginaire dans la démarche de bon nombre d'artistes contemporains. Ils l'utilisent comme cadre (visuel, philosophique, socio-anthropologique, symbolique) relevant des contradictions de la vie contemporaine, de la dimension de l'homme et de ses acquis psychologiques ou comportementaux, de la culture et la civilisation urbaine avec les problématiques énormes et complexes des mégalo-pôles d'aujourd'hui. L'architecture est aussi perçue comme paramètre évolutif de développement économique ou, au contraire, comme relevant des angoisses générées par la globalisation et par la surcroissance économique, par la récession, par les disparités sociales, ou par les conflits politiques.

L'interrogation porte sur les effets sociaux et politiques : d'un côté la déshumanisation de l'habitable, la prolifération de la surveillance, la clôture restrictive/oppressive, l'inclusion ou l'exclusion (par des barrières physiques ou mentales ou symboliques) ; de l'autre côté, les possibilités d'harmoniser davantage l'habitable, les transformations du paysage naturel, l'ouverture métaphysique, enrichissante des espaces.

« Combinaison de technique et d'esthétique, de fonction et de symbole de la relation sociale » (Auge) l'architecture se manifeste dans les dessins dans les territoires d'intérêt suivants : Surtout comme mise en scène de la ville idéale, irréelle, symbolique, codée par l'émergence de métropoles fictionnelles, où rêve et réalité s'entremêlent (Acconci, Jungmann, Ledoux),

aboutissant à des arabesques presque abstraites, à des architectures-sculptures utopiques (Citons ici Parent et son célèbre « Je suis entre la vague et l'abbaye du Thoronet » ainsi que ses écrits sur la Diagonale).

Comme éléments de repérage scénographiques pour des œuvres conceptuelles (Ondak, Mullican, Trouvé), ou des éco-architectures éphémères et nomadiques relevant de l'activisme social (Orta).

Dans la présence du bizarre et du grandiose, la profusion des baroquismes formels (Garouste & Bonetti, Jungmann, Lupertz) ou des dépouillements osés (Kabakov), la déferlante de l'imagination (Parent, Oppenheim) ou la stricte épure réduite à la géométrie essentielle (Sandback, Stratmann, Venet) menant à la simplicité comme résultat de suprême sophistication.

Comme dessins dans l'espace aboutissant à une reconfiguration des lieux, à des structures installations autonomes (Trouvé).

Comme dessins envahissant le mur en trompe-l'œil ou modifiant une architecture donnée (Sol Lewitt).

En esquissant parfois, dans le mince intervalle entre sculpture et architecture/structure portante, entre monument et building (Pesce, Acconci, Penone, Cucchi, Bossut)... le dessin parvient à fixer l'action et ses possibles modifications dans l'espace intermédiaire des intermondes. Renouveler l'architecture par la sculpture se concrétise dans des propositions de « maisons-sculptures », en détournement des codes visuels établis. De nombreuses démarches font référence au modernisme, en installant un rapport critique à ses principes excessivement utilitaristes, restrictifs et parfois dangereusement deshumanisants. Ses réglementations font ainsi l'objet d'un traitement ironique et même renversant (Richer) pour aboutir à des solutions, à rebours, plus ludiques, plus fantaisistes et libertaires. *Unfashionable becomes fashionable*, dans des circonstances et traitements différents, dans une sorte de recyclage visionnaire des formes.

Parfois ébauches ou caricatures du futur, parfois repérages du passé et du passage futur et passé et passage temporel ou spatial sont scrutés du point de vue philosophique ou anthropologique (Friedman) le dessin rend visible la mince frontière entre la virtualité de la pensée et la réalité, devient une espèce d'épure de la pensée, en n'oubliant jamais (truisme !) que chez les architectes, l'architecture passe toujours par le dessin ! Parfois, le numérique vient en aide au dessin (Acconci, Deacon)

Des paradoxes sont soulignés : l'illusion et le très concret de l'architecture, l'architecture très conforme à ses lois strictes ou totalement hérétique, l'architecture comme borne de l'espace/temps, comme différenciation, comme enfermement/clôture ou continuité/dynamique/ouverture)

Est à observer la légèreté ontologique spécifique du dessin comme défi au matériel lourd de la structure bâtie (Mouraud).

Mettre à plat, déconstruire les trois dimensions construites, aplatir la profondeur c'est méditer sur l'espace (et le temps parfois), sur la relation surface/volume, sur l'échelle, sur la dislocation, sur le maintien à distance ou l'inclusion volontaire du spectateur ; c'est mettre en évidence l'aporie de la profondeur, les dimensions ontologiques du bâtir/structurer/dessiner. Dessiner comme essai sur la perspective, sur la fuite et sur les tensions qui entraînent les structures/idées, sur un monde des lectures intercalées entre l'épure et l'abstraction du concept.

De la phase didactique, de la pratique procédurale préparatoire, du repère et de la remémoration, au dessin comme trajet générateur de la pensée utopique ou pragmatique, on passe par l'aller-retour entre concepts, projets, installations qui font place à la méditation, à l'élaboration mais aussi à l'improvisation... tout en relevant d'une pratique cognitive en soi.

Comme si par l'esquisse, on maintenait l'état zen de la « conscience éveillée ».

- 1) la démarche curatoriale est forcément incomplète et conditionnée par le fait qu'elle se limite au cadre d'une collection définie, même extrêmement riche
- 2) Bibliographies à voir, outre les déjà cités, dans le texte, catalogues d'exposition : Claude Parent : *Errer dans l'illusion*, Orléans, Pekin, 2003, *Demain, La Terre...ou les dessins récents de Claude Parent*, Paris, 2010; Rem Koolhaas *Delirious New York*, 1978; Yona Friedman *L'ordre compliqué (et autres fragments)*, 2008, L'Éclat, Paris/Tel Aviv, *Utopies Réalistes 2000* L'Éclat, Paris/Tel Aviv, *L'Architecture de survie (une philosophie de la pauvreté)*, 2003 L'Éclat, Paris/Tel Aviv.) Eleanor Heartner: *Art & Today*, 2008, Phaidon, London, cap, Art & Architecture) Marc Auge - La ville entre imaginaire et fiction dans *L'Impossible Voyage*, 2008, Ed. Payot et Rivages, Paris.
- 3) voir l'entretien de l'artiste avec Robert Storr dans artpress 366/2010.

Ruxandra Balaci remercie expressément Claude Allemand-Cosneau, Chef du département du fonds national d'art contemporain, Centre national des arts plastiques ; Claude Parent, François Letailleur ; Matthieu Lelièvre -musée des arts décoratifs, Paris ; Lorand Hegyi directeur général du Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

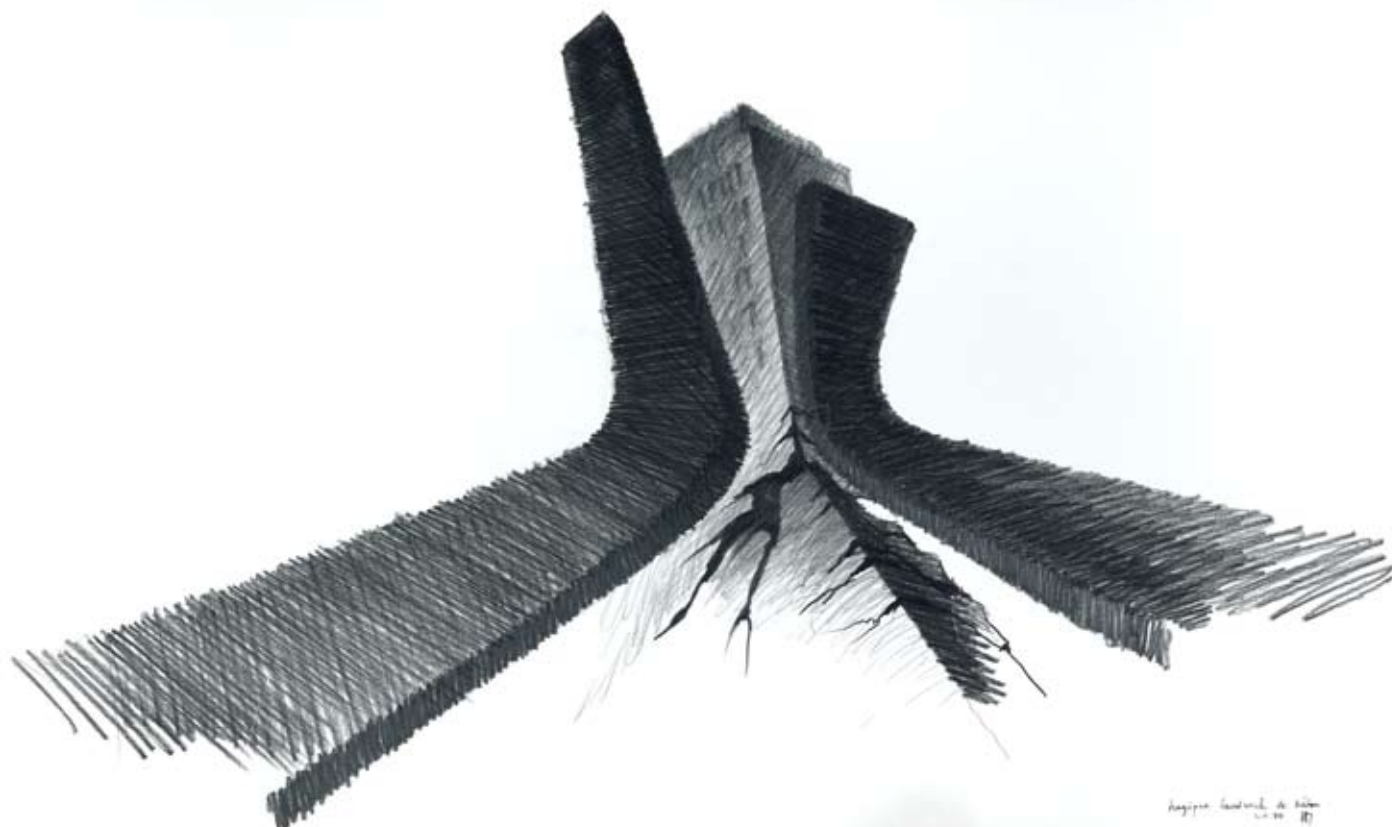


Tatiana Trouvé

Deployments, avril 2008

Crayon, vinyle adhésif, brûlure sur papier

© ADAGP/CNAP/photo : Galerie Emmanuel Perrotin, Paris



Claude Parent

Tragique sandwich de béton, 1980

Crayon sur papier

© Claude Parent/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

DE LA CONTRE- UTOPIE ARCHITECTURALE À LA FONCTION DU VIDE

Claude Parent, François Letailleur

Les constructions imaginaires, architecturales ou sociales sont fondées sur un même principe : le rejet de toute contrainte.

Conçues pour des lieux qui n'existent pas, elles sont considérées comme irréalisables.

Utopiques, quand elles cherchent à aboutir à un projet social idéal, assurant le bien être de chacun, elles sont rarement expérimentées comme le fut, en 1833, le phalanstère de Fourier.

Contre-utopiques, quand elles cherchent à construire un univers déshumanisé, elles sont considérées comme uniquement spéculatives. Pourtant, à l'inverse des utopies, les contre-utopies paraissent s'accomplir, tel *1984* d'Orwell, où l'État contrôle la vie quotidienne. L'architecture deviendrait-elle contre-utopique ?

La contre-utopie architecturale inhumaine :

Conçues pour des non-lieux, les architectures actuelles, rejetant autant les contraintes locales, sociales, culturelles que les désirs des habitants, aboutissent à des produits répétitifs, uniformisés, mondialisés, déshumanisés qui caractérisent les contre-utopies. Reflétant le monde dans sa laideur, ces constructions génèrent des comportements agressifs ou suicidaires, car elles séparent au lieu de relier. Si la production industrialisée peut fournir à court terme un habitat minimum, elle reste insuffisante. En outre, la fragilité des ouvrages rend les chocs sismiques ou climatiques catastrophiques pour l'habitant.

Ces architectures contre-utopiques ont pour première contrainte la rentabilité exigée par les capitaux off shore, dont la réalité peut devenir inexistante. Aujourd'hui la finance dirige l'architecture vers la contre-utopie. Pour que l'architecture accomplisse sa mission en assurant protection matérielle et bien être spirituel pour tous, elle doit retrouver l'utopie.

L'utopie architecturale motrice :

L'idée architecturale prime. Elle rapporte beaucoup plus que l'organisation. L'ordinateur a séparé dessin et architecture, liés de tout temps. En rationalisant le travail sérieux, isolé du dessin d'imagination, l'agence d'architectes a privilégié une rentabilité erronée. Le croquis initial est le moyen le plus performant pour faire naître une pensée en gestation ou non. En noir et blanc, il exprime mieux la forme que l'ordinateur aux multiples couleurs. Du dessin utopique, porté par la démarche utopique naît l'idée qui conduit au projet.

Le dessin utopique, libre de toutes contingences, en rapport direct avec la pensée, dévoile des ponts, des liens, base de la réflexion. Le dessin utopique est élément fécondant ou révélant une pensée architecturale en gestation. Le dessin porte en lui une pensée que le geste libère, amorçant le geste architectural. La pratique continue d'innombrables dessins automatiques, de croquis imprévus, sans intention préalable, sans volonté de représenter, peut générer formes et idées. Le dessin est un moyen de créer et de réfléchir.

Décrypteur extraordinaire, le dessin aide l'idée à éclore jusqu'à sa forme définitive. Le dessin devance la pensée ou l'illustre, sans temps d'intervention privilégié. Guide, le dessin rappelle l'objectif, précise le projet, concrétise les idées initiales. Le dessin est dessein et destin.

Intermédiaire entre les personnes, le dessin facilite le dialogue lorsque la compréhension ne passe pas par les mots. Si on « ne voit pas » ce que l'autre veut dire, le dessin peut focaliser la discussion, relancer la réflexion. Il favorise une lecture commune. Recentré au moment essentiel, il réduit l'incertitude donc limite les coûts de la recherche désordonnée et inutile.

Dessin et architecture sont inséparables de tout temps et la légitimité du dessin à définir l'architecture est certaine, mais le dessin peut mentir. Les dessinateurs font des transparences fausses qui, dans la réalité, interrompent très vite la fuite de l'espace. La vraie perspective est un trucage éhonté, mais quelque soit le dessin, la découverte réelle a lieu sur place. Il reste que la perspective est une information.

La démarche utopique libère la pensée de toutes contingences, de toute volonté d'être réalisable ou non. L'utopie permet de réfléchir plus librement, de dépasser les contraintes supposées infranchissables dans le réel, de repérer les principes fondamentaux qui structurent ou bornent pensée et pratique. L'utopie refuse attitudes et logiques. Le souci des contraintes régresse. L'autocensure des idées s'atténue. La peur diminue, la hardiesse grandit. Les suggestions, irréalisables, à première vue, ne sont plus rejetées quand elles surgissent. Les impossibilités doivent être regardées comme momentanées. La réflexion doit continuer jusqu'à la compréhension des vrais problèmes.

Certes, l'architecture indépendante des contraintes peut s'engouffrer dans des solutions inhumaines... Il faut garder présent l'objectif initial.

L'utopie s'exprime en mots, s'esquisse en dessins. L'idée jaillit des mots, des dessins et du dialogue. Passé l'illumination gestuelle et psychique, circonstances associées dans l'instant, tout se brouille, tout s'oublie et chaque acte reprend ses droits, son temps réel et son domaine. L'instant infinitésimal et incontrôlable de la fusion a fait son œuvre et l'utopie peut s'établir en rêve éveillé.

Dessin et utopie sont liés, sans lien de subordination. Ils sont frères, car ils ont en commun des refus d'attitudes. Ils excluent de leur imaginaire, logique, pragmatisme... Dessin et architecture sont frères siamois, inséparables par nature, depuis la nuit des temps. Dessin automatique et utopie libèrent l'architecte, libèrent les idées. Un projet architectural doit passer par le filtre d'une architecture utopique.

L'architecture utopique efficace :

L'architecture utopique ne l'est qu'un temps car elle est déclenchante. L'utopie, désignation éphémère, évolue avec les solutions. Le dessin utopique peut devenir esquisse, étude, ébauche d'un projet réalisé, témoignage historique, pièce de collection, icône muséale de l'idée. L'examen des dessins utopiques montre la continuité des interrogations. Les dessins utopiques de Robida de 1883 superposant les moyens de communication apparaissent des dessins d'anticipation des travaux réalisés maintenant à Tokyo. Tout examen d'une longue suite de dessins utopiques affirme leur efficacité.

Ainsi, inspirés des vagues mobiles de la mer, les dessins de Parent génèrent « la fonction oblique ». Étudiés dans de nombreux dessins « utopiques », ils mettent l'architecture en mouvement.

En 1964, la fonction oblique est réalisée à Nevers. L'église, architecture dessinée, est un projet traduit en plans d'exécution, à un stade supérieur de sensibilité. La réduction du dessin du projet initial, trop cher, change le bâtiment. Diminué moins en hauteur qu'en largeur, il n'est plus collé au sol, mais perché. Ses deux parties, réunies de l'extérieur, aboutissent à un passage d'une complexité incroyable, le seuil de rétablissement. L'effet en était imprévisible. L'idée peut être première, tout architecte sera surpris tout le temps, ne saura jamais tout à l'avance. La compréhension grandit avec ceux qui s'en servent.

Depuis 1970, des habitats privés sont réalisés au bonheur d'obliquonautes pour qui l'architecture d'intérieur oblique, utopique, s'accomplit librement. Simultanément, un projet de maison oblique à Paris, relevant de l'architecture réglementée reste utopique politiquement. En 2004, ses plans, techniquement réalisables, rejoignent, ceux de Ledoux dans l'utopie.

L'utopique résiste. La fonction oblique inspire *Les Conques*¹, un dessin de mars 1966. De celui-ci naît en 1989 *Les grandes oreilles de la Lune*², dessin puis maquette d'une construction lunaire en pesanteur réduite, dans un nouvel univers sans gravité *Aabam*.

En 2009, un hommage à Charles Fourier³, nous conduit à une triple interrogation :

- Comment rejoindre facilement, *Les grandes oreilles de la Lune* pour vider massivement la Terre d'une humanité saccagée par les contre- utopies politiques et économiques, menacée des migrations de la faim, des désordres climatiques et sismiques ?

- Que deviennent, en apesanteur, la fonction oblique et la fonction de l'architecture ?
- Le vide, majeur dans l'univers, a-t-il une fonction centrale dans l'organisation de l'espace ?
Une architecture utopique, nous fournit une réponse. Elle développe *La Fonction oblique* terrestre, en un nouveau principe en apesanteur : *La Fonction du vide*⁴.

Construction extraterrestre, elle assure les déplacements humains, entre la Terre et une station intermédiaire hors gravité puis un spatioport lunaire, base d'envols spatiaux. Ce système de circulation, utilise le vide, pour aspirer les humains hors de la terre. La station intermédiaire, architecture souple, illimitée, déformable en fonction de l'occupation, permet de séjourner en apesanteur. L'air est assuré par des systèmes individuels ou collectifs, sous enveloppe transparente ou par gravitation spécifique... Une station similaire autonome, peut permettre une dérive intersidérale. Le spatioport situé en gravité réduite, en adapte les solutions.

Cette architecture utopique doit préparer une organisation nouvelle de l'espace, dans l'espace. Dès leur conception, avant même leur mise en œuvre extraterrestre, des nouveaux principes, transposables, pourraient être expérimentés sur Terre.

En apesanteur, résistances et poids se réduisent. Le sol n'étant plus une contrainte est inutile. Plafonds et murs n'ont plus d'horizontalité, de verticalité, ni de sens. La fonction oblique qui liait sur terre, extérieur et intérieur devient extrême.

La pesanteur, contrainte majeure disparue, l'espace s'ouvre et la mobilité est intégrale. Seuls restent utiles des axes de déplacement, des points d'ancrage dans un maillage tridimensionnel avec des espaces techniques ou pratiques clos. Architectes et artistes peuvent tracer des lignes, les croiser, les lier en dessins, en desseins. La construction multidimensionnelle n'est plus rigide mais dilatable tel un grillage mis en boule, parfois compressé, parfois dilaté. Pensées en quatre dimensions, les constructions deviennent aussi mobiles que les habitants, retournant au nomadisme primordial.

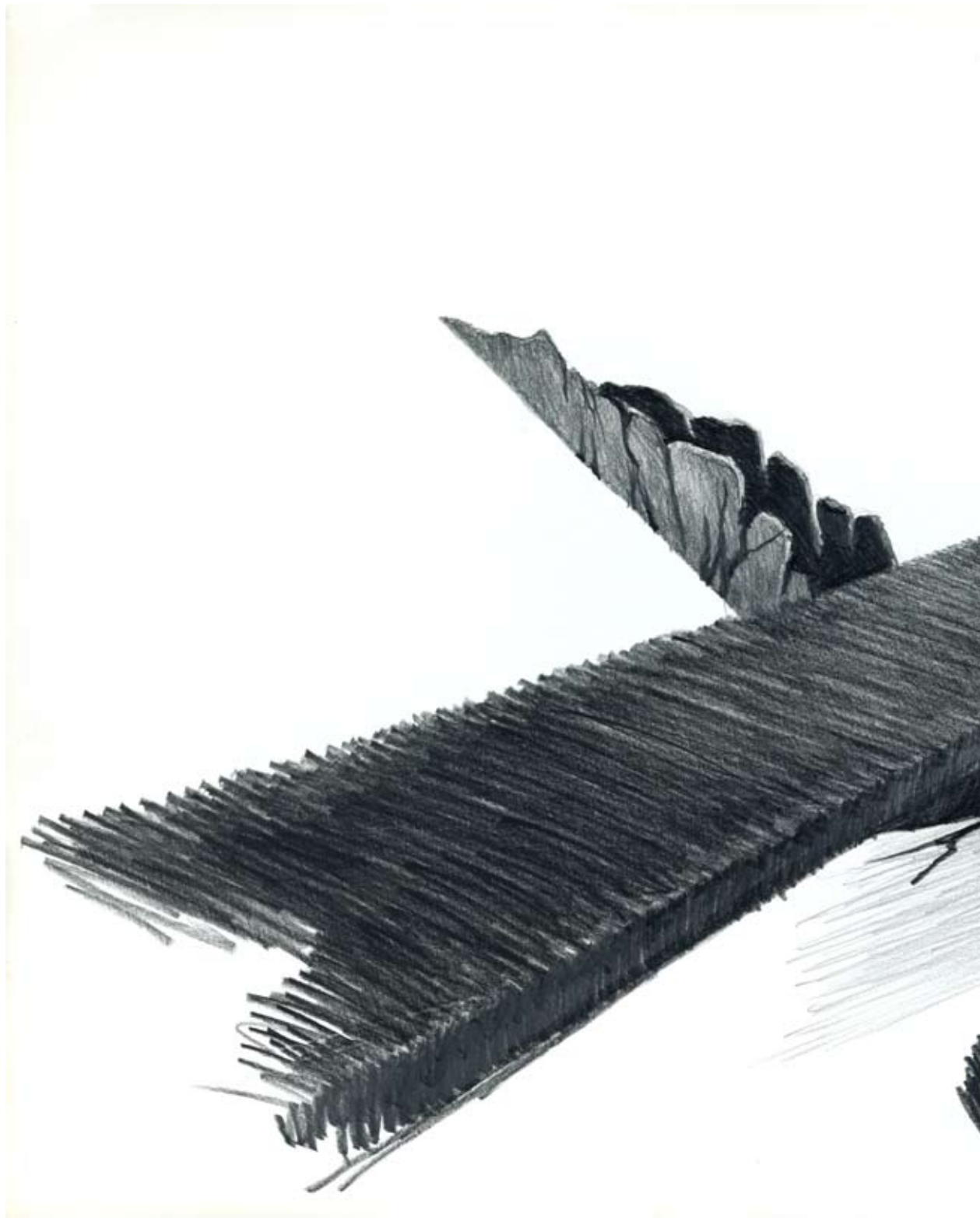
Dans le vide, l'horizon disparaît. Sans repères extérieurs, sans indications de sens faute de gravité, il faut probablement rétablir un horizon interne, comme il faut sur Terre, « faire entrer l'horizon à l'intérieur des villes »⁵.

Le vide, interne au logement, avait été amorcé avec la fonction oblique « qui sciait les pieds des meubles ». La construction en apesanteur devrait pousser à réduire l'encombrement, à vider les espaces internes. L'absence d'air pourrait faire disparaître le bruit. Une culture du vide en résulterait, renforcée par la tendance à la dématérialisation, à l'éphémère. Simultanément, l'architecture terrestre, déjà vidée de ses façades opaques, devrait généraliser le principe du vide dans la construction, comme dans les aménagements et l'urbanisme : désencombrer le sol, l'organisation sociale, la vie terrestre et céleste.

Il faut mettre le rêve pour horizon et transformer l'utopie en construit.

Septembre 2010

1 Parent *Entrelacs de l'oblique* le Moniteur 1981, page 46. 2 Parent et Letaillieur *Aabam L'Europe des créateurs Utopie 89*, 1989 pages 14-15. 3 *L'écart absolu* Charles Fourier Besançon 29-1/26-4-2010. 4 *La fonction du vide* est un principe, le titre du dessin et de la maquette au Musée des Beaux Arts Besançon. 5 Parent *Errer dans l'illusion* Pékin 2003, page 140.



Claude Parent

La ville écartelée, 1er février 1980

Crayon sur papier

© Claude Parent/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



La Ville Escalée
11.10.17.

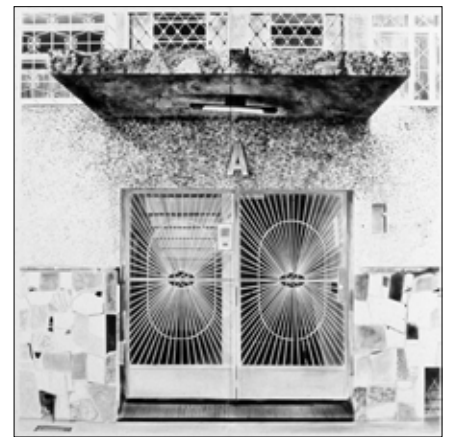


YVES BELORGEY

Né en 1960 à Sens (Yonne)

Vit et travaille à Montreuil (Seine-Saint-Denis)

Professeur à l'École nationale des beaux-arts de Lyon, Yves BÉlorgey pratique une peinture d'atelier faite à partir de photographies, plus exactement de relevés qu'il recompose pour obtenir des angles de vue spécifiques. Depuis 1991, il peint des façades d'immeubles qui appartiennent à un style architectural fonctionnaliste international propre aux grands ensembles d'habitation collective. De São Paulo à Istanbul, en passant par l'Europe de l'Est, il constitue ainsi une archive peinte des avatars de quelques utopies collectives altérées, voire mises en échec, celles des villes modernes qui ont accueilli les projets modernistes du Bauhaus autour des années 1920/30, puis leurs variantes plus tardives et plus *populaires* des années 70 (les grands ensembles, les HLM, les bâtiments industriels, les aires commerciales, les ZAC et autres ZUP...). Dans le sillage de la tradition du peintre moderne témoin



de son époque, Yves Belorgey offre une œuvre réaliste qui s'appuie sur des moyens formels proches de l'abstraction, tout en donnant une place significative au détail hétérogène. Dans le dessin au graphite présenté, la frontalité d'une entrée d'immeuble collectif est trouée par les rayons des portes vitrées qui concentrent et absorbent le regard. Hommage paradoxal aux architectes de la modernité, il semble traduire l'expérience vécue des immeubles en adoptant la perspective de l'usager. Le *bloc A*, anonyme et collectif, fait alors place à un instant de perception immobilisé dans le flux du quotidien.

Bloc A, allée D Superquadra Sud 410 Construction : années 1960 Brasilia, février 2002
Graphite sur papier
268 x 250 cm
FNAC 02-704
© Yves BÉlorgey/CNAP/photo : Galerie Xippas, Paris

VITO ACCONCI

Né en 1940 à New York (États-Unis)

Vit et travaille à New York (États-Unis)

Poète, adepte du body art, rendu célèbre par ses performances spectaculaires, Vito Acconci a progressivement déplacé le cadre de son travail de la sphère privée vers la sphère publique. Plutôt que de faire entrer le monde dans l'art, il décide de faire entrer l'art dans le monde en fondant l'Acconci Studio en 1988, agence d'architecture qu'il spécifie comme architecture de paysage, ou design industriel. Tournée vers la culture urbaine, l'architecture expérimentale qu'il prône interroge les moyens de donner forme à l'utopie d'un espace à la fois virtuel, ouvert à l'appropriation de chacun, et physique, puisqu'il crée un réel espace public. En réaction contre la dissolution de la distinction public-privé par les nouveaux modes de communication, l'Acconci Studio réalise des lieux vivants dédiés à des activités (comme par exemple le vélo acrobatique, le roller ou le skate board), où l'individu abandonne totalement sa sphère privée. En vue de la manifestation *La beauté* qui a lieu en 2000 en Avignon, Vito Acconci répond à une commande publique qui souhaite associer la beauté de nouveaux gestes corporels à des formes architecturales innovantes. Sa proposition de parc de skate board élabore un projet ambitieux, qui ne put voir le jour. Hormis la complexité des procédures et des enjeux en cause, il est possible de voir derrière cet échec institutionnel l'indice du caractère transgressif d'une architecture utopique dont l'idéal paradoxal serait la vie nomade. Vouée au mouvement fluide, elle se pense dans le prolongement des corps, dans un idéal de changement permanent, accordée au seul mouvement des corps.

Projet de piste de skate board «Le Skatepark», 1999
Commande publique
Crayons de couleur, feutre noir, feutre argent, collage, photocopie, impression numérique
27,8 x 43 cm et 21,7 x 27,9 cm
FNAC 01-938(1), 01-938(2), 01-939(1), 01-939(2), 01-939(3), 01-939(4), 01-939(7), 01-939(8), 01-939(9) 01-939(10), 01-939(11), 01-939(17).
©Vito Acconci/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris
voir page 4

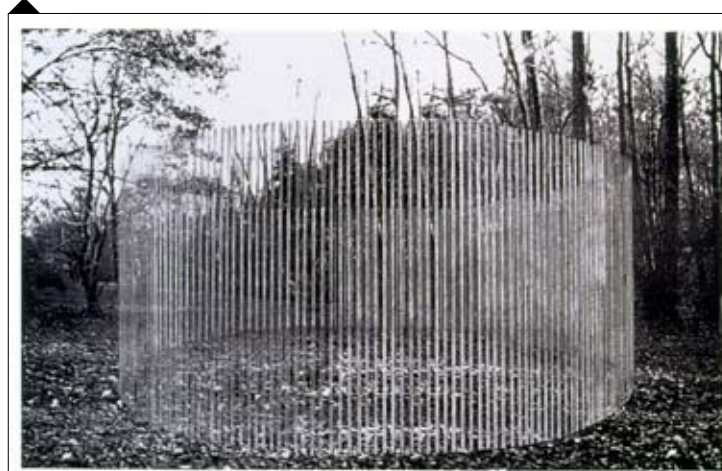
ELISABETH BALLET

Née en 1957 à Cherbourg (Manche)

Vit et travaille à Paris

Après une résidence à la villa Médicis à Rome en 1984 et 1985, Élisabeth Ballet se fait connaître avec deux sculptures, *Temple 5/19* février 1985 et *Obélisque 4+14*, réalisées en carton. Alors qu'elle participe à une exposition au domaine de Kerguéhennec en 1990, elle est ensuite sollicitée pour y installer une œuvre définitive. Sa proposition consiste en une cage qu'elle installe au fond du domaine, dans une petite clairière marécageuse éloignée de la symétrie du château. Cette cage ne comporte ni toit ni serrure. Tel un observatoire, elle oriente l'attention vers le site, sans pour autant l'y enfermer. Indissociable du lieu reculé et secret qu'elle occupe, l'œuvre adresse simultanément au promeneur une invitation à occuper son espace, afin d'en apprécier les qualités sonores autant que visuelles grâce aux multiples points de vue offerts par les barreaux. Sculpture discrète qui souligne le lieu tout en s'y intégrant avec délicatesse, elle évoque les «sanctuaires» d'Herman de vries.

Trait pour trait : Cage aux lions, 1991-1993
Commande publique pour le parc du Centre d'art contemporain de Kerguéhennec-en-Bignan à Locminé (Morbihan)
Feutre sur papier et photographie noir et blanc
50 x 65 cm et 65 x 50 cm
FNAC 96462(4), 96462(5), 96464(3)
©ADAGP/CNAP



ÉTIENNE BOSSUT

Né en 1946 à Saint-Chamond (Loire)

Vit et travaille à Dole (Jura)



Après des études à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne, Etienne Bossut commence une carrière artistique et s'oriente vers le moulage en polyester, technique qui devient sa marque de fabrique. Depuis de nombreuses années, il réalise des répliques exactes d'objets de toutes dimensions avec de la résine colorée, redoublant la réalité de l'objet en question dans une sorte de momification hi-tech. Exploration élargie de l'esquisse, les dessins de Bossut en renverse le processus : au lieu de précéder une réalisation de l'œuvre, d'exprimer une imagination créatrice, ils sont la copie parfaitement exacte de photographies, de sculptures ou d'objets qu'il a lui-même réalisés. *Ma Cabane* est la copie d'une pièce moulée qui rassemble un réfrigérateur, un canoë, des bidons, des pots et des skis, autour de la réplique d'une cabane de chantier. Néanmoins, ces dessins ne réduisent pas à de pures reproductions : dans *Panthéon-Bidon*, la conservation de héros nationaux est remplacée par la simple présentation de chaumes de blé, se jouant du double sens du bidon, à la fois réceptacle anonyme et chose sans valeur. A l'inverse *Mickey House* porte la mention de « projet » et renoue avec les ratures et l'inachèvement de l'esquisse, tout en tournant en dérision, par son titre, la modernité d'un *Disney-land* aux oreilles-antennes. Dans la lignée de Marcel Duchamp, l'humour parodique des titres crée un décalage entre présentation et représentation, décalage qu'il explore également dans ses sculptures moulées et dont les dessins revisitent le concept sous la forme de *ready-mades graphiques*.

Petits dessins, 1980/2003
Encre et crayon de couleur sur papier
29,7 x 21 cm et 21 x 29,7 cm
FNAC 05-438, 05-439, 05-443, 05-448
© Etienne Bossut/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

ROSEMARIE CASTORO

Née en 1939 à New York (États-Unis)

Vit et travaille à New York (États-Unis)

Si elle se rattache dans les années 70 au minimalisme new-yorkais, Rosemarie Castoro s'en démarque en se référant explicitement, dans ses écrits comme dans ses sculptures, aux notions de croissance, d'extension et de vie physique. Ces dessins sont à la source de sculptures de grande dimension, réalisées en éposy, polystyrène et acier, qui invitent les spectateurs à s'y glisser ou à les traverser. Leurs formes serpentine et souples composent un agglomérat de tiges courbées, voûtées et réunies en un groupe aux contours mal définis. Souples et ouvertes, ces arches forment des ponts qui évoquent des cages



thoraciques enserrant le vide, ou bien les vertèbres arachnéennes d'une architecture organique, tout droit sorties d'une vision grossissante où le changement d'échelle mettrait à jour des chaînes d'ADN en désordre, traçant un grillage rétracté (*Bracketing Arches*) ou dilaté (*Arches and Bridges*). Ce sont des lignes de vie tourmentées et entremêlées. Souples, elles semblent creuser et envelopper l'espace de l'intérieur. Elles ne reposent sur aucun socle, ne semblent tenir que sur elles-mêmes comme en apesanteur. Ouvertes, elles laissent le regard les pénétrer de part en part, sans lui permettre cependant d'épuiser leur mystérieuse étrangeté. Fragile squelette d'une architecture primitive et fantastique, elles paraissent destinées à protéger les passants invisibles d'un monde surnaturel.

Tumble Arch, 1974
Graphite sur papier
57 x 76 cm
FNAC 05-470
© D.R./CNAP/photo : Y.Chenot, Paris
Bracketing Arches, 1974
Graphite sur papier
57 x 76 cm
FNAC 05-471
Arches and Bridges, 1974
Graphite sur papier
57 x 76 cm
FNAC 05-472



PHILIPPE COGNÉE

Né en 1957 à Nantes (Loire-Atlantique)

Vit et travaille à Vertou (Loire-Atlantique)

Réhabilitant la pratique picturale, la technique de Philippe Cognée est singulière : il photographie ou filme en vidéo ses sujets, puis en photographie à nouveau quelques images diffusées par le moniteur ; telles quelles ou recadrées, ces images sont ensuite projetées sur le support (toile ou bois) sur lequel l'artiste réalise alors son œuvre (à l'encaustique), avant de la recouvrir d'un film plastique. Il passe ensuite un fer à repasser qui chauffe la cire et la liquéfie, ce qui étale et déforme les formes. Cela induit comme un enfouissement trouble du sujet dans la matière. Le dessin exposé montre combien la technique du dessin peut rejoindre la peinture lorsque l'artiste écrase des quantités de fusains dans une matière picturale épaisse, ici l'acrylique, en se « jouant des accidents plus ou moins volontairement provoqués ». Grand voyageur, Philippe Cognée s'inspire de vues familières et banales puisées dans son environnement géographique ou personnel (architectures, containers, objets, foules...). En perdant le sujet dans le flou, sa technique lui permet de transcender la banalité quotidienne, et d'offrir une vision d'un monde mystérieux en voie de décomposition, à reconstruire peut-être... C'est pourquoi l'architecture est l'un de ses sujets préférés, et la ville moderne un motif idéal puisque espaces triviaux, géographies limitrophes et mondes hybrides la caractérisent. L'anonymat qui y règne autorise également une vision générique. Loin de tout parti-pris esthétique ou sociologique, Philippe Cognée interroge la ville en tant qu'objet formel exclusivement, comme source de motifs picturaux privilégiés qui peut aller jusqu'à l'abstraction. Le jeu complexe de lignes troubles, d'espaces flous et de taches colorées donne à l'image une dimension quasi organique et abstraite. Par renversement, l'image crée sa ville propre, comme le confie l'artiste : « je conçois le tableau comme un territoire, un territoire à occuper avec le corps ».

Sans titre (ref.2412), 1998
Fusain, graphite et acrylique sur papier
80 x 120 cm
FNAC 99292
© ADAGP/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

ENZO CUCCHI

Né en 1949 à Morro d'Alba (Italie)

Vit et travaille à Rome (Italie)

Dans les années 1980, Enzo Cucchi fut un membre clé du mouvement italien Transavanguardia, de tendance néo-expressionniste, avec ses compatriotes Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola De Maria et Sandro Chia. Au début des années 90, Cucchi a collaboré avec l'architecte Mario Botta lors de la construction d'une chapelle au Monte Tamaro près de Lugano, en Suisse, où il a aidé à la décoration de l'intérieur de la chapelle. Outre une grande rétrospective au Musée Solomon R. Guggenheim de New York en 1986, Enzo Cucchi a bénéficié d'une exposition personnelle au Musée d'art moderne de Saint-Etienne en 2006, à l'occasion de laquelle plus de 170 dessins étaient présentés. L'artiste pratique quotidiennement cette technique, dont l'homogénéité et la continuité sont manifestes: le fusain domine mais le stylo-bille, le crayon, le pastel ou l'aquarelle sont également présents. Pratique de l'urgence et de la spontanéité, le dessin est comme l'expression d'un imaginaire personnel, brut et primitif. « Les tableaux sont comme des cavernes, des cavernes gigantesques, horribles, saisissantes, pleines de doutes et obscures pour nous tous », confie l'artiste. Enzo Cucchi s'inspire de légendes qu'il considère comme une forme de réalité, à partir desquelles il peint des paysages et des personnages sombres et primitifs. Dans les années 80, il joue sur le clair-obscur et la distorsion des perspectives afin d'accentuer le côté dramatique. Ses sujets privilégiés sont des villes-cimetières ainsi que des paysages morts dévastés, peuplés de fantômes, de flammes et de têtes de mort.

Sans titre, 1984
Mine de plomb sur papier jaunâtre
24 x 30 cm
FNAC 90073
©Enzo Cucchi/CNAP



HORIA DAMIAN

Né le 27 février 1922 à Bucarest (Roumanie)

Vit et travaille à Paris depuis 1946

Inscrit à l'École d'architecture à Bucarest en 1941, Horia Damian fait la même année ses débuts à l'Oficial de Pictura Salonul aux Dalles Sala à Bucarest. Sa première exposition individuelle a lieu au Romain Ateneul à Bucarest en 1942. Après quelques mois avec André Lhote, il travaille avec Léger en 1949-50 avant d'étudier auprès d'Auguste Herbin. Son travail au début des années 60 se situe dans une gestuelle proche du Tachisme, pour devenir par la suite plus géométrique et sculptural. En 1973, il élabore un projet intitulé *Galaxie*, exposé à la biennale de Sao-Paulo. Le premier de ses monuments à grande échelle, *La Voie lactée*, est construit en 1974 à Aachen en Allemagne: une immense pièce de couleur bleu nuit, de plus de 120 mètres de long, recouverte de plusieurs milliers de petites sphères. Sa fascination pour le monumental se poursuit dans *La colline*, construit pour le musée Guggenheim à New York, puis le projet San Francisco exposé au Centre Pompidou en 1980. Il ébauche ensuite le projet du Mastaba sous forme de maquette, de gouaches et de peintures avant de réaliser la sculpture en 1983, acquise par l'Etat et exposée au Grand Palais. Le *mastaba*, en arabe, signifie *banc* et désigne couramment les édifices funéraires égyptiens servant de sépulture aux pharaons, dont les vestiges à demi enfouis rappelèrent aux arabes du XIX^e siècle les fameux bancs communément placés devant les demeures modernes. L'artiste confie: « l'aspect formel de l'œuvre de l'artiste semble souvent cacher quelque chose, ce qui lui confère un caractère mystérieux, surtout lorsque le spectateur le regarde de l'extérieur. Voilà pourquoi ma *ville* semble cacher un secret, une chose à découvrir ».

Le mastaba, 1982
Gouache sur carton
74,7 x 104,5 cm
FNAC 10233(2)
© ADAGP/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



RICHARD DEACON

Né en 1949 à Bangor (Royaume-Uni)

Vit et travaille à Londres (Royaume-Uni)

Né au Pays de Galles en 1949, Richard Deacon vit et travaille à Londres. Sa sculpture s'inscrit dans le mouvement sculptural américain des années 60 et 70, fondé sur la notion d'objet spécifique telle qu'elle fut définie par Donald Judd: localisation de la sculpture dans un espace et un temps réel, sollicitation de la part du spectateur d'une approche active, souci de ne pas masquer les opérations techniques dont elle procède. Souvent imposantes, ses réalisations font référence à l'architecture et à l'esthétique du monde industriel notamment par les matériaux employés (acier galvanisé, isorel, contreplaqué, vinyle). Projet de nature monumentale *Between Fiction and Fact* a été conçu pour le parc du Musée d'art moderne, dans le cadre d'une commande publique de la ville de Villeneuve d'Ascq. La sculpture se confronte à l'architecture du musée en faisant écho à certains de ses aspects: le développement horizontal, l'approche fragmentaire et progressive du bâtiment au fil de la marche, le dialogue entre espaces intérieurs et extérieurs. Néanmoins sa sinuosité et ses formes arrondies viennent gauchir avec subtilité le parti architectural linéaire et anguleux. Le volume serpentiforme est couché sur le flanc; selon les points de vue, il se contracte en une compacité sphérique ou se dilate en courbes sensuelles. La mobilité et l'instabilité des formes participent de l'ouverture ou de la suspension du sens suggérée par le titre de la sculpture: prenant à partie le spectateur, il le met en situation d'opérer ses propres lectures, de faire varier l'écart d'appréciation entre l'œuvre *fictive* et l'architecture réelle.

Between Fiction and Fact, 1991 (détail)
Commande publique pour le jardin du musée de Villeneuve d'Ascq (Nord- Pas-de-Calais).
Gouache sur photographie couleur
30 x 40 cm
FNAC 91013(2)
© Richard Deacon/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



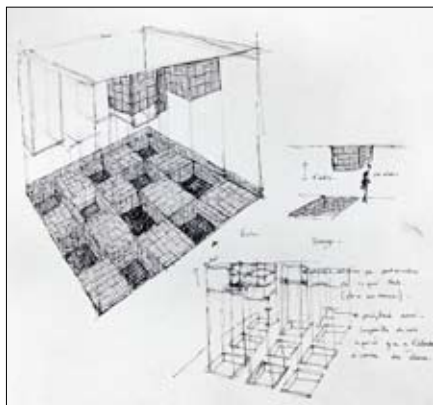
NATHALIE ELEMENTO

Née en 1965 à Saint-Nazaire (Loire-Atlantique)

Vit et travaille à Paris

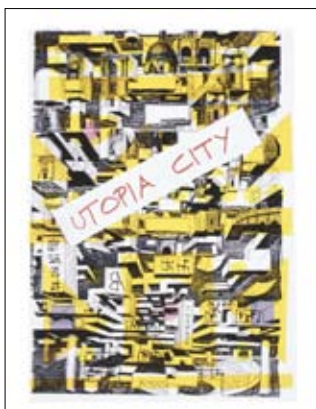
La sculpture, chez Nathalie Élémento, relève d'un intérêt pour les volumes, les lieux fermés ou intérieurs. Séparations et tentatives de réunion sont ses thèmes de prédilection. Ses sculptures, réalisées en terre et en feuilles de plomb cousues, déclinent des formes susceptibles de s'emboîter, tout en étant tenues irréductiblement à distance les unes des autres.

Le dessin propose ainsi deux variantes d'une structure en damier d'un lieu dont l'agencement intérieur se présente en une sorte de jeu d'échec à haut risque : la moitié des carrés qui composent le sol sont concaves, comme creusés par les carrés convexes situés à l'aplomb au plafond. Tout en suggérant un idéal d'union impossible, la séparation crée le volume du lieu, le chargeant d'une grande tension : le petit personnage semble bien menacé par un imminent rapprochement,



un réel *danger*. Une grande part du travail de Nathalie Élémento consiste à inventer des constructions autour des béances et des manques. Ses installations en petites lattes de parquet, souvent enduites de cire blanche, menacent de recouvrir l'environnement habitable, objets, corps et éléments naturels. Elles semblent ainsi mettre en évidence des postures à la fois physiques et mentales. L'artiste confie : « Faire des sculptures est un moyen de retranscrire dans le réel, de transférer. C'est un moyen magnifique de dire en silence, et même de dire les silences. C'est le passage d'un langage à un autre, et entre les deux, il y a toujours quelque chose qui se perd. » Perte que ses sculptures semblent vouloir compenser par des constructions qui ne délimitent que du vide, traçant le cadre d'une architecture mentale habitée par une absence irréductible.

Où Alors, 1994
Encre sur papier
32 x 24 cm
FNAC 95248
© ADAGP/CNAP



YONA FRIEDMAN

Né le 5 juin 1923 à Budapest (Hongrie)

Vit et travaille à Paris

Yona Friedman alterne propositions d'artiste, d'urbaniste et d'architecte, dont l'unité réside dans une théorie originale et organique de la ville comme ensemble de strates, vouée à l'initiative et à la responsabilité exclusive de ses usagers. Selon lui, un bâtiment n'est pas un résultat mais un processus, qui intensifie la ville existante sans la remplacer. C'est en 1958 qu'il définit les principes de la « ville spatiale ». Ville tridimensionnelle, se développant aussi à l'échelle verticale, elle repose sur des pilotis afin de respecter le sol (naturel ou déjà habité par des bâtiments). Dans cette ville mobile, les constructions doivent toucher le sol en une surface minimum, être démontables et déplaçables, et être également transformables à volonté par l'habitant individuel.

Le graphisme de Yona Friedman fait preuve d'une économie de moyens caractéristique : la ligne sinueuse et infinie du fil de fer tordu, le trait bâton éparpillé et répété, le cube comme forme simple et simplifiante. Il illustre l'essence même de sa pensée : la coexistence des quartiers forme une totalité composée de couches superposées qui permet une mobilité de l'habitat par un jeu de pleins et de vides. Ses formes libres (comme les *merzstructures* ou *feuilles froissées*) constituent à la fois une continuité dans son travail et le fil directeur de sa pensée dont le but est le rapprochement de l'art et de l'architecture en un langage commun. Langage qui prend corps dans la conception du *musée de rue*, un musée sans portes. Ces gestes architecturaux fondés sur l'aléatoire, le recyclage des matériaux pauvres et la volonté de proposer des pistes architecturales libres, s'adressent à tout un chacun tout en proposant une solution collective à l'insatisfaction induite par l'habitat moderne. Invitation à repenser au présent l'utopie, s'il est vrai que : « les vraies utopies sont celles qui sont réalisables » (cf Y. Friedman, *Les utopies réalisables*).

The Best of the World is the One Where Anything Can Happen, You are Free, vers 2000

Encre sur Rhodoïd, collage de papier de couleur
29,7 x 21 cm
FNAC 07-079

Utopia City, vers 2000

Impression sur Rhodoïd, collage, papier, gommettes et adhésif

21 x 29,7 cm

FNAC 07-080

© ADAGP/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

Le Musée, Le Musée zone A Le Musée zone B, vers 2000

Encre sur papier

14,7 x 18,7 cm

FNAC 07-082, 07-083, 07-084(1et2)

The city above your Head, 2001

Projet pour la Triennale de Yokohama au Japon

Collage, impression couleur, rhodoïd, feutre, stylo bille,

papier de couleur, adhésif

28,5 x 126 cm et 32 x 41,5 cm

FNAC 07-072(1à3), 07-074

We can not understand the Universe, 2005

Réalisé pour la Biennale de Venise

Collage sur photocopies découpées, papier de couleur et adhésif

25 x 18 cm environ

FNAC 07-075(1à5)

Every City is Utopian: a collectivity of Individuals coexisting in peace

Collage, encre de Chine, Rhodoïd, papier calque et papier de couleur, adhésif

30 x 21 cm

FNAC 07-078

voir page 18



GAROUSTE & BONETTI

(ELISABETH GAROUSTE
ET MATTIA BONETTI)

Elus « Créateurs de l'année » en 1991, Élisabeth Garouste et Mattia Bonetti sont designers, inventeurs du style *barbare* et chefs de file du mouvement néo-baroque de l'an 2000. « C'est une bien petite ville mais il y a une rivière » disait Max Jacob de Quimper, sa ville natale où il passa toute sa jeunesse. Pour commémorer le cinquantième anniversaire de sa mort en 1944, le tandem de designers Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti a conçu une passerelle sur l'Odéon. Des deux propositions faites pour cette commande publique, c'est la version métallique qui a été retenue et inaugurée en 1994. Elle réalise une sorte de synthèse visuelle de la vie et de l'œuvre de Max Jacob, poète, romancier et essayiste, témoin incontournable des mouvements artistiques de son temps et proche de Picasso, Braque ou Matisse. Le chaînage de la balustrade évoque sa fin au camp d'internement de Drancy ; sur l'une des piles de cette passerelle figure un portrait de Max Jacob, réalisé d'après celui de Modigliani, dont le dessin apparaît et disparaît au fil des marées ; les rampes sont imprimées de vers extraits du *Cornet à dés* (1917), comme par exemple, « Le saumon à la chair rose parce qu'il se nourrit de crevettes ». Enfin, le luminaire à clochettes qui surplombe la passerelle symbolise la lumière que vit Max Jacob au fond de sa détresse.

Hommage au poète quimpérois Max Jacob 1876-1944, 1992-1993

Commande publique

Projet d'un mobilier urbain destiné à la ville de Quimper (Finistère)

Mine de plomb, gouache, encre et aquarelle sur papier chiffon

25 x 42 cm environ

FNAC 93182(1 et 3)

© ADAGP/CNAP



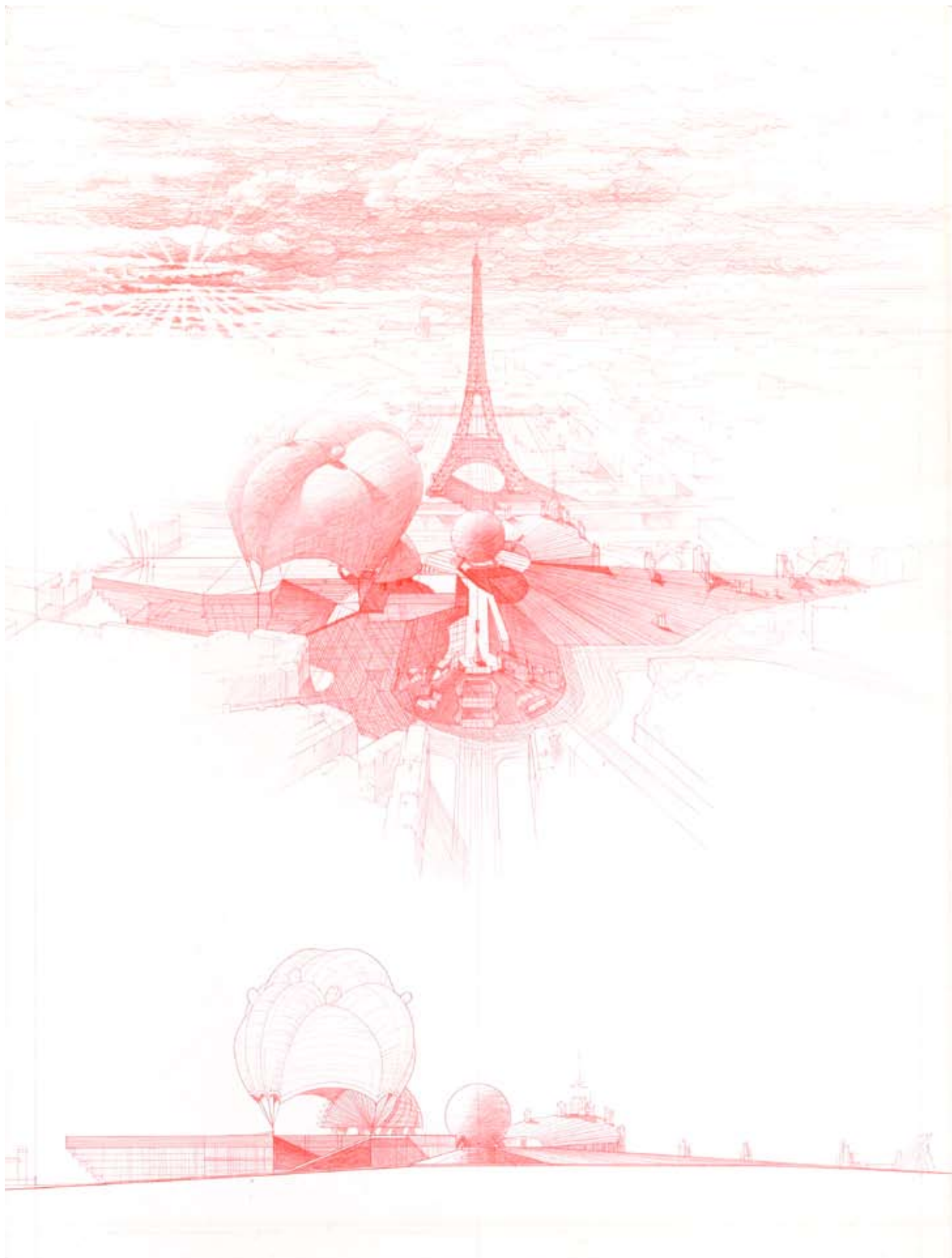
Yona Friedman

We can not understand the Universe, 2005

Réalisés pour la Biennale de Venise

Collage sur photocopies découpées, papier de couleur et adhésif

© ADAGP/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



Jean-Paul Jungmann

Le premier soleil et la tour

Crayon rouge

© ADAGP/CNAP/photo: Y.Chenot, Paris

DAN GRAHAM

Né en 1942 à Urbana (Illinois, États-Unis)
Vit et travaille à New York (États-Unis)

Après une première période de tendance conceptuelle et minimaliste, sous forme de films, essais, performances, installations vidéo et «espaces-miroirs», Dan Graham s'oriente vers l'architecture. A partir des années 80, il réalise ses célèbres Pavillons, architectures de verre et de miroir installées dans l'espace public, qui mettent le spectateur au centre de leur processus. Tout en explorant les interactions de l'architecture, des contextes sociologique et idéologique, Dan Graham développe une expérimentation des phénomènes de perception visuelle et temporelle. Ses dispositifs portent un regard critique sur les modes de présentation traditionnelle de l'art et offrent au spectateur des possibilités d'expérience esthétique inédites. L'influence de l'environnement sur le regardeur, qui peut tout aussi bien être regardé, (Public Space/Two Audiences 1976), est en permanence mise en question dans ses dispositifs. Le domaine de Kerguéhennec, situé dans le Morbihan en Bretagne, accueille depuis 1986 un jardin de sculptures en plein air, qui compte aujourd'hui un grand nombre d'œuvres d'artistes contemporains de renom. La proposition d'intervention de Dan Graham consistait en deux

sculptures visant à produire une forme *narrative*, *moderne* et *allégorique* dans le jardin : l'une, issue de la réflexion du sommet gigantesque et triangulaire du moulin, situé dans le jardin anglais, sera réalisée en 1989. Ses pavillons de miroir placent le spectateur au centre d'un processus qui perturbe la distinction intérieur/extérieur, visible/invisible. L'autre proposition, *Two-Way Mirror Bridge*, consiste en un pont de verre, fermé et triangulaire, en écho au pont chinois du parc. Dans *Rock My Religion*, Dan Graham écrit que « la critique consiste à faire de chaque édifice un projet pour une société meilleure – une utopie ».

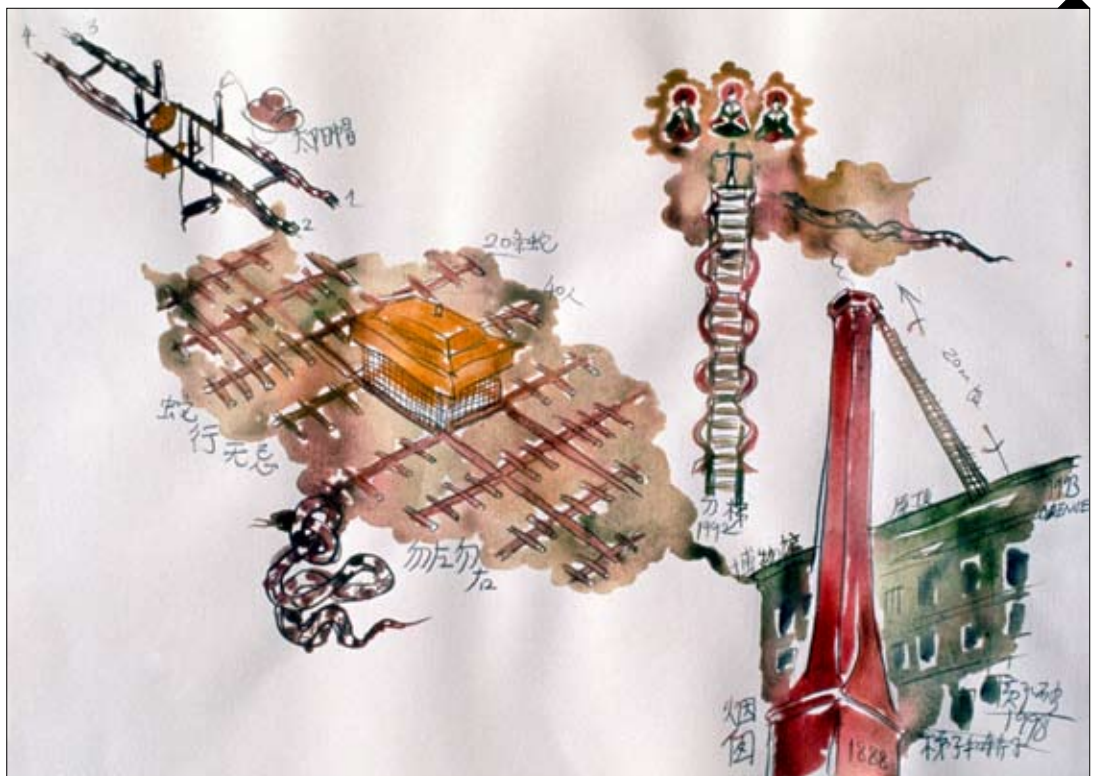
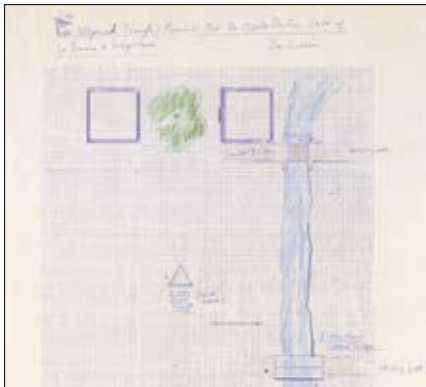
Projet pour le domaine de Kerguéhennec, novembre 1986
Commande publique
Etude pour une oeuvre destinée au parc du centre d'art contemporain de Kerguéhennec-en-Bignan à Locminé (Morbihan)
Photocopie rehaussée d'encre et crayons de couleur
61 x 91,5 cm et 48 x 48 cm
FNAC 971031(1 et 2)
© Dan Graham/CNAP/photo : B. Scotti, Paris

HUANG YONG PING

Né en 1954 à Xiamen (République populaire de Chine)
Vit et travaille à Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne)

Né en 1954 à Xiamen, dans la province du Fujian en Chine, Huang Yong Ping s'est formé à l'Académie des beaux-arts de Hangzhou, où son radicalisme conceptuel et stylistique le fait vite remarquer. Figure majeure de l'art d'avant-garde chinois des années 1980, Huang Yong Ping s'installa en France à l'occasion de l'exposition *Les magiciens de la terre* au Centre Pompidou en 1989. Son travail allie sa culture chinoise native et les symboliques occidentales. Fondateur du mouvement *Xiamen Dada*, dont le mot d'ordre est : « Le zen est Dada, Dada est le zen », il manifeste son goût du paradoxe et de la déconstruction, produite par l'assemblage de significations hétérogènes. Ses installations de grande échelle incluent des matériaux peu orthodoxes, comme des insectes de toutes sortes et vivants. L'animal est une référence constante de son travail. L'originalité de sa réflexion et son désir de provocation, qu'il pousse parfois jusqu'à l'absurde, sont constants. Son travail est orienté par la recherche des moyens de rendre la complexité du monde, dans une perspective transculturelle : « nous devrions combattre l'Occident avec l'Orient et, vice-versa, l'Orient avec l'Occident ». L'artiste énonce là le point fondamental de son travail, dont le syncrétisme des formes et des sujets tourne autour du choc culturel entre les deux civilisations, tout en posant la question d'un possible dialogue, d'une possible entente.

Sans titre, 1998
Aquarelle et mine de plomb sur papier d'Arches
50 x 65 cm
FNAC 980668, 980669
© ADAGP/CNAP

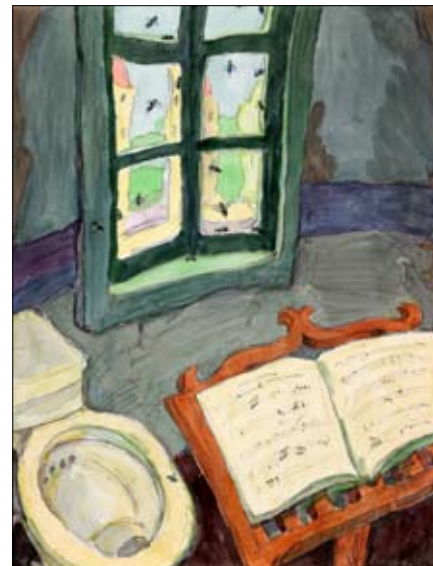


ILYA IOSSIFOVICH KABAKOV

Né en 1933 à Dnepropetrovsk (Ukraine, U.R.S.S.)

Vit et travaille à New York (États-Unis)

À partir des années cinquante, Kabakov mène à Moscou une carrière d'illustrateur pour la littérature de jeunesse, tout en se consacrant à des travaux personnels, tableaux et peintures murales qui tournent en dérision les poncifs de la culture soviétique officielle, avec la volonté, à la fois douce et grinçante, de montrer la médiocrité du monde soviétique dans lequel il vit. Personnalité importante de l'avant-garde moscovite, Kabakov se fera connaître mondialement au début des années 80 avec ses installations monumentales, faites de ses différents matériaux banals et d'images détournées. « Je me vois forcé d'incorporer l'espace environnant dans l'installation. Cela conduit à ce que j'appelle une installation totale », confie l'artiste. Avec un regard sarcastique, il tente de traduire l'atmosphère soviétique assez triste et déprimante des lieux, par une déformation quasi expressionniste des lignes. La mouche, élément récurrent qui traverse toute son œuvre, représente à la fois la culture, l'humanité ou



l'ennui. Par le biais de biographies fictives inspirées par ses propres expériences, Kabakov essaye d'exprimer la naissance et la mort de l'Union soviétique, la première société moderne à disparaître selon lui. Plutôt qu'un projet socialiste détruit par les économies occidentales, l'Union soviétique représente aux yeux de Kabakov un projet utopique parmi beaucoup d'autres, capitalisme inclu .

Quelle est la différence, 1984
Collage, aquarelle, crayon de couleur et encre de Chine sur papier, texte imprimé
51 x 35,5 cm
FNAC 99065

Sans titre, 1996
Ensemble de 4 dessins
Encre, crayon et aquarelle
35,7x27 cm et 27x35,7 cm
FNAC 970589(1à4)

©ADAGP/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



ALAIN JOSSEAU

Né en 1968 à Nantes (Loire-Atlantique)

Vit et travaille à Issus (Haute-Garonne)

Peintre et manipulateur d'images, Alain Josseau a réalisé une dizaine de films et crée des dispositifs audiovisuels complexes utilisant les ressources de la technologie. Son œuvre met en espace des paysages, des scènes historiques et des épisodes de guerre à travers des procédés par lesquels l'illusion et le témoignage se confondent. Il fabrique des installations spectaculaires où le regard est piégé entre l'évocation réaliste de faits connus et la fascination des techniques mises en œuvre.

Esper Séquence est une pièce qui restitue une séquence du film *Blade Runner* de Ridley Scott, en une image unique. Dans cette scène dite de *la machine Esper*, Deckard (Harrison Ford), à la recherche d'indices sur les répliquants (andriodes) révoltés, analyse et effectue une suite de manipulations sur une photographie. La machine, commandée par la voix de Deckard, pénètre progressivement dans l'image jusqu'au zoom final révélant une écaïlle sur la joue d'une répliquante. Ce dessin met à plat l'ensemble de la séquence, sans intégrer la progression temporelle cinématographique, et devient une mise en forme du temps, non pas unique mais composite telle une mosaïque d'instant différents juxtaposés et recomposés. Il réalise ainsi une forme de spatialisation plastique du temps écoulé, une radiographie qui concentre des moments successifs en une seule image afin d'en souligner les détails inaperçus sans elle.

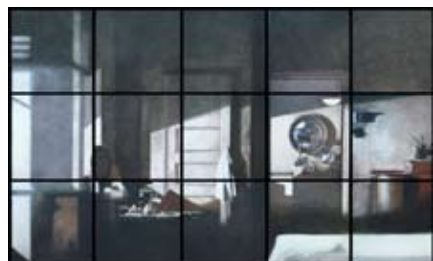
Esper Séquence, 2007

Dessin en quinze parties. Crayon de couleur et craie sur papier

300 x 500 cm
100 x 100 cm chaque

FNAC 08-036(1 à 15)

© D.R./CNAP/Galerie Sollertis, Toulouse



JEAN-PAUL JUNG MANN

Né en 1935 à Strasbourg (Bas-Rhin)

Vit et travaille à Paris

C'est dans la continuité de l'art constructif des avant-gardes du début du XX^e siècle comme le Futurisme italien, le Constructivisme et le Suprématisme russes, que se situent les projets futuristes du groupe radical Aérolande, constitué de jeunes architectes en fin d'études, Jean Aubert, Antoine Stinco et Jean-Paul Jungmann. Tous trois sont issus de l'atelier d'Edouard Albert à l'École nationale supérieure des beaux-arts, figure de proue de l'introduction de la technologie en architecture par l'utilisation des matières plastiques, du béton précontraint et des structures tubulaires. Ils se regroupent en focalisant leurs recherches sur l'architecture de la mobilité et sur les structures gonflables qui firent leur renommée. Ces recherches pratiques sur une technologie innovante se doublent d'une orientation essentiellement politique autour du groupe Utopie qui réunit dès 1966 architectes, sociologues et philosophes préoccupés par la problématique de l'urbanisme. En réaction contre le dogmatisme moderniste, Jean-Paul Jungmann rêve d'architecture mobile ou invente des pratiques alternatives de recyclage de matériaux récupérés. Il éprouve également une fascination pour les structures légères, tendues ou gonflables dont témoigne le projet aux visions imaginaires et futuristes pour la ville de Paris, publié dans les ouvrages *L'Ivre de Pierres*, aux éditions Aérolande.

Récit autour d'une ruine future sur la colline de Chaillot, 1976-1978

Ensemble de 38 dessins

Crayon rouge

La ruine future

75 x 110 cm

FNAC 1870(2)

Le premier soleil et la tour

75 x 55 cm

FNAC 1870(5)

De là-haut vers la tour

65 x 50 cm

FNAC 1870(12)

La grande faille humide et les cascades

65 x 50 cm

FNAC 1870(13)

Les lumières de l'enceinte de Chaillot,

75 x 110 cm

FNAC 1870(35)

© ADAGP/CNAP/photo: Y.Chenot, Paris

La fête prochaine

65 x 60 cm

FNAC 1870(38)

voir page 18

TADASHI KAWAMATA

Né en 1953 à Hokkaido (Japon)

Vit et travaille à Tokyo (Japon)

Tadashi Kawamata intervient dans le monde entier pour réaliser des projets monumentaux toujours en accord avec le site investi. Son œuvre se fonde sur une réflexion sur le contexte social et les relations humaines qui le définissent. Une recherche attentive, physique et mentale, de l'histoire, comme du paysage et de l'architecture, ou des modes de vie qu'ils engendrent, lui permet de déterminer progressivement la nature de ses projets. A l'origine de son travail, Tadashi Kawamata s'intéresse à des questions d'urbanisme : les chantiers de construction ou de démolition, les zones intermédiaires qui subsistent dans l'espace urbain sont réinvestis par l'artiste qui utilise pour ses constructions les matériaux mêmes du site, en les « recyclant » (chaises, embarcations, échafaudages).

Dans son projet pour la ville de Blois, l'artiste propose la réalisation d'une passerelle de bois d'environ 800 mètres qui offre un point de vue sur les deux côtés de la cité, et qui est agrémentée d'un salon de thé et de points de rencontre. Habillée de planches, cette grande passerelle crée paradoxalement un effet de précarité et de fragilité. Comme dans tous ses projets, l'artiste appelle à la participation active d'étudiants, d'habitants sans emploi ou retraités, de groupes qui aident au montage et à la réalisation de l'œuvre. Celle-ci tend ainsi à recréer un lien réel entre les deux quartiers de la ville de Blois, ville historique et ZUP, dont la séparation est redoublée par la voie du chemin de fer. Les interventions de Tadashi Kawamata créent des ponts entre des lieux séparés que tout semble vouloir opposer, mais aussi entre le passé et le présent, révélant la part affective et invisible des choses, ainsi que leur réalité matérielle et sociale.

Projet pour la ville de Blois, 1992

Commande publique

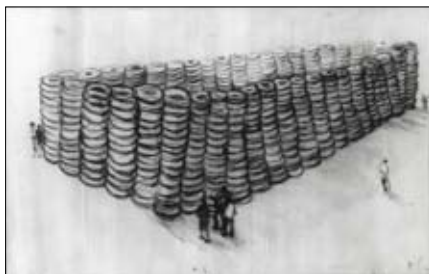
Trois planches

Collages de dessins, de photographies, de textes et plans sur papier Canson

70 x 100 cm chaque

FNAC 93397(1a3)

©Tadashi Kawamata/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



KCHO

Né en 1970 à Nueva Gerona (Cuba)

Vit et travaille à La Havane (Cuba)

Kcho, de son vrai nom Alexis Leyva Machado, est un artiste cubain dont la notoriété est fondée sur des œuvres en forme de bateaux, souvent fabriquées à partir de matériaux de récupération ou improvisés à partir d'objets de la vie quotidienne cubaine. Il s'inspire de l'iconographie cubaine qu'il intègre dans ses œuvres. En 1999, il vient en résidence à l'atelier Calder à Saché où l'opportunité de travailler avec les outils du grand artiste, dans son propre espace, stimule Kcho qui réalise alors une importante série de mobiles composée de rames, d'hélices et d'autres éléments, exposée par la suite à Tours. Son iconographie s'appuie sur des éléments liés à la mer comme les canots, les embarcadères, les pneus, les hélices et les rames. Son intérêt se porte sur l'histoire dont ces matériaux sont porteurs, leur donnant ainsi une seconde vie. En 2002, l'artiste confiait : « J'aime travailler avec des matériaux usés pour le concentré d'énergie qu'ils dégagent, ils possèdent une lumière particulière. Je ne travaille pas avec des déchets mais avec de la vie passée. Cela est fondamental dans mon œuvre. Ces matériaux ont une histoire. Mes pièces se concentrent sur cette énergie, qui en outre fait participer l'autre ».

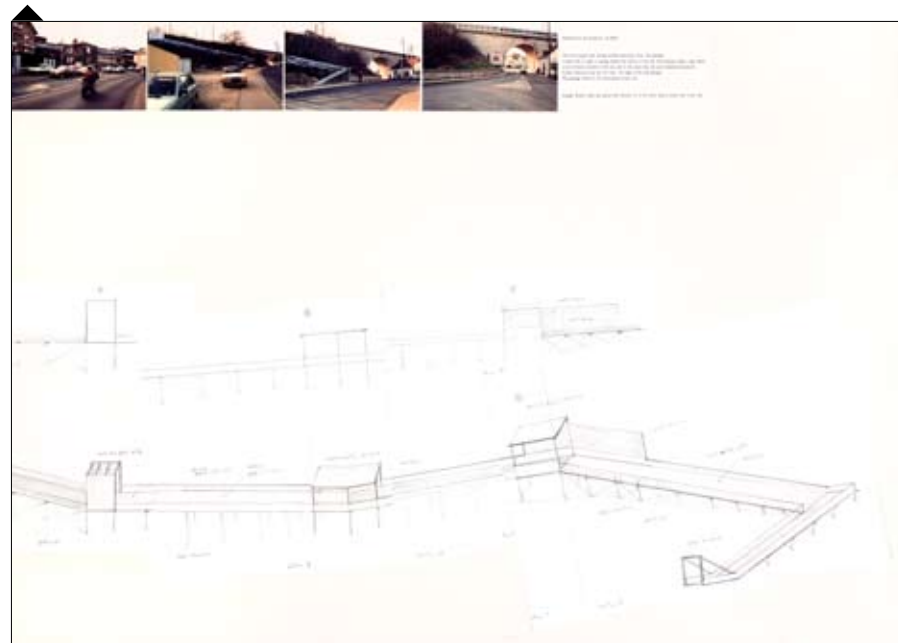
(Sans titre), 1999

Fusain et lavis sur papier

150 x 235,5 cm

FNAC 08-502

© D.R./CNAP/photo : Galerie Louis Carré & Cie, Paris

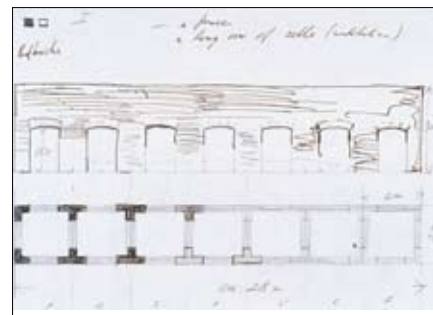


PER KIRKEBY

Né en 1938 à Copenhague (Danemark)

Vit et travaille à Hellerup (Danemark)

Sculpteur, peintre, cinéaste, poète et auteur de romans, Per Kirkeby est géologue de formation, ce qui explique son intérêt pour les forces et les structures de la nature. Les expéditions qu'il a suivies dans le monde entier l'ont incité à développer la pratique du dessin et à collecter de nombreux objets qui interviendront dans ses assemblages. Produisant par ailleurs des happenings et des environnements, il se rapprocha du groupe d'artistes travaillant à Düsseldorf autour de Joseph Beuys, Gerhard Richter et Sigmar Polke. Avec ses sculptures, Kirkeby souhaite « mettre en décalage l'expérience spatiale du spectateur ». Il associe la technique de l'empilage, le procédé de l'imposte nordique (qui influença le gothique français) et le métier de maçon. Ses projets conçus pour le domaine de Kerguéhennec participent d'une même réflexion,



puisqu'un pont et sculpture pénétrable à ciel ouvert semblent ménager tous deux un passage entre deux paysages : « Les sculptures en brique comportent en elles-mêmes une énormité, elles se trouvent sur votre chemin. » Unique vrai matériau de construction de son pays, la brique devient son matériau de prédilection : la terre cuite est pour lui à la fois l'expression de l'élémentaire, à travailler par couches, chargée d'histoire et d'émotions qui échappent à la maîtrise de l'artiste. Les sculptures de Kirkeby s'intègrent à leur environnement spécifique et renvoient autant à ses dimensions historiques qu'aux formes architecturales des bâtiments qu'elles occupent. Entre sculpture et architecture, elles évoquent les fabriques des jardins du XVIIIe siècle, comme naturellement en ruines, dont les fissures témoignent d'un temps passé, tout en créant des ouvertures sur l'avenir.

Le Grand portique, projet pour le domaine de Kerguéhennec,

Locminé (Morbihan), 1993

Commande publique

Gouache, aquarelle, encre et mine de plomb sur papier machine

21 x 29,7 cm chaque

FNAC 96987(1,2,5,7)

© Galerie Michael Werner, Cologne et New-York/CNAP

JAN KOPP

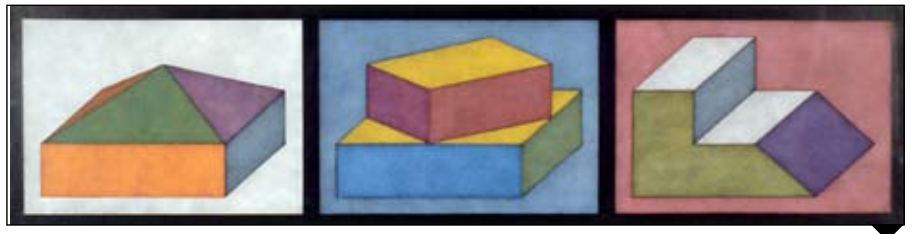
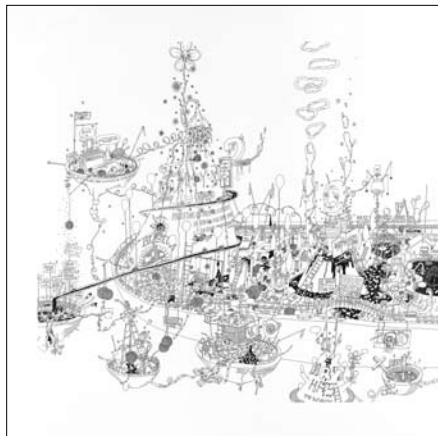
Né en 1970 à Francfort-sur-le-Main (Allemagne)
Vit et travaille à Paris

Parmi les pratiques variées de Jan Kopp que sont la vidéo, l'installation, la performance ou la scénographie, le dessin occupe une place privilégiée. Ses œuvres sur papier utilisent des techniques mixtes qui mêlent dessin, aquarelle, gouache, photographie, ou éléments hétéroclites collés. Il réalise des séries de dessins d'observations fines de scènes urbaines, réagencées et montées ensuite en films, de sorte qu'ils forment au final un véritable dessin d'animation. On a pu voir dans son travail un retour à l'utopie : s'avouer incompetent, se mettre dans des situations fragiles par rapport aux autres, occuper la place d'un autre, c'est accepter le risque du ratage. Jan Kopp ne cherche



aucunement à devenir un maître ou un conseiller, et collabore avec des urbanistes et des architectes sans en avoir la formation. En endossant ainsi le costume de l'amateur, il interroge le statut de l'artiste, la mixité des pratiques, comme les limites des activités professionnelles de la danse et de l'architecture. Son projet architectural pour l'île Seguin par exemple, réalisé avec Nicolas Michelin, témoigne de ses motifs privilégiés : habitacle en dérive, enveloppe protectrice, refus de maîtriser les choses, art du processus en train de se faire, réactivité du public... Le travail de Jan Kopp tourne autour de la mise en question de la place du spectateur, du statut de professionnel et de profane.

Dessins pour «No Paraderan», 2004
Collage, papier journal, encre et crayon de couleur sur papier
21,5 x 29,7 cm
FNAC 06-623
© ADAGP/CNAP/photo : Galerie Maisonneuve, Paris



P. NICOLAS LEDOUX

Né en 1968 à Strasbourg (Bas-Rhin)
Vit et travaille à Paris

Architecte de formation, Nicolas Ledoux est aussi artiste, graphiste, et DJ, activités diverses dont la pratique commune réside chez lui dans le mixage, le mélange des genres, des signes et des images. Ses dessins, ses peintures comme ses titres pratiquent la perte des repères esthétiques et grammaticaux où se mêlent figures humaines, animaux, êtres hybrides, robots, objets en tout genre, étoiles, fleurs, dégoulinures, taches, mais aussi textes sous forme de slogans, phylactères ou titres en trois dimensions. Ces textes donnent une profondeur conceptuelle à ces cosmogonies graphiques à la fois impulsives et jouissives, drôles et grinçantes, dont les éléments hétéroclites peuvent faire référence aussi bien à l'histoire de l'art qu'à des genres musicaux. Les dessins de Nicolas Ledoux jouent de la tension entre la dimension textuelle et l'hétérogénéité baroque des formes, uniquement faite pour désorienter. Dans la confusion excessive des formes et des signes, c'est la description graphique et quasi allégorique d'un « monde de l'art » qui s'esquisse, à travers une architecture impossible faite d'ateliers en désordre et de sphères parallèles, emplie par les « lieux communs » de l'art : galeries, maisons de collectionneur, citations poétiques ou philosophiques.

Nicolas Ledoux est membre du collectif Ultralab™, imaginé pour favoriser une approche originale du travail en groupe, et rechercher une forme inédite d'autonomie artistique, économique et politique. Entité hybride qui a choisi de travailler aux frontières de l'art, de la science et de la communication, le groupe développe des dispositifs prospectifs liés aux nouvelles technologies (notamment les univers virtuels), par le biais de fictions visuelles qui explorent les potentiels d'un langage plastique multiforme.

Avec titre, 2007
Diptyque
Encre et mine de plomb sur papier Canson
124 x 248 cm
FNAC 08-157(1et 2)
© D.R./CNAP/photo : Galerie Magda Danysz, Paris
Eye of the Tiger n°8, Cyclope Richter, 2008
Collage
Impressions sur papier découpées et collées
29,5 x 20,3 cm
FNAC 08-509



SOL LEWITT

Né en 1928 à Hartford (Connecticut, États-Unis)
Décédé en 2007 à New York (États-Unis)

Sol LeWitt est un artiste emblématique de l'art minimal et conceptuel dont le travail couvre plusieurs champs d'expression plastique : sculptures/objets, dessins, peintures murales, photographies, films, livres. Sa démarche est exclusivement d'ordre conceptuel : ainsi qu'il le théorise dans ses textes, l'essentiel de l'œuvre réside dans l'idée qui la conçoit, la réalisation matérielle quant à elle est ensuite confiée à des assistants munis de directives et d'un diagramme. Un certificat établi par l'artiste en assure l'authentification. Sol LeWitt est célèbre pour ses *structures* fondées sur un élément géométrique basique, comme le cube, établi en réseau. Bien que le dessin occupe une place très importante dans son travail, il est habituellement considéré comme sculpteur.

De ses *wall drawings*, fresques aux vibrantes couleurs primaires fondées sur la répétition d'un motif géométrique, Sol LeWitt déclare : « Mes structures sont en général de simples versions tridimensionnelles de séries fondamentales ou de systèmes sériels ; d'autres sont des structures géométriques élémentaires. » La surface du mur est traitée comme une feuille de papier à dessin. Tracées au crayon, les lignes horizontales, verticales et obliques divisent le mur, formant des polyèdres dérivés d'un cube. Les faces de ces volumes visuels sont colorés en aplat par superpositions successives d'encres de Chine, passée au tampon jusqu'à obtention d'une matière vibrante et transparente. « Magistralement inscrite dans la logique spatiale de cette architecture forte du XIX^{ème}, cette réalisation (...) transfigure l'espace du hall d'entrée du théâtre » écrit Monique Fau à propos de l'œuvre réalisée au centre culturel de la Ferme du Buisson de Marne-la-vallée.

wall drawing N°649, 1990
Commande publique
Maquette pour les murs peints pour la ferme du Buisson à Marne-la-vallée.
Dessin, collage, aquarelle, contrecollage sur carton mousse
20 x 80 cm et 35,3 x 54,4 cm
FNAC 91661(1a5)
© ADAGP/CNAP/photo : B. Scotti, Paris

MARKUS LUPERTZ

Né en 1941 à Liberec (Allemagne)

Vit et travaille à Düsseldorf (Allemagne)

À l'encontre de toutes les tendances à l'abstraction de son époque, Markus Lüpertz commence à peindre des tableaux à contenu figuratif expressif, qu'il qualifie de *dithyrambique*. Dans les années 1970, il crée la série de *Tableaux-motifs*, œuvres picturales semblables à des natures mortes et composées d'objets du passé hautement symboliques comme des casques d'acier, des pelles ou des drapeaux. Après une période abstraite, il renoue avec la peinture figurative. Parallèlement, il réalise des sculptures monumentales de bronze polychrome. D'abord professeur à l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, il enseigne depuis 1986 à l'Académie de Düsseldorf, dont il fut nommé recteur.

Lors de la reconstruction de la cathédrale de Nevers, la restitution des vitraux disparus s'est avérée impossible et une création originale fut donc confiée à des artistes contemporains. Le projet a été entravé par la durée du chantier, qui s'étala sur plus de trente ans, ce qui motiva la démission de Markus Lüpertz initialement prévu pour les baies des chapelles du chœur gothique. Il fut remplacé par l'artiste déjà en charge du transept roman, Jean-Michel Alberola, à qui s'associèrent de nombreux autres artistes : Claude Viallat, Gottfried Honegger, Raoul Ubac et François Rouan.

Projet de vitraux pour la cathédrale de Nevers, 1990

Commande publique

Baie n°47, 1993 (détail)

Crayon, lavis et aquarelle sur papier

140 x 104 cm

FNAC 93396(8)

© Markus Lüpertz, courtesy Galerie Michael Werner, Cologne et New -York/CNAP

NAJIA MEHADJI

Née en 1950 à Paris

Vit et travaille à Paris et à Essaouira (Maroc)

Après des études aux Beaux-Arts de Paris et en Histoire de l'art, Najia Mehadji poursuit des recherches théâtrales (Grotowski, Living Theatre) qui l'amènent à interroger les différents médiums de la peinture tout en lui reconnaissant sa dimension d'icône. Ses premières expositions importantes ont lieu en 1985 et 1986 aux musées des Beaux-Arts de Caen et de Poitiers, avec des toiles réalisées au cours d'un séjour à Essaouira, au Maroc. Depuis, elle expose régulièrement à la Galerie Montenay-Giroux à Paris et participe aux foires internationales de Bâle, Madrid et Düsseldorf, ainsi qu'à de nombreuses expositions collectives.

L'attitude plastique de Mehadji se distingue dans le champ des pratiques artistiques contemporaines par cette volonté constante de créer des connexions, des recoupements, des lieux de rapprochement entre des topiques, des médiums, des entités que d'aucuns jugeraient de prime abord disparates ou incommensurables. Ses créations ont toujours évolué dans les failles de l'entre-deux : entre dessin et peinture, abstraction et figuration, gestuelle et conceptualisation, sensibilité et symbolique, Occident et Orient.

Coupoles 2,3,4,5, 1993/1995

Craie et peinture sur papier

76 x 57 cm chaque

FNAC 96167, 96168, 96169, 96170

voir couverture

©Nadia Mehadji/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

DIDIER MENCOBONI

Né en 1959 à Guingamp (Côtes-d'Armor)

Vit et travaille à Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne)

Multipliant les supports (toiles, soies, papier, bois) comme les médiums (gouache, caséine, acrylique, aquarelle), Didier Mencoboni pousse la peinture ou le dessin à leurs limites. Si Klee, Matisse ou Miro ont initié son intérêt pour la couleur et l'art abstrait, Gasiorowski et Opalka l'ont orienté vers le concept et la série. Hanté par la notion d'infini, son travail repose sur l'utilisation répétée de motifs géométriques. Ses Projections témoignent de l'infini des accrochages possibles à partir d'une base de données étendue. Actuellement cette œuvre « romanesque », comme il la qualifie lui-même, comporte plus de deux mille tableaux. Insaisissable dans sa totalité physique, elle s'inscrit par conséquent dans une continuité temporelle. L'ambition de Didier Mencoboni est de peindre le temps, de le sédimer sur le papier ou la toile. «Petit espace» qui prend place dans une «grande durée», ses dessins d'une précision extrême «s'accrochent» selon l'artiste dans le temps autant que dans l'espace. Tendue vers l'infini, l'œuvre ouvre ainsi de nouvelles dimensions spatiales, de nouvelles architectures, et invente ainsi un espace pictural propre.

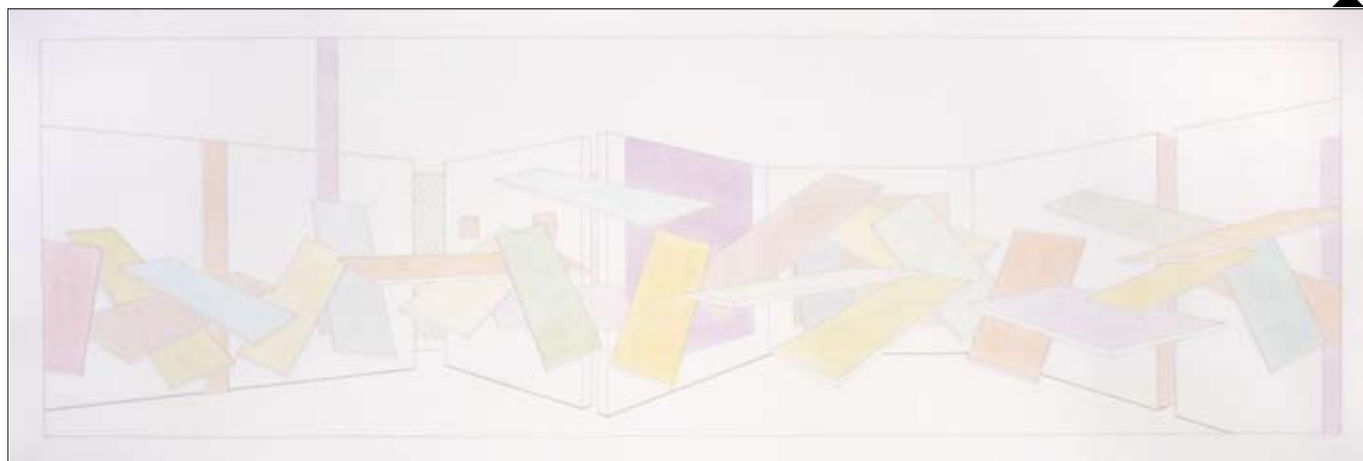
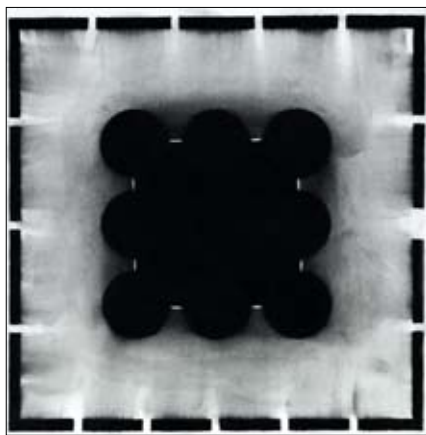
Projection, 2000

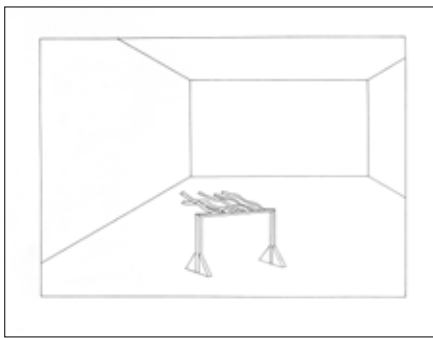
Aquarelle et encre de Chine sur papier

72 x 218 cm

FNAC 06-036, 06-037, 06-038

© Didier Mencoboni/CNAP/photo : Galerie Eric Dupont, Paris





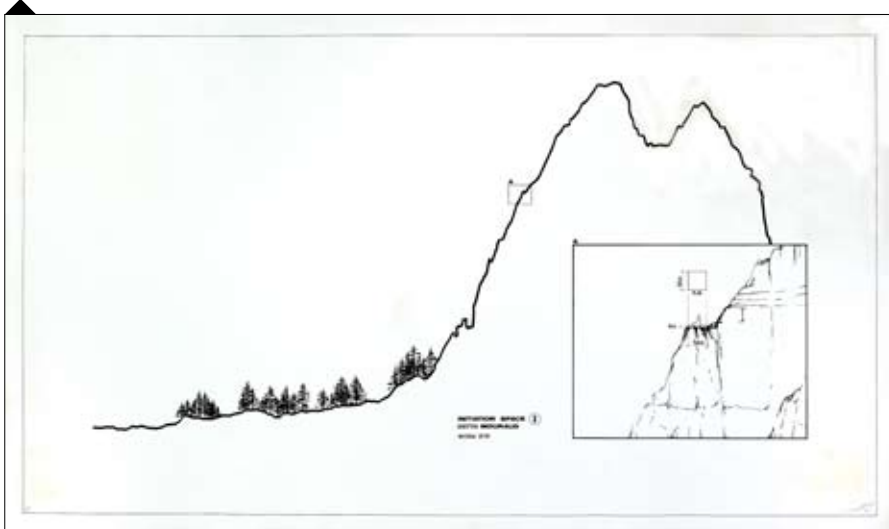
TANIA MOURAUD

Née en 1942 à Paris
Vit et travaille à Paris

Le parcours de Tania Mouraud se divise en deux périodes: la première, de tendance conceptuelle, jusqu'à la fin des années 1970, se fonde sur les thèmes de la perception, la représentation, l'identité, l'espace et le langage; tout en suivant des études de mathématiques et de logique, elle réalise des œuvres qui mobilisent chez le spectateur la conscience de soi et du monde dans lequel il se trouve. Elle développe ainsi une réflexion ontologique, qui cherche à démontrer le fractionnement de chaque expérience, dénonçant ainsi le paradoxe des définitions globalisantes.

En Europe et aux États-Unis, elle crée des environnements, des *Initiation Rooms*: ce sont des espaces entièrement blancs laqués, qui mêlent son et lumières afin de provoquer des sensations d'espace sans limites. Dédiés à l'introspection, ils invitent le spectateur à appréhender l'espace d'une façon plurisensorielle, à prendre conscience de lui-même à travers ses perceptions. Ces environnements ont accueilli les performances du chanteur indien Prân Nath, d'Ann et Terry Riley, de La Monte Young et de Marian Zazeela. Tania Mouraud envisage ces espaces comme une pièce à ajouter dans nos appartements: « un supplément d'espace pour un supplément d'âme » résume Pierre Restany. Sa seconde période, qui court jusqu'à aujourd'hui, est de tendance sociologique, dans laquelle elle interroge la dialectique entre le langage et le pouvoir, la consommation, le racisme ou le féminisme.

Initiation space n°2 et n°3, 1970
Sérigraphie sur papier
70 x 117 cm
FNAC 30583, 30584
© ADAGP/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris



MATT MULLICAN

Né en 1951 à Santa Monica (Californie, États-Unis)

Vit et travaille à New York (États-Unis)

Artiste californien, Matt Mullican développe une réflexion qui porte moins sur le monde que sur nos manières de percevoir. L'hypnose et la cartographie sont les principaux modes opératoires de son œuvre. En 2007, il réalise une performance sous hypnose à la Tate Modern à Londres. Mêlant la performance, l'installation, l'outil numérique ou la sculpture, Matt Mullican travaille à l'élaboration d'un modèle de cosmologie constitué par un vocabulaire formel et symbolique personnel. Il développe un système de signes dont certains sont le produit de son imagination, tandis que d'autres sont empruntés au glossaire des aéroports ou des autoroutes. La base de son système est formée par ses « charts », et se divise en cinq niveaux, représentés par des couleurs et des signes différents. Cependant Matt Mullican n'est ni urbaniste, ni architecte de l'impossible. Par l'invention d'un langage transversal qui lui est propre, il mêle les fonctions du designer et du graphiste pour destituer la subjectivité créatrice de toute position supérieure: « Pas plus philosophe qu'artiste roi, Matt Mullican ne règne sur aucun empire de signes. A l'inverse, il destitue tout surplomb, toute vue transcendante, pour mettre en circulation, à la surface de son symbolisme minimal, les modèles sociaux de notre conscience du monde » (Olivier Zahm).

Sans titre, 1974
Feutre sur papier
32,6 x 43 cm chaque
FNAC 02-267, 02-268, 02-269, 02-270, 02-271, 02-274, 02-276
© Matt Mullican/CNAP/photo : Florian Kleinfenn, Montreuil

ROMAN ONDAK

Né en 1966 à Zilina (Tchécoslovaquie)
Vit et travaille à Bratislava (Slovaquie)

Que ce soit sous la forme d'installations ou de performances, le travail de Roman Ondák exige du spectateur attention et concentration, l'obligeant à une réflexion sur sa perception ou sa conscience des codes et des comportements sociaux. Ses *micro-mises en scènes* ou *anti-événements* sont faits de répétitions séquentielles improbables ou de situations à la fois simples et complexes, qui cherchent à activer le processus de réception du spectateur comme de sa conscience. Chez Roman Ondák l'exposition est à la



fois un espace performatif et un lieu de mise à distance où l'expérience individuelle se mêle à la pratique sociale. Son œuvre se trouve aux limites physiques et psychologiques de notre perception et l'espace d'exposition devient le réceptacle d'expériences humaines, un lieu questionnant la représentation et l'interprétation, la réalité et sa mise en scène. A partir d'un lieu donné ou d'une expérience, l'artiste déploie des fictions de manière informelle; il place son décor et son sujet, et la scène se rejoue à l'infini par le biais de différents filtres. La mémoire y occupe une place importante parce qu'elle implique les réminiscences d'un vécu, mais aussi parce qu'elle offre un espace plus libre à l'imagination et à l'inconscient.

Sans titre (Empty Gallery), 2000
Encre, mine de plomb, crayon de couleur, stylo bille, fusain, feutre, craie grasse, graphite sur papier
Ensemble de 24 dessins de 16 x 24 cm à 47 x 63 cm
FNAC 05-1143(1à24)
© D.R./CNAP/photo : GB Agency, Paris



Dennis Oppenheim 1995

STUDY DOUBLE RINGS
ROULERS STEEL + GLASS
COPPER SHEET 16' HIGH

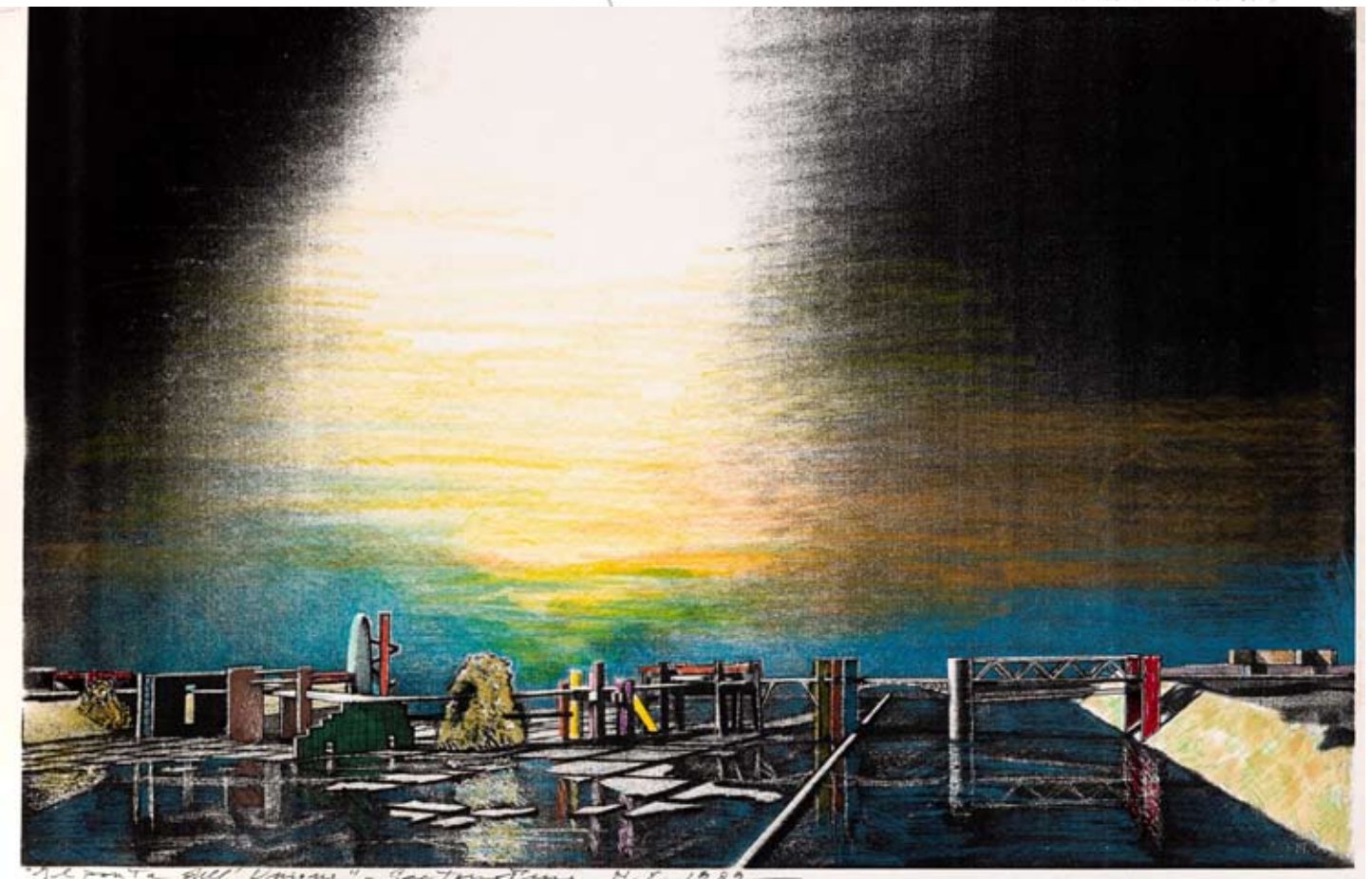
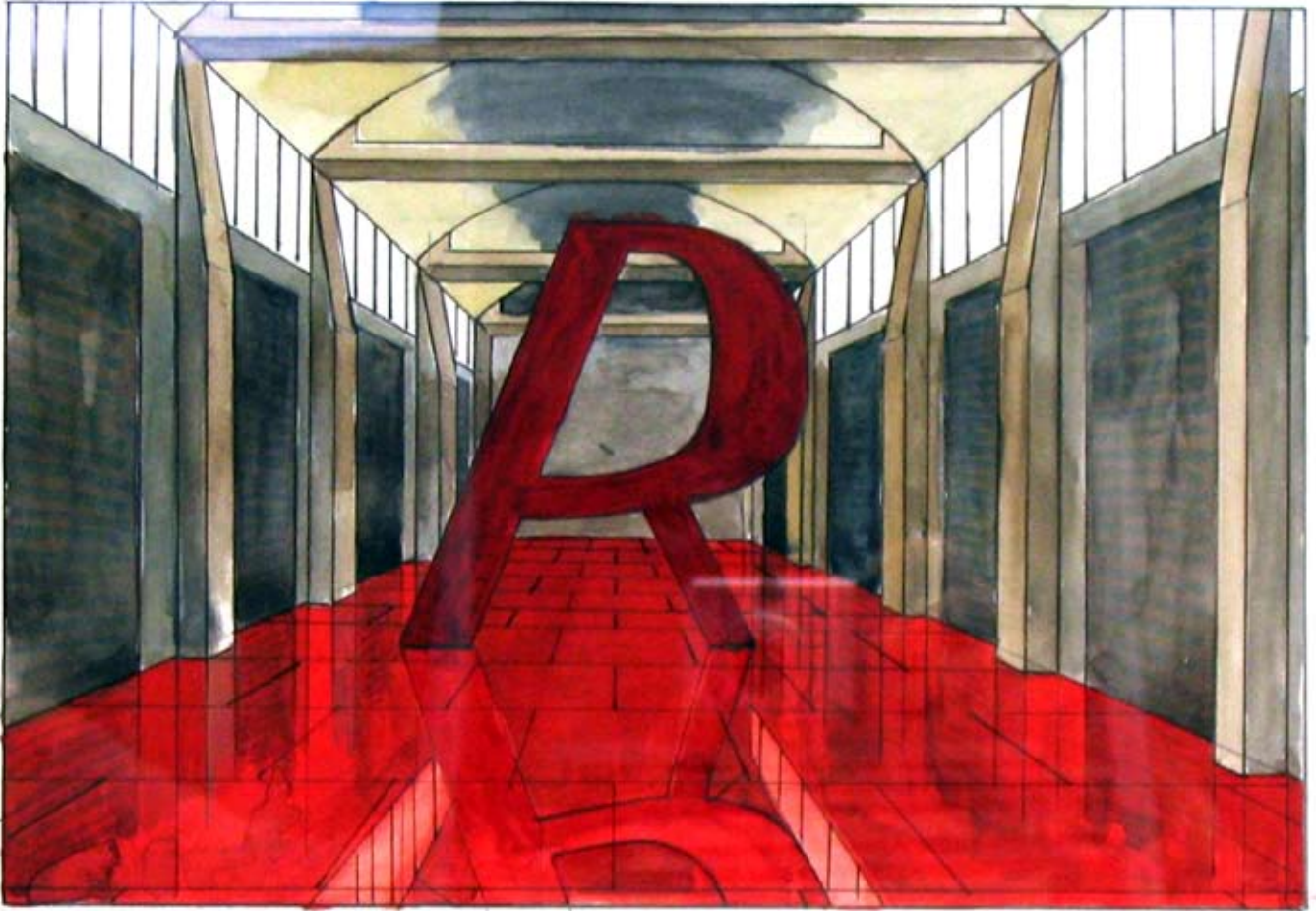
Dennis Oppenheim
Study for double Rings, 1995
Crayon de couleur, crayon gras, huile diluée et pigments sur papier
© Dennis Oppenheim/CNAP

Georges Rouse

Sans titre, 1993

Encre, crayon et aquarelle sur papier

© ADAGP/CNAP



Gaetano Pesce

Projet pour le pont de l'Union Européenne, 1989

Commande publique

Futre, encre et crayons de couleur sur papier, photocopie coloriée

© Gaetano Pesce/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

DENNIS OPPENHEIM

Né en 1938 à Mason City (Washington, États-Unis)
Vit et travaille à New York (États-Unis)

Dennis Oppenheim se fait connaître dès le début des années 1960 en tant qu'artiste précurseur du Body Art et du Land Art, s'inscrivant ainsi dans la lignée de l'art conceptuel. Après avoir produit toute une série d'Earthworks (œuvres de terre), il réalise des « performances » devenues célèbres. Par la suite, il se consacre à des sculptures monumentales et des interventions en extérieur, pour lesquelles il fabrique des maquettes. Dans les années 1990, Dennis Oppenheim continue son travail de sculptures à grande échelle, mais revient également à son travail graphique : son désir de travailler sur de grandes sculptures favorisera la création d'une importante série de dessins préparatoires. Par ailleurs, l'artiste refuse toute collaboration trop étroite avec les architectes, dont les contraintes sociales sont selon lui antithétiques avec l'exigence artistique.

Study for model church est le croquis d'un projet initialement proposé à la ville de New-York dont la réalisation fut entravée en raison de son titre jugé trop controversé : *Device to root out devil*. Renversant une église de campagne sur son clocher, comme plantée dans le sol, l'œuvre inverse son sens initial pour pointer non plus le ciel mais le bas, c'est-à-dire l'enfer. Comme si elle avait été soulevée par une force terrible et amenée sur le site afin d'extirper les forces du mal, explique l'artiste. Après un changement de titre, l'œuvre sera réalisée à Vancouver dans le cadre de la Biennale de Sculpture, avant d'être déplacée en 2008 à Calgary (Canada). L'histoire chaotique de l'œuvre est bien la preuve de la puissance de sa dimension critique comme de sa radicalité, à la faveur de l'économie de son geste, celui d'un simple renversement.

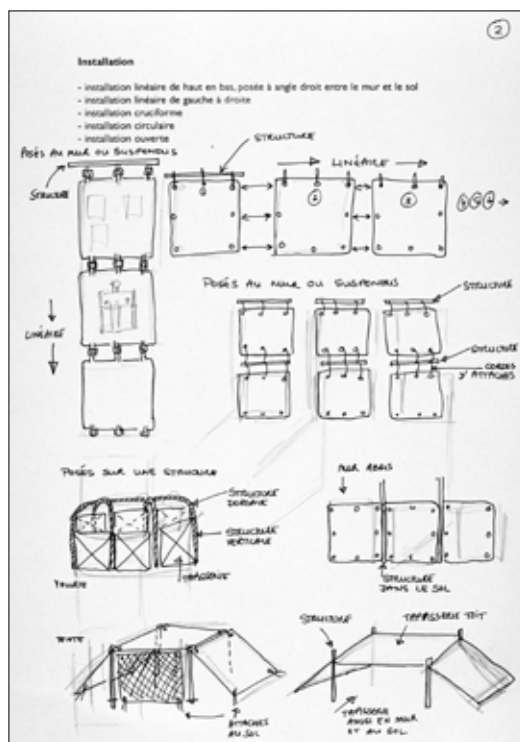
Study for Model Church, 1995
Crayon de couleur, crayon gras, huile diluée et pigments sur papier
100 x 72 cm
FNAC 96557
Study for double Rings, 1995
Crayon de couleur, crayon gras, huile diluée et pigments sur papier
100 x 72 cm
FNAC 96558
© Dennis Oppenheim/CNAP
voir page 26

LUCY ORTA

Née en 1966 à Birmingham (Royaume-Uni)
Vit et travaille à Paris

Depuis 1991, époque à laquelle elle rencontre Jorge Orta, Lucy Orta abandonne le stylisme pour se consacrer à une recherche plastique qualifiée d'*architecture corporelle*. Selon Paul Virilio : « Lucy Orta travaille sur le vêtement non plus comme vêtement près du corps, comme une seconde peau, mais comme emballage, c'est-à-dire à cheval entre l'architecture et le vêtement... Le vêtement s'émancipe, s'expande pour tenter de devenir une maison, un radeau pneumatique ». Le vêtement quitte sa fonction purement corporelle et s'étend à l'espace qui l'environne, pour devenir comme un véhicule de survie. Lucy Orta ne dissocie pas son travail d'artiste d'une conscience politique arquée par le respect et l'attention aux exclus du monde moderne, de Paris à Soweto. Les vêtements-refuge sont des habits transformables en fonction des besoins de première nécessité (tente, sac de couchage etc.). Ses kits de survie réunissent divers ustensiles, objets et reliquaires, ainsi que des textes et des documents photographiques qui traitent des conditions de précarité ; ils sont conçus pour abriter et protéger les sans-domicile-fixe des grandes villes. Avec la série *Architectures Modulables* (1996), présentée à la Fondation Cartier, elle réalise des sculptures à partir de fragments vestimentaires disloqués, invitant des intervenants à les investir : les participants pouvaient évoluer séparément ou se lier les uns aux autres, attachant leurs parties d'habitable pour créer un lieu communautaire. En mars 1997, elle réalise une action-exposition intitulée *Dans le même panier*, à la Galerie du Forum Saint Eustache. Ces architectures corporelles, parfois collectives, se présentent comme des solutions immédiates et vitales aux situations contemporaines de précarité et d'urgence.

Projet pour une chambre de tapisserie, 1996
Commande publique
Plastique, fer, caoutchouc, nylon, corde, textile, fil de Kevlar
21x29,7 cm chaque
FNAC 96982(1 à 6)
© D.R./CNAP



YAZID OULAB

Né en 1958 à Constantine (Algérie)
Vit et travaille à Rognac (Bouches-du-Rhône)

Après des études à l'école d'art d'Alger, Yazid Oulab poursuit sa formation à Marseille où il décide de s'installer. Tout son travail est une réflexion politique sur la mémoire tronquée de l'Algérie dont le passé culturel et philosophique lui paraît occulté, comme si tout n'avait commencé qu'avec la guerre d'Algérie. Tout en multipliant les modes d'expression, sculpture, installation et dessin, Yazid Oulab souhaite montrer la multiplicité des racines qui nous nourrissent. La série *Résonances* appartient à une période qui interroge les rapports du lieu et de la transmission. Elle constitue une suite de variations autour de la thématique de l'élève. Les dessins des Stylites urbains sont dédiés aux ascètes qui s'élevaient au sommet d'une colonne pour mieux contempler l'œuvre de Dieu. La verticalité des édifices rappelle la graphie du premier mot que le divin révéla au Prophète, la lettre *Alif*, et qui est également la première syllabe, en arabe, du mot *lis, apprendis*. Si la mystique soufie se révèle être sa principale source d'inspiration, l'artiste tâche surtout d'en capter la



dimension poétique. Dans *Résonances*, il place de petits personnages en méditation au sommet de piliers, ou au bout d'une planche. Ces méditants pourraient appartenir à diverses communautés religieuses, chrétienne ou bouddhiste, et occupent solitairement l'espace urbain, sans nul besoin d'église. Yazid Oulab questionne également la saturation vibratoire du vide et des objets. Le bois est un matériau privilégié, dont les nœuds sont la métaphore des rayonnements vibratoires qui lient les êtres entre eux. Pour l'artiste, la vacuité est saturée de ce qui nous connecte. À l'instar du vide de *Résonances*, les colonnes des Stylites urbains et les clous de bois sont des Alif symboliquement chargées d'énergie spirituelle.

Résonance, 2006
Encre sur papier Canson
40 x 29,6 cm chaque
FNAC 08-455, 08-456, 08-457
© D.R./CNAP/photo : Galerie Eric Dupont, Paris

CLAUDE PARENT

Né en 1923 à Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine)

Vit et travaille à Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine)
Membre actif du groupe Espace, cofondé avec André Bloc au début des années 50, Claude Parent va militer pour l'intégration de l'art dans la société et dans l'architecture. Passé brièvement par l'atelier Le Corbusier, il prend très vite ses distances avec son maître pour tenter de renouveler le langage de l'architecture moderne. La théorie de la *Fonction oblique*, en rupture avec le traditionnel plan horizontal, est le projet fondateur d'une carrière d'inspiration utopique et sociale, en harmonie avec la pensée critique de Paul Virilio qui le qualifiait d'*utopiste du territoire*. Dès les débuts des années 60, Claude Parent remet en cause le formalisme de la continuité spatiale et introduit la discontinuité dans le vocabulaire architectural. Son activité d'architecte marque son temps par la production de bâtiments devenus des icônes architecturales (la Maison Drusch à Versailles, l'église Sainte-Bernadette du Banlay à Nevers ou le Pavillon de l'Iran à la Cité universitaire internationale). Polémiste et caricaturiste à ses heures, Claude Parent est également un dessinateur hors pair. Après les grands dessins utopiques du milieu des années 60, ses années de recherche graphique, à la fois expérimentale et expressive, constituent une œuvre dans l'œuvre et déploient une inventivité non encore affaiblie par la prolifération des recherches morphogénétiques de l'architecture numérique. Reconnu aujourd'hui par les jeunes générations dont Jean Nouvel, Claude Parent bénéficie début 2010 d'une grande rétrospective personnelle à la Cité de l'architecture à Paris.

Tragique sandwich de béton, 1980

Crayon sur papier
63 x 105 cm
FNAC 1873

Creuser le gratte-ciel, 1980

Crayon sur papier
63 x 105 cm
FNAC 1874

© Claude Parent/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

La ville écartelée, 1er février 1980

Crayon sur papier
63 x 105 cm
FNAC 1875
voir pages 8, 12, 13

GIUSEPPE PENONE

Né en 1947 à Garesio (Italie)

Vit et travaille à San Raffaele Cimena (Italie)

Si le travail de Giuseppe Penone fût inscrit dans le mouvement italien de l'*arte povera*, il se distingue néanmoins de la pratique essentiellement ancrée dans le milieu urbain de différents artistes qui ont pu y être associés. En effet, Penone développe une œuvre qui dialogue essentiellement avec la nature dans une relation à la fois soumise et complice. Ses premières pièces et expériences, directement liées et conçues



dans et avec la Nature, témoignent d'une attention extrême aux *énergies à l'œuvre* (croissance, équilibre, érosion, souffle). Dans ses réalisations postérieures, son corps devient à la fois partie intégrante et outil d'introspection de l'objet visuel produit. Il s'essaie à retrouver dans une pratique purement sculpturale les processus imperceptibles et néanmoins vivants des changements naturels, attentif à l'état transitoire des choses et à la préhension que son corps peut en avoir. Depuis les années 70, il construit une œuvre autour de la thématique de l'arbre, qui tente de rendre visible son processus de croissance et explore ainsi notre rapport à l'espace naturel et à la vie. Son œuvre se caractérise par une interrogation sur le temps, l'être, le devenir, l'infini, le mouvement, et par l'affirmation de la beauté naturelle, dans ses formes et ses matériaux.

Projet d'un cheminement au sol pour le jardin Ti-Jean sur l'île de la Réunion, 1995

Commande publique

Point de départ du chemin-arbre

Système de dallage du chemin en pierre lavique

Pont réalisé en fer et pierre

Gouache et lavis sur papier

28 x 38 cm environ chaque

FNAC 96612(1 à 3)

©ADAGP/CNAP/photo : Florian Kleinfenn, Montreuil

GAETANO PESCE

Né en 1939 à La Spezia (Italie)

Vit et travaille à New York (États-Unis)

Tôt fasciné par le surréalisme, Dali et Duchamp, Gaetano Pesce fonde à Padoue le groupe N, premier mouvement italien consacré à la recherche sur l'art programme. Il organise également des performances. C'est à Venise qu'il étudie l'architecture et fréquente l'Institut de dessin industriel, une école expérimentale. Depuis 1962, il travaille dans le domaine du design, en expérimentant de nouveaux matériaux et des formes inhabituelles. Il a été le premier à créer un laboratoire de recherche au sein du groupe Cassina, Bracciodi Ferro, pour produire des objets d'avant-garde. En 1972 il participe à la célèbre exposition *Italy: The New Domestic Landscape* au MoMA de New York, où il présente une proposition d'habitation qui dénonçait la ville artificielle du futur. Selon lui, le modernisme est moins un style qu'une méthode pour interpréter le présent et prescrire un futur dans lequel l'individualité est préservée et célébrée. Gaetano Pesce proposa un pont de l'Europe traversant le Rhin, près de Strasbourg, sur lequel se greffait une multitude d'architectures évoquant parfois l'influence du pop art. Contre l'architecture moderne qu'il juge anonyme, aseptisée



et standardisée, il cherche à provoquer des sentiments de surprise et d'optimisme, de sensualité et de joie. Ce faisant, il tente de redonner à l'architecture sa capacité à être à la fois utile et en accord avec la vie urbaine comme avec la culture populaire.

Projet pour le pont de l'Union Européenne, 1989

Commande publique

Feutre, encre et crayons de couleur sur papier, photocopie colorisée

43 x 28 cm, 28 x 43 cm et 32 x 33 cm environ

FNAC 90116(1 à 7)

© Gaetano Pesce/CNAP/photo : Y.Chenot, Paris

voir page 27



FRANÇOISE QUARDON

Née en 1961 à Nantes (Loire-Atlantique)

Vit et travaille au Pré-Saint-Gervais (Seine-Saint-Denis)

Les œuvres de Françoise Quardon sont hybrides, situées entre le dessin, le récit, la sculpture et l'installation. Depuis une quinzaine d'années, l'artiste a développé une esthétique raffinée du bricolage qui mêle objets de récupération, photographies, mobiliers, vidéos, bandes-sons, tissus et textes. S'enracinant aussi bien dans la littérature, la philosophie, le cinéma et l'Histoire, les œuvres de Françoise Quardon intègrent le langage comme un matériau à part entière. Bien qu'assez immédiates dans leur impact plastique, émotif et poétique, les pièces se dérobent à une lecture linéaire, et composent un univers assez mystérieux, qui oscille entre le conte de fées à la fois enchanteur et terrifiant et le fantastique, une inquiétante étrangeté. Le *Pont aux roses* répond à une commande publique de la ville de Melle, qui souhaitait marquer le passage au nouveau millénaire par la mise en œuvre d'un événement unique et pérenne. Inauguré en 2002, le pont métallique, qui fait huit mètres de long en arc de cercle, est posé sans pilier au cœur de la place centrale. Il n'enjambe ni cours d'eau ni ruisseau.



Petit chef d'œuvre de ferronnerie qui repète le motif de la rose, il s'éclaire en rose la nuit. Le jour, l'ombre des arabesques se mêle aux motifs du sol formés par des pétales géants qui semblent flotter. Ils portent de petites inscriptions, de simples mots qui donnent à l'œuvre une dimension poétique ou conceptuelle: *dream, lucia, passion...* L'espace à parcourir s'étend à l'espace mental du spectateur, et nous interroge: que relie-t-il? qu'enjambe-t-il? que nous aide-t-il à traverser? Une invitation à la fois douce et discrète à inventer ses propres traversées imaginaires, à dépasser ses propres obstacles, ou encore à inventer sa propre fluidité de pensée.

Projet Le pont aux roses pour la ville de Melle (Poitou-Charentes), 2000
Commande publique
Collage et peinture sur papier
55 x 76 cm environ
FNAC 2000-995(1 à 3)
© ADAGP/CNAP/photo: B.Scotti, Paris



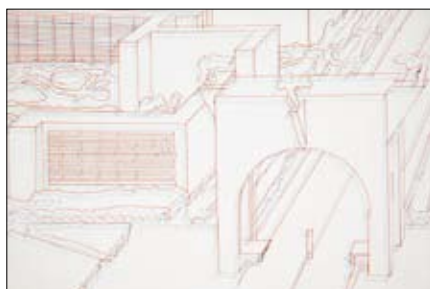
EVARISTE RICHER

Né en 1969 à Montpellier (Hérault)

Vit et travaille à Paris

La démarche d'Evariste Richer se fonde sur les notions de matière, d'espace et de temps et les différentes conceptions qu'elles induisent. Sur le mode d'une exploration scientifique, l'artiste remet en question nos systèmes de mesure et nos conventions spatiales, en y intégrant une part d'aléatoire, ou en introduisant de légères distorsions spatiales et temporelles. Evariste Richer propose notamment des interprétations des phénomènes naturels, qu'ils soient observables ou mythiques (aurore boréale, rayon vert, etc.). Les œuvres de l'artiste, dans leur rapport à l'univers, cherchent à provoquer le trouble dans la perception du spectateur, qui se trouve comme pris entre microcosme et macrocosme. L'espace d'exposition devient un véritable lieu d'expérimentation pour l'artiste « géomètre », qui use de façon systématique des méthodes de l'inventaire et de la grille, dans une tentative d'épuisement de ses sujets d'étude. Ainsi, par exemple, c'est un retournement de l'espace d'exposition vers le monde extérieur qui est à l'œuvre dans la présentation d'*Une ville contemporaine*. Dans *Une ville contemporaine*, panorama dessiné selon le procédé de l'anaglyphe (image imprimée pour être vue en relief, à l'aide de deux filtres de couleurs différentes disposés devant chacun des yeux de l'observateur), la ville apparaît comme par mirage dans une illusion d'optique. Elle épouse en courbe l'architecture du lieu pour l'inscrire dans une ligne d'horizon imaginaire.

Une ville contemporaine, 2007
Panoramique réalisé selon le procédé de l'anaglyphe d'après *Une ville contemporaine* du Corbusier
Stylo bille rouge et bleu
210 x 1077 cm
FNAC 08-414
© D.R./CNAP/photo : Galerie Schleicher Lange, Paris



GEORGES ROUSSE

Né le 28 juillet 1947 à Paris

Vit et travaille à Paris

Pratiquant la photographie depuis son enfance, Georges Rousse s'initie chez un professionnel aux techniques de prise de vue et de tirage, avant de créer son propre studio de photographie d'architecture. Mais bientôt sa passion le pousse à se consacrer entièrement à la pratique artistique de ce médium, sur la trace des grands maîtres américains, Steichen, Stieglitz ou Ansel Adams. Après la découverte du Land Art et du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, Georges Rousse choisit d'intervenir dans le champ photographique en établissant une relation inédite de la peinture à l'Espace. Il investit alors des lieux abandonnés qu'il affectionne depuis toujours pour les transformer en espace pictural et y construire une œuvre éphémère et unique. Seule la photographie en est le témoignage. Assurément photographe par la qualité intrinsèque de ses images, Georges Rousse se considère néanmoins tout autant comme peintre, sculpteur et architecte, instituant le même rapport avec les espaces réels qu'un peintre avec la toile, un sculpteur avec la matière, ou un architecte face à ses plans. Son matériau premier est l'Espace, celui de bâtiments abandonnés où il repère un *fragment* pour sa qualité architectonique et sa lumière. Il met ensuite en scène cette parcelle dans le but ultime de créer une image photographique. A partir de la vision de l'objectif, il construit dans ces lieux vides une œuvre utopique, en y projetant sa vision du monde tout en croisant ses préoccupations plastiques propres avec le lieu, son histoire, et la culture du pays où il intervient.

Sans titre, 1993
Encre, crayon et aquarelle sur papier
24 x 32 cm chaque
FNAC 06-612, 06-613, 06-614, 06-615, 06-616
© ADAGP/CNAP
voir page 27

YVAN SALOMONE

Né en 1957 à Saint-Malo (Ille-et-Vilaine)

Vit et travaille à Saint-Malo (Ille-et-Vilaine)

Après des séries de dessins de grand format représentant des vues panoramiques de ports, Yvan Salomone introduit l'aquarelle dans son travail, en peignant notamment à partir de photographies qu'il réalise sur la côte française. Durant des années, il réalise ainsi ses aquarelles l'une après l'autre, toutes d'un format identique qui correspond à la projection d'une diapositive ou d'un film sur un mur. Néanmoins, cette analyse purement technique et formelle ne suffit pas à rendre compte de la profondeur de la démarche de l'artiste, notamment dans sa tentative pour rendre compte d'un territoire. Le fond de son travail repose sur la découverte d'une mosaïque d'éléments étrangers « dont l'arrivée souhaitée et encouragée complexifie ce qui ne peut plus être circonscrit par le dessin d'une frontière » confie l'artiste. Yvan Salomone précise en outre que les figures et les constructions ne sont pas accessoires dans ses paysages, qu'elles ne sont pas de simples réalités géographiques mais correspondent au contraire à une élaboration intellectuelle traversée par un réseau de failles. C'est pourquoi aucun élément ne permet de les situer avec précision, ni de les rattacher à un pays connu, tant la vision semble avoir été désorganisée, puis réorganisée. Salomone peint des zones urbaines ou des lieux de transits, où se déploient sans cesse les flux de l'activité humaine. En définitive, elles représentent des zones expérimentales, où toute présence semble suspendue.

Sans titre, 1/09/93, 1993

Aquarelle et mine de plomb sur papier

92 x 133 cm

FNAC 96328

© ADAGP/CNAP/photo : Galerie Praz-Delavallade, Paris

Sans titre, 3/01/94, 1994

Aquarelle et mine de plomb sur papier

92 x 133 cm

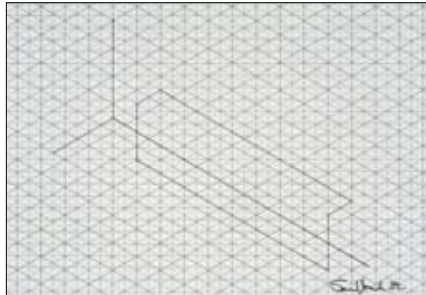
FNAC 96329

FRED SANDBACK

Né en 1943 à Bronxville (États-Unis)

Décédé en 2003 à New York (États-Unis)

Fred Sandback est un sculpteur américain que la radicalité de la démarche rapproche de la précision et de l'économie du minimalisme. A partir de 1972, Fred Sandback utilise exclusivement des fils de laine, qu'il tend des murs au plafond ou au plancher, de façon à relier entre eux les différents éléments de l'espace. Il s'agissait non pas de modifier l'espace d'exposition mais plutôt de s'insérer dans son architecture, et de la transformer par la perception du spectateur. De cette manière, il crée des plans et des volumes paradoxalement physiques en dépit de la fragilité et de la ténuité des moyens utilisés. Contestant la définition classique de la sculpture, comme geste qui consiste à enlever de la matière à une matière



donnée, Fred Sandback affirmait avoir une approche assez intuitive de la pratique sculpturale: refusant d'enclorre ou d'enfermer, il cherche à donner corps au vide, à l'immatériel. Ces lignes à l'épaisseur quasi-invisible intensifient l'espace qu'elles occupent et qu'elles offrent à l'exploration des visiteurs, dont la participation constitue alors la part essentielle de l'œuvre. Œuvres dénuées d'intérieur, elles suggèrent la présence de volumes sans les opacifier. Comme une esquisse dont la feuille de croquis serait le lieu d'exposition lui-même, les lignes tendues sont des traits esquissés qui prennent du relief sous l'œil du visiteur. L'œuvre est alors invitation à traverser son espace propre, aussi tenu que virtuel, produisant ce que l'artiste nommait *pedestrian space*, espace pédestre à arpenter, où déambuler et laisser vagabonder son esprit, son imagination.

Sans titre, 1982

Encre sur papier isométrique

13 x 18 cm pour 16 dessins et 18 x 13 cm pour 6 dessins

FNAC 01-226(1 à 22)

© D.R./CNAP/photo : Galerie Durand-Dessert, Paris

Sans titre Ref.n°32 et Ref. n°33, 1993

Crayon et encre sur papier d'Arches satiné

73 x 56 cm

FNAC 01-227, 01-228

RICHARD SERRA

Né en 1939 à San Francisco (Californie, États-Unis)

Vit et travaille à New York (États-Unis)

Rattaché au minimalisme, Richard Serra est connu pour ses imposantes sculptures composées de grandes plaques ou rouleaux d'acier, posés en équilibre sur le sol. Il met en scène le poids des lourdes plaques comme une épreuve de force dramatique imposée au matériau, et transpose ainsi en qualités plastiques le poids, la masse et la pesanteur. Les tôles sont laminées et la surface de la tôle est libre de tout marquage ou de poinçonnage, afin de conserver l'aspect le plus brut possible. Les sculptures permettent une vision nouvelle d'un lieu et induisent un dialogue subtil avec leur environnement. Les jeux d'équilibre, le poids de l'acier et la hauteur des plaques créent pour le spectateur, qui peut souvent circuler entre elles, un sentiment d'insécurité et de petitesse. Sentiment contrasté par la beauté de la couleur de la rouille



ou les perspectives offertes par les lignes courbes, élancées et pures des plaques en équilibre. Hommage à Saint Eloi, patron des forgerons, l'octogone installé sur la place de l'église de Chagny (Saône-et-Loire) est exemplaire de son travail. Ses formes répondent à la simplicité de l'architecture cistercienne de l'église, tandis que la couleur rouille de l'acier répond aux briques des toits de la place. S'il trouve son origine dans l'ingénierie et l'architecture, le processus créateur de Serra en construit surtout la critique. Sa préoccupation principale est d'aborder l'espace urbain en tenant compte de la circulation, des rues et de l'architecture du site: « Je construis une sorte de disjonction, confie l'artiste, quelque chose qui situera ce lieu et dans lequel on pénétrera au milieu de l'architecture environnante. »

Projet pour la ville de Chagny, 1989

Commande publique

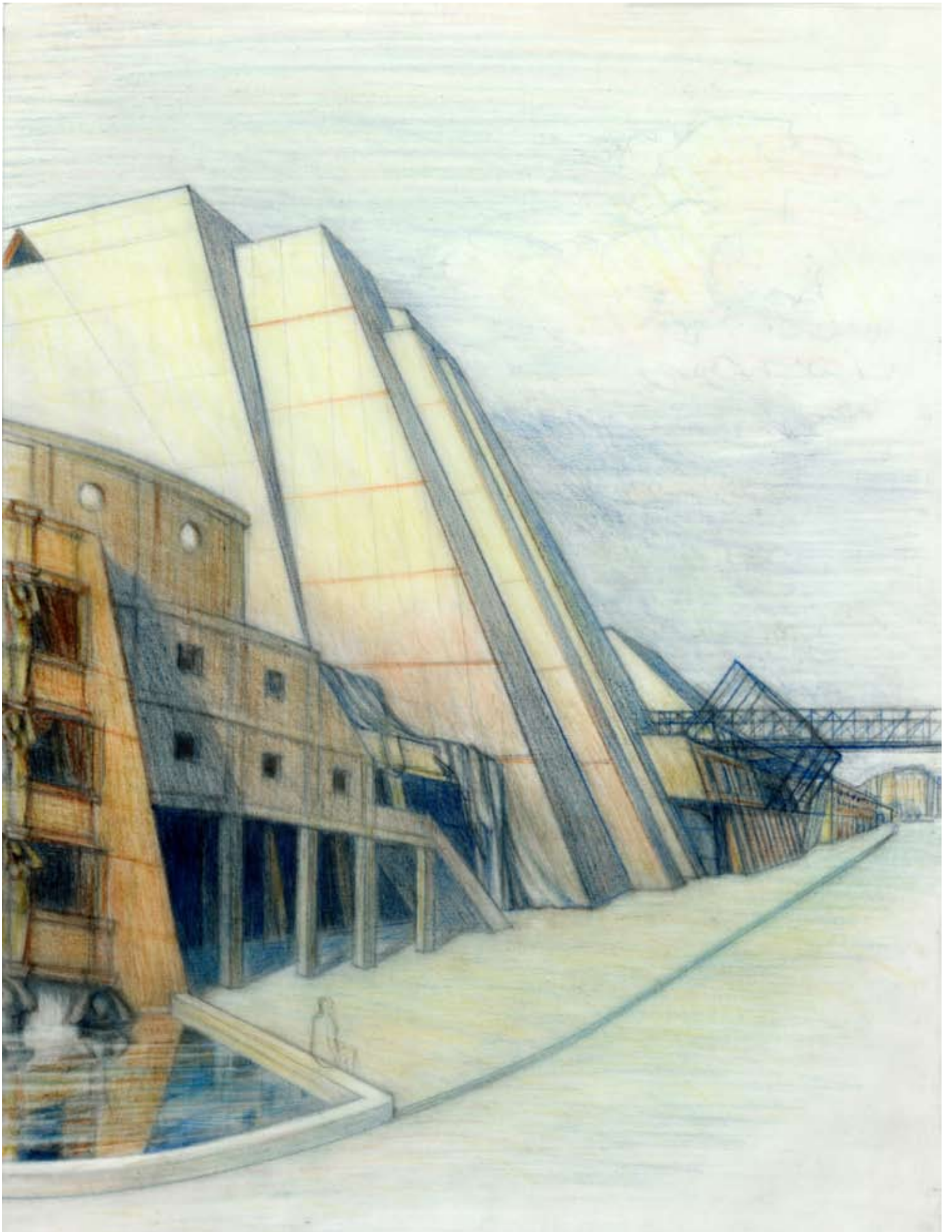
Bâton d'huile sur papier

34,5 x 26,5 cm

FNAC 2000-828(1 et 3)

© ADAGP/CNAP/photo : Y. Chenot, Paris





Tamas Zanko

La Pyramide vue de côté

Crayon de couleur sur papier

50x 36,5cm

© D.R./CNAP/photo : Y. Chenot, Paris



VEIT STRATMANN

Né en 1960 à Bochum (République fédérale d'Allemagne)
Vit et travaille à Paris

Veit Stratmann travaille depuis le début des années 1990 dans le sillage des artistes de la néo-avant-garde des années 1970 comme Michael Asher. Il y puise quelques-unes des caractéristiques de son travail : le parti pris résolu d'une intervention sur le lieu, et le choix délibéré d'une forme de moins-value esthétique. Stratmann intervient dans l'espace public avec des dispositifs qui empruntent leur apparence matérielle et fonctionnelle au mobilier urbain, et perturbent l'espace en engageant physiquement le passant ou le visiteur. Ses œuvres sont des interventions architecturales, dont les dimensions ludique et réflexive se mêlent : ses Anneaux (1999), grappes mobiles de sièges en plastique, proposent au public une station assise aux multiples orientations possibles ; ses insolites éléments de mobilier urbain, temporairement visibles à Berlin, Reno, Porto ou Noisy-le-sec, offrent au spectateur l'arrondi d'une barre sur laquelle s'appuyer un moment pour observer. Le passage du Pont, dont les dessins esquissent le projet, se transforme en véritable circuit labyrinthique dont le détour est aussi un retour : il permet de jeter un regard sur le chemin parcouru pour l'atteindre, tout en permettant au fil des pas d'avoir des points de vue successifs sur les deux rives. Il prolonge ainsi le temps de la traversée et offre ainsi quelques instants de marche supplémentaires qui permettent de revenir sur le passé, de jeter un dernier regard peut-être ou de prendre conscience de la rivière sous ses pieds, avant de continuer son chemin.

Le Pont, 2004
Aquarelle ou encre sur papier
6 dessins
29 x 41 cm
FNAC 06-290(1à6)
© Veit Stratmann/CNAP/photo : Y. Chenot, Paris

TATIANA TROUVÉ

Née en 1968 à Cosenza (Italie)
Vit et travaille à Paris

A partir de 1997, Tatiana Trouvé se consacre à une seule œuvre, le *Bureau d'activités implicites* (BAI) pour lequel elle fabrique des constructions miniatures ou, depuis 2006, des maquettes de « lieux implicites » dénommés Polders. Il s'agit de lieux de travail déserts, de studios d'enregistrements ou de bureaux vides. Posés au sol ou fixés au mur, les éléments qui les composent s'adaptent à l'espace réel en même temps qu'ils suggèrent un autre espace.

Le titre de la série *Intranquility* fait écho au *Livre de l'intranquillité* de F. Pessoa, fragments dans lesquels le poète éprouve la mélancolie diffuse dans le quotidien le plus banal, les situations les plus infimes, les états de conscience les plus brefs. A la fois glissement et désajustement des espaces et des temps, cette mélancolie devient chez Tatiana Trouvé un mode de construction à part entière. Projection d'un espace dans un autre, continuité extérieur-intérieur, jonction d'éléments anachroniques ou hétérogènes, et fausses perspectives structurent ainsi des espaces flottants par la combinaison de deux techniques : le dessin et le collage. La définition physique d'un lieu se trouve subsumée dans la relation psychique, qui en détermine les nouvelles coordonnées. Activité de pensée, le dessin se combine chez Tatiana Trouvé à une remémoration, la possibilité de « revenir sur les lieux de la pensée ».

La série *Deployments* prolonge cette réflexion. Les éléments qui composent ces dessins, restreints à un ensemble de meubles et de textures (adhésifs « faux bois »), sont amenés à trouver des combinaisons différentes pour tracer les différentes dimensions d'un espace. Armoires, étagères et placards sont des meubles de rangement et de classement ; ils sont ici plus ou moins vides ou pleins, plus ou moins ouverts ou fermés, plus ou moins complets ou en cours de montage. Et si leur totalité structure un espace incomplet, chacun en est un fragment à part entière.

Sans titre, de la série Intranquility, 2008
Crayon, vinyle, adhésif sur papier
82,5 x 119,5 cm
FNAC 08-691
Deployments, avril 2008
Crayon, vinyle adhésif, brûlure sur papier
82,5 x 119,5 cm
FNAC 08-689, 08-690
© ADAGP/CNAP/photo : Galerie Emmanuel Perrotin, Paris
voir pages 7, 34-35

TAMAS ZANKO

Né en 1931 à Budapest (Hongrie)
Vit et travaille à Paris

Tamas Zanko est un peintre de tendance figurative, qui dialogue avec l'histoire de l'art et l'architecture. Il est intervenu dans l'espace public avec une trompe-l'œil, l'ombre d'un platane peinte sur la façade d'un immeuble, situé boulevard de Starsbourg à Paris. En 1983, il réalise un projet pour l'Opéra Bastille, *Opéra vaisseau*. En 2000, il réalise la maquette d'une *Ville-mémoire* et participe trois ans plus tard au projet *Utopia Station*, une réflexion sur l'utopie présentée à l'arsenal de Venise en 2003, avec Stefano Boeri, Yona Friedman et Rem Koolhaas. Il collabore avec Jean-Paul Jungmann au n°3 de *L'ivre de pierre* (1977, éditions Aérolande) qui présente le projet pour l'aménagement des halles *Opéra des halles*, projet inspiré de l'antiquité et du forum romain qui sera exposé à l'Arc, au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Quelques unes de



ses œuvres portent sur le thème de l'utopie : dans une série *Utopia- fragments pour une cité idéale*, il crée une « porte de l'Utopie », faite de collages et miroirs.

Dessins pour le projet de l'Opéra de la Bastille, 1984

Façade de nuit,
Pastel sur papier
60 x 90 cm
FNAC 2716(6)
© D.R./CNAP/photo : Y. Chenot, Paris
Du royaume de la nuit à la pyramide initiatique, grande coupe longitudinale
Crayon sur papier
75 x 110 cm
FNAC 2716(7)
L'œil de Ledoux, vue frontale et rideau de scène
Crayon et encre sur papier
42,5 x 51 cm
FNAC 2716(8)
Le flanc du vaisseau, vues intérieure et extérieure
Montage de deux dessins
34 x 49,5 cm chaque
FNAC 2716(9)
La Pyramide vue de côté
Crayon de couleur sur papier
50 x 36,5 cm
FNAC 2716(11)
Élévation frontale et latérale, axonométrie
Crayons de couleur et encre sur calque
20x36 cm, 20x72 cm, 30x41 cm
FNAC 2716(12)
Monument aux martyrs de la révolution, projet initial, vue d'ensemble avec la place, 1984
Montage de trois dessins
Crayons de couleur et encre sur calque, crayon sur papier
26x26 cm, 28x36 cm, 20x60 cm
FNAC 2716(13)
Monument état actuel supposé, les trois Parques, 1984
Montage de cinq dessins
Crayon sur papier
103 x 78 cm
FNAC 2716(14)
Porte de la Bastille, espace scénique pour les fêtes du 14 juillet, 1984
Montage de deux dessins
Crayon sur papier
35x30 cm, 20x41 cm
FNAC 2716(15)



Tatiana Trouvé

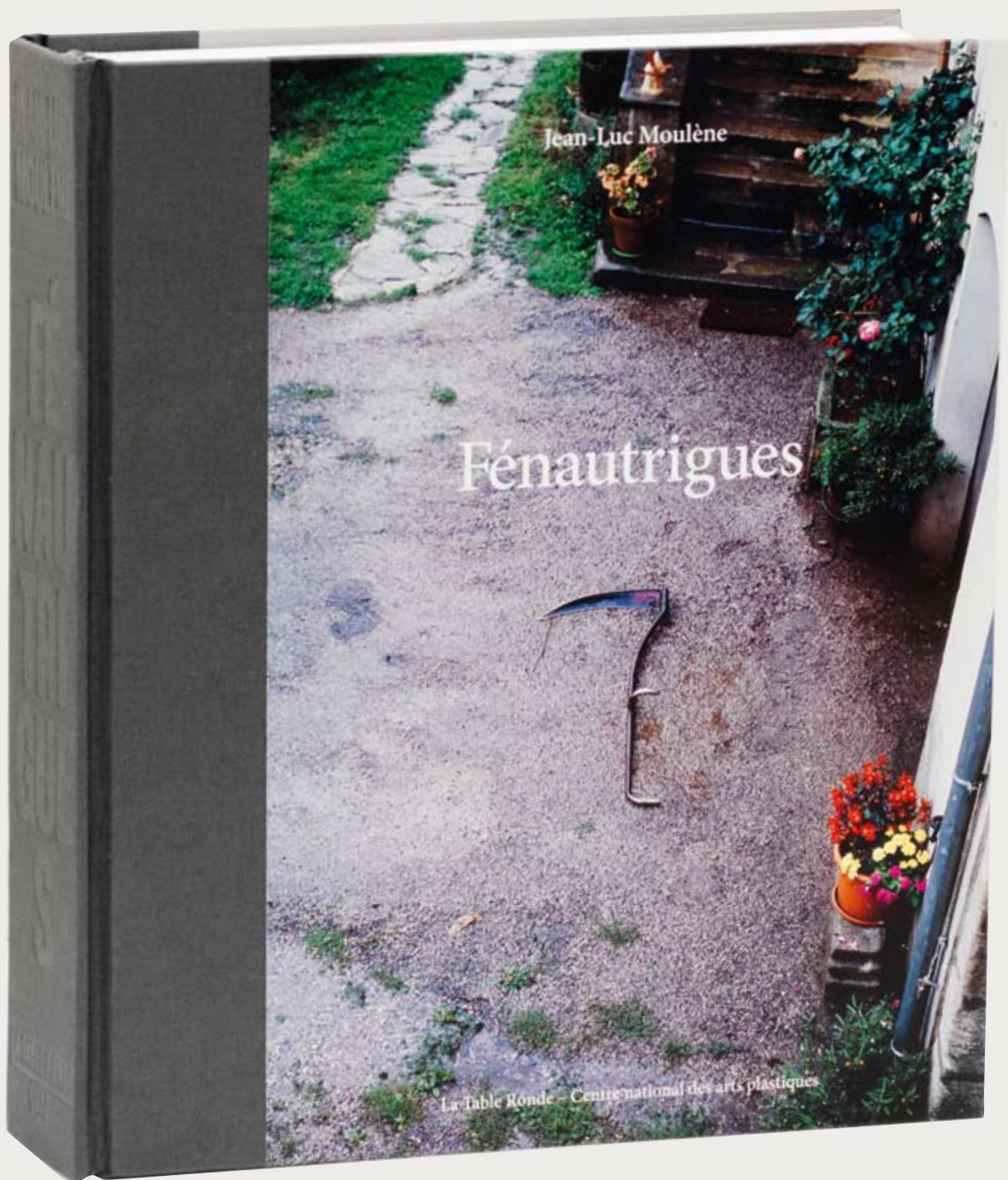
Sans titre, de la série *Intranquility*, 2008

Crayon, vinyle, adhésif sur papier

82,5 x 119,5 cm

© ADAGP/CNAP/photo : Galerie Emmanuel Perrotin, Paris





Florian Kleinefenn

Fénautrigues, Jean-Luc Moulène / Marc Tuitou, 2010.

Commande publique du ministère de la Culture et de la Communication - Centre national des arts plastiques.

500 photographies réalisées par Jean-Luc Moulène de 1991 à 2006
sur le territoire de Fénautrigues dans le département du Lot regroupées dans un ouvrage.

