

Réflex

24

dossier de réflexion sur les expositions de **Estefanía Peñafiel Loaiza** et de **Benoît-Marie Moriceau**

Expositions du 11 avril 2014 au 22 juin 2014

Sommaire :

- p. 2 :** Introduction
- De l'industrie à l'art
- Histoire de la Manufacture des Œillets
- La *Daylight Factory*
- p. 5 :** Estefanía Peñafiel Loaiza —
l'espace épisodique
- Des gestes qui révèlent les strates
d'occupation d'un lieu
- Mémoire collective
- p. 9 :** Benoît-Marie Moriceau —
Rien de plus tout du moins
- Des œuvres activées par les visiteurs
- L'architecture déplacée, augmentée,
modifiée
- p.12 :** Pour aller plus loin
- Les toits au cinéma
- p. 14 :** Focus
- Les sculptures *in situ* et praticables
- p.17 :** Bibliographie
Crédactivités
Événements
Rendez-vous

le Crédac —

Centre d'art
contemporain d'Ivry - le Crédac
La Manufacture des Œillets
25-29 rue Raspail, 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06
contact@credac.fr
www.credac.fr



Contact Réflex : Lucie Baumann
Responsable du bureau des publics
lbaumann.credac@ivry94.fr

Ouvert tous les jours (sauf le lundi)
de 14h à 18h, le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous,
"entrée libre"

Membre des réseaux Tram et DCA,
le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine,
de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France
(Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général
du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.

Partenaires média :

Slash/ 02

Deux expositions personnelles

Les deux expositions solos et concomitantes d'Estefanía Peñafiel Loaiza et de Benoît-Marie Moriceau renouent avec les expositions « duo » : Karina Bisch et Vincent Lamouroux (2005), Dove Allouche et Leonor Antunes (2008), Jessica Warboys et Aurélien Froment (2011). Ce sont sans doute ces rapports au visible, à la trace, à la mémoire, en résonance étroite avec le contexte spatial et politique qui les accueille, qui font écho dans leur travail. L'idée de ces expositions n'est pas de trouver un dénominateur commun aux deux artistes mais de leur permettre de présenter une production inédite.

Estefanía Peñafiel Loaiza – *l'espace épisodique*

Déjà en 2005, Estefanía Peñafiel Loaiza (née en 1978) créait un territoire à partir d'un geste fort quasi invisible. Il s'agissait d'un tracé de gomme sur le mur, parallèle au sol et placé à hauteur de regard (*mirage(s) 1. ligne imaginaire (équateur)* ; 2005). Comme on marque un horizon, ce trait radical et précis établissait et effaçait une ligne imaginaire, évocatrice de l'Equateur, son pays natal. Depuis cette œuvre séminale, l'artiste structure sa démarche aussi bien par l'accumulation que par l'effacement, deux procédés aussi liés que la mémoire et l'oubli, comme autant de tentatives de retenir et de rétablir les histoires petites et grandes. Tout en économie de moyens, elle mène des actions de destruction et de reconstruction des images et du langage, en adoptant des gestes propices à la révélation.

L'artiste, qui à plusieurs reprises a utilisé la méthode de construction « à rebours », propose au spectateur d'entrer par la dernière porte et ainsi de visiter son exposition à contre-courant de l'usage habituel du lieu. Placée en introduction de son exposition, la vidéo intitulée *fragments liminaires (la manufacture)* est une action où l'artiste fait resurgir d'un bac d'encre noire vingt-quatre images de la Manufacture des Céillets, anciennes ou récemment prises par l'artiste. Elle révèle durant quelques instants ces images de l'usine et de ses machines, juste avant qu'elles ne disparaissent hors-champ. De même, elle adopte un geste d'archéologue en réalisant plusieurs empreintes du sol, qu'elle laisse tantôt intactes, tantôt repliées ou placées sur une ancienne table à dessin. Ainsi construit-elle à travers *l'espace épisodique*, titre de l'exposition et de cette intervention, une sorte de monument inversé à la mémoire du lieu.

Estefanía Peñafiel Loaiza s'attache au temps et à l'espace, aux « hétérotopies » (concept forgé par Michel Foucault en 1967 dans une conférence intitulée « Des espaces autres »). Chez Foucault, l'hétérotopie est ce lieu qui constitue le négatif d'une société. L'artiste construit le plus infime et le plus minimal de tous ces espaces-temps. Elle révèle et relève, à travers la cartographie du sol de la Manufacture des Céillets, le passage du temps, les vestiges du travail, comme un subtil palimpseste.

A travers ce geste d'application d'une peau sur le sol, elle laisse le temps se déposer.

Dans ce bâtiment construit en 1913 sur le modèle américain de la *Daylight Factory*, la lumière du jour ponctuait le rythme mécanique du travail. L'artiste s'attache à cet aspect indissociable du monde ouvrier, à travers plusieurs propositions, et notamment l'œuvre *daylight factory* pour laquelle elle a déposé tous les éclairages des salles d'exposition le long du mur et face à un projecteur. Rythmé comme une horloge, le projecteur de diapositives, dépourvu de films, bombarde de lumière la source tarie.



Estefanía Peñafiel Loaiza, *daylight factory*, 2014
Installation *in situ*, néons, projecteur, diapositives
Courtesy de l'artiste et galerie Alain Gutharc, Paris

Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

Le triptyque vidéo *remontages (Ivry-sur-Seine, avril 2014)* se concentre sur l'horloge de la Manufacture des Céillets. Stoppée depuis la fermeture de l'usine à la fin des années 1970 (depuis ponctuellement remise en fonctionnement), elle contient en elle à la fois le symbole du temps et de la mémoire. Possédant un double cadran, elle était visible depuis la cour en arrivant et depuis l'usine pendant la journée de travail. L'artiste restitue le processus de réparation par l'horloger et sa mise en fonctionnement pour la durée de son exposition au Crédac. Pour l'artiste, la mémoire des lieux ne peut être isolée de la mémoire des peuples. Au moyen de centaines de photos issues de journaux, l'artiste repère et sélectionne des fragments « d'invisibles ». Elle choisit les mains des anonymes, des ouvriers, des manifestants, des migrants, des figurants et seconds rôles. Elle donne à ces mains la même échelle, les réunissant dans une communauté égalitaire. Dans la vidéo *cartographies 1. la crise de la dimension* (2010), son index est une sorte d'outil à écrire qui inscrit un texte au fil des lignes. Il s'agit d'un chapitre intitulé « La crise de la dimension », extrait de Ecuador, premier journal de voyage d'Henri Michaux, publié en 1929. Ce livre traduit pour l'artiste des préoccupations de premier ordre : la question du regard, de la distance, de l'appartenance à un lieu. Issues de la série *la véritable dimension des choses*, les trois photographies noir et blanc sont avec la vidéo des œuvres produites pour l'exposition mais dont l'idée préexistait. Elles constituent un autre épisode, un lien entre la production d'un projet *in situ* et le travail de l'artiste : la ligne invisible de l'Equateur sur un globe absent, sur un livre découpé et enfin l'image en miroir de « la carte de l'océan »

de Lewis Carroll (1876). Toute la pensée d'Estefanía Peñafiel Loaiza est présente dans ce concept d'espace épisodique, celui que l'artiste habite pour le temps de son exposition, celui qu'elle a construit et où plane la mémoire extraordinaire du lieu. Elle situe subtilement l'irréel dans l'espace concret de son exposition, qui devient une zone de sensibilité active.

Benoît-Marie Moriceau – *Rien de plus tout du moins*

Benoît-Marie Moriceau (né en 1980) s'intéresse au paysage comme sujet, comme notion et comme idée. Le paysage urbain, architecturé, mais aussi celui des grands espaces américains parfois modifiés par les artistes du Land art. Très informé comme bon nombre d'artistes de sa génération, il se nourrit d'histoire de l'art, de cinéma, de littérature, de science-fiction, de sciences humaines. Le travail de l'artiste se développe dans une définition de l'œuvre d'art « située » dans son environnement, son contexte physique, économique, social, politique, historique et institutionnel.

L'impulsion lui est donnée par le lieu où il est invité auquel il intègre des mécanismes liés à la représentation.

Depuis *Psycho* (2007), son intervention au titre hitchcockien, où il recouvrait intégralement de peinture noire une maison ancienne (l'espace d'exposition de 40mcube à Rennes), on connaît sa capacité à évoluer à travers des formats d'interventions très variés, du plus spectaculaire au plus invisible, installant toujours une atmosphère, un climat. Ici, c'est « le pavillon du gardien » datant du 19^e siècle qu'il a choisi comme sujet. Parce que c'est à la fois une maison, mais aussi une belle sculpture à l'échelle du bâtiment américain qui est venu se glisser, voire se coller à elle en 1913.

Depuis le Crédac, la vue plonge sur le toit coiffé de cheminées, véritable déclencheur d'histoires, d'évocations cinématographiques et littéraires. Benoît-Marie Moriceau amplifie ce promontoire imprenable sur l'espace urbain chahuté d'Ivry, en construisant dans l'espace d'exposition une « réplique » du toit, à la fois décor de cinéma et image.



Benoît-Marie Moriceau, Sans titre (*le pavillon du gardien*), 2014
Bois, métal, laque polyuréthane. Production Le Crédac
Courtesy de l'artiste et galerie Mélanie Rio, Nantes
Photo : Julia Leclerc / Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

Le dédoublement, la réplique architecturale ou historique font partie des sujets explorés par l'artiste. En 2005, dans *Novo ex Novo* (toujours à 40mcube à Rennes), il proposait déjà au spectateur de faire l'étrange expérience du dédoublement et du vide. À la façon d'Yves Klein dans son exposition *Le Vide* (galerie Iris Clert, 1958), il traitait une première salle de la galerie puis il proposait au visiteur de pénétrer, après un sas, dans une autre salle qui était la réplique de la première. Le spectateur était confronté à l'expérience du vide et à sa citation.

Il y a peu à voir dans l'exposition à proprement parler mais il y a beaucoup à regarder à l'extérieur. Dépassant la tentative d'une image illusionniste, Benoît-Marie Moriceau associe un dispositif scopique à une fiction. Il inverse les enjeux du lieu qui devient un outil de vision ouvrant la perception sur l'espace urbain qui l'entoure. Il met ainsi totalement en exergue l'importante porosité visuelle entre l'espace d'exposition et la ville. L'artiste relie ici deux espaces, traduisant un enjeu caractéristique de son travail : l'espace d'exposition relève implicitement de l'espace public. A l'inverse de *Psycho* qui n'était pas « pénétrable », ici le toit est praticable, comme une montagne urbaine, métaphore du relief naturel. Le jeu d'échelles, inhérent à la question de l'espace, est très présent. La ville vue du centre d'art apparaît comme une image ou comme une maquette. Dans l'exposition, le spectateur n'est pas face à un décor, mais il est dans le décor. Il peut, s'il le souhaite, réaliser un joli rêve : celui de marcher sur les toits.

Dans ces situations concrètes, l'artiste introduit de la fiction à partir d'éléments absents ou simplement évoqués. Un lieu chez Benoît-Marie Moriceau garantit rarement la fonction pour laquelle il est désigné, bien au contraire. Ici, l'espace d'exposition est un prétexte à un rendez-vous inédit, qui permet ce qu'il cherche à mettre en place : un point de contact entre la réalité et une fiction suggérée.

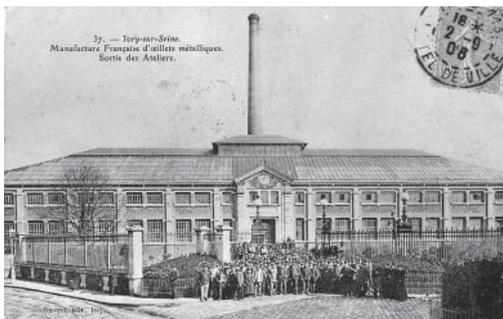
Claire Le Restif
Commissaire de l'exposition

De l'industrie à l'art

De nombreux lieux culturels et artistiques sont aujourd'hui implantés dans des bâtiments industriels préexistants : usines, entrepôts, centrales... Outre le fait qu'ils offrent souvent de grands volumes adaptés à la présentation des œuvres et à l'accueil du public, ces lieux patrimoniaux sont surtout les précieux vestiges d'une ère industrielle révolue, constitutifs de l'identité des villes et des territoires. A ce titre, Ivry-sur-Seine, ancienne ville ouvrière, est un exemple remarquable parmi les villes de la petite couronne parisienne dont les bâtiments industriels subsistent aujourd'hui, cachés dans un millefeuille architectural. Comme l'avait démontré l'artiste Lara Almarcegui invitée au Crédac en 2013, l'observation des strates et des détails cachés de la ville révèle aux yeux du public la richesse insoupçonnée de son passé.

Benoît-Marie Moriceau et Estefanía Peñafiel Loaiza envisagent l'espace de deux manières : tandis que le premier traite l'espace d'un point de vue architectural et technique voire tectonique, la seconde utilise le vide, la lumière et les infimes traces des occupants pour révéler le lieu. Invités à s'emparer de l'espace du Crédac et plus largement de la Manufacture des Œillets, les deux artistes, bien qu'ayant des démarches différentes, se sont naturellement intéressés aux origines du site, notamment à deux éléments des bâtiments construits en 1890 : le toit du pavillon du gardien et l'horloge de la grande halle.

Histoire de la Manufacture des Œillets



La Manufacture Française d'œillets métalliques - Sortie des ateliers, vers 1900
Carte postale
Archives municipales de la Ville d'Ivry-sur-Seine

En 1890, Charles Bac reprend l'affaire de son père Guillaume et lance la construction de la manufacture d'Ivry. De cette époque datent la grande halle, le pavillon du gardien et un bâtiment visible depuis le portail du 31 de la rue Raspail. L'usine emploie 245 salariés en 1895 et produit des porte-plumes et des œillets métalliques. En 1904, la production de porte-plumes est transférée à Boulogne-sur-Mer, seule la production d'œillets métalliques demeure à Ivry, qui prend alors définitivement le nom de Manufacture Française d'œillets métalliques. En 1905, l'usine devient une filiale d'United Shoe, une multinationale américaine fabricant des machines pour l'industrie de la chaussure. La production d'œillets métalliques pour les chaussures à Ivry intéresse tout naturellement United Shoe qui veut développer son activité dans la ville. La firme construit alors un bâtiment moderne répondant aux nouveaux standards de production. Le chantier du bâtiment dit « américain » débute en 1913 par la construction de la tour surplombant la cour et de six premières travées. D'autres travées rejoindront la rue Raspail jusqu'en 1924. Les ateliers sont répartis de manière rationnelle sur quatre étages en plancher libre et les façades sont presque intégralement vitrées. Très fonctionnelle, l'usine est à ossature métallique avec remplissage de briques. Cette architecture sans décor, pliée aux seules exigences de la production, demeure l'une des premières manifestations du fonctionnalisme en France.

En 1967, United Shoe est condamnée par la justice américaine pour sa position de monopole (en vertu de la législation anti-trust). Affaibli, le groupe est acquis par une autre société américaine, Emhart, qui diversifie la production (la célèbre cheville Molly, rivets pour l'automobile, petites pièces pour l'électroménager, etc.). Après la cessation de toute activité, les bâtiments ouvrant rue Raspail sont mis en vente à la fin des années

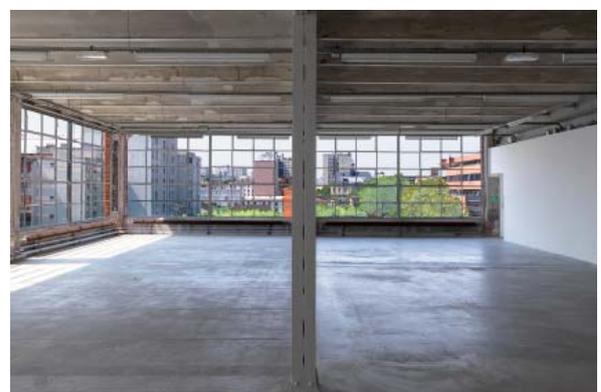
1980. Les locaux accessibles par le 31 sont rachetés par un collectif qui y crée en 1988 des ateliers d'artistes. La partie connue aujourd'hui sous le nom de Manufacture des Œillets est acquise en 1989 par Eric Danel, un ancien architecte qui en fait un lieu culturel pluridisciplinaire (expositions, pièces de théâtre, etc.). La Ville d'Ivry-sur-Seine acquiert le site en 2009.



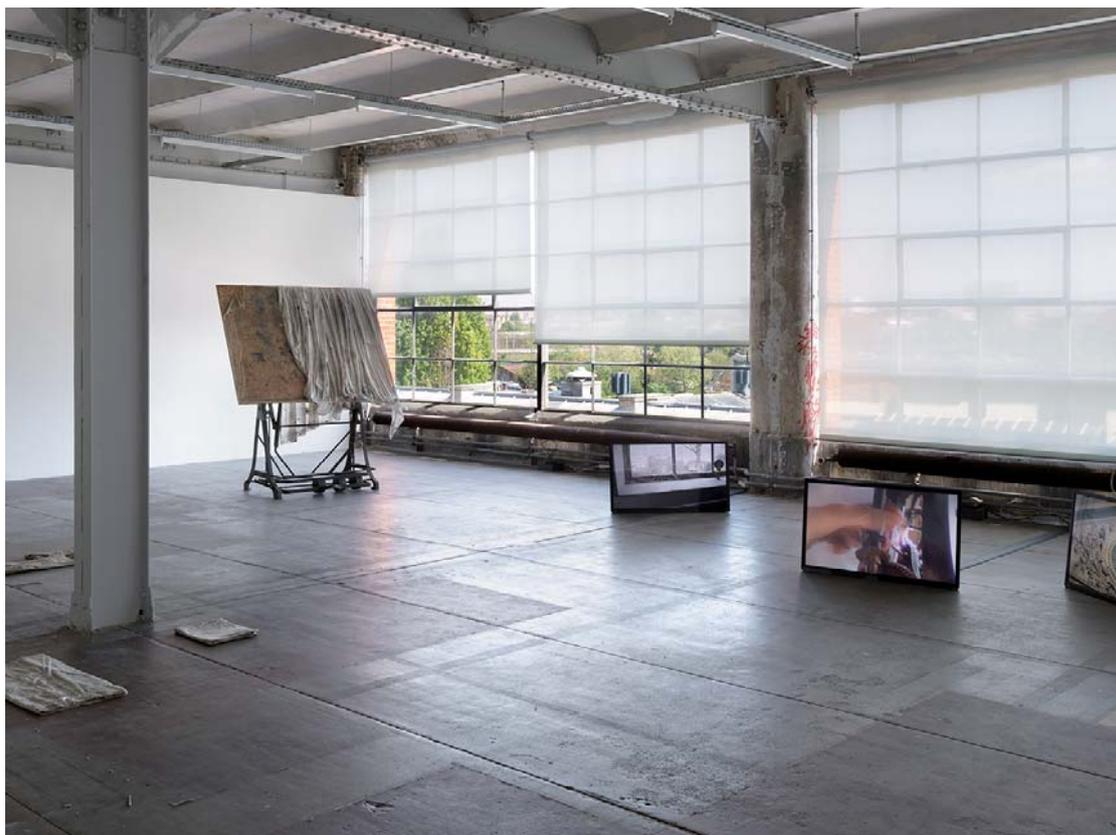
Le bâtiment américain de la Manufacture des Œillets, Ivry-sur-Seine, 2013
Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry - Le Crédac

La Daylight Factory

Les études menées par les sociologues dès le 19^e siècle ont démontré que la lumière était un facteur essentiel pour la santé et le moral des êtres vivants. Appliquée au monde du travail, cette théorie a influencé les architectes qui ont fait de la lumière naturelle un élément important dans les constructions. La lumière du jour rythme la journée de travail des ouvriers, ainsi le bâtiment de briques rouges, de verre et d'acier construit en 1913 sur le modèle américain de la *Daylight Factory*, résonne-t-il comme le signal fort d'un projet déterminé : celui d'apporter aux ouvriers l'air et la lumière nécessaires à leur santé et à leur efficacité. En effet, le bien-être des travailleurs a pour objectif principal d'augmenter le rendement de la production. Aujourd'hui, le centre d'art a hérité de ces espaces baignés de lumière où chaque exposition est l'occasion de jouer avec l'architecture et les baies vitrées qui occupent au moins un mur entier de chaque salle.



Vue intérieure au 3^e étage du bâtiment américain de la Manufacture des Œillets, Ivry-sur-Seine, 2013
Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry - Le Crédac



Vue de l'exposition *l'espace épisodique* d'Estefanía Peñafiel Loaiza, Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac, 2014
 Courtesy de l'artiste et galerie Alain Gutharc. Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

Estefanía Peñafiel Loaiza

l'espace épisodique

Des gestes qui révèlent les strates d'occupation d'un lieu

A la Manufacture des Œillets, Estefanía Peñafiel Loaiza évoque l'ancien usage des lieux, celui du travail des ouvriers, du bruit des machines et du mouvement mécanique. Elle a notamment choisi comme point de départ de son exposition l'horloge de la grande halle de la Manufacture des Œillets. Arrêtée depuis la fermeture de l'usine dans les années 1980, seule sa lumière continue aujourd'hui à fonctionner. Emblème du temps qui passe, elle évoque le temps de travail des ouvriers, rythmé par la pointeuse et les pauses. L'artiste a fait appel à un horloger pour remettre en marche son mécanisme. Après des décennies d'inactivité, il s'agit d'un événement marquant et pourtant discret, voire imperceptible, à l'image de l'œuvre d'Estefanía Peñafiel Loaiza. La démarche de l'artiste et l'artisan est un moyen de faire ressurgir la mémoire ouvrière du site, de synchroniser symboliquement le temps du présent et le temps du passé, mais également d'établir une connexion entre deux espaces : la grande halle et le bâtiment américain dans lequel se trouve le Crédac.



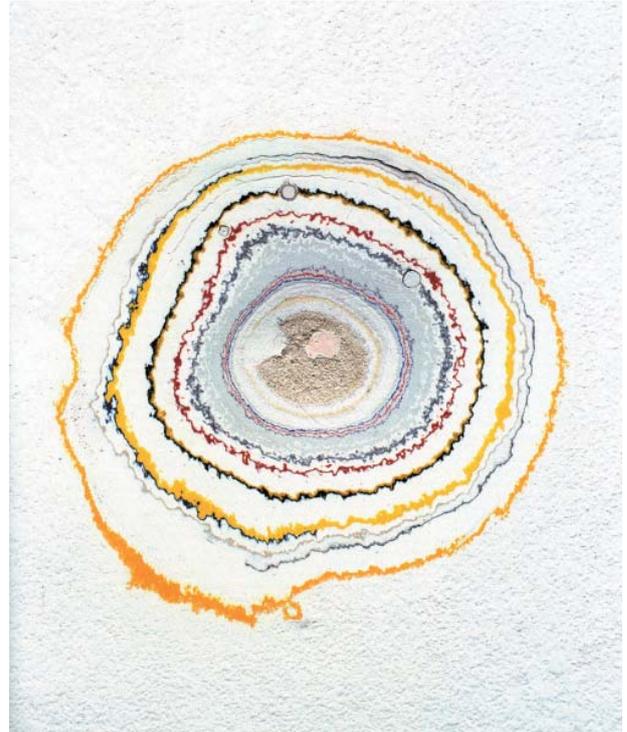
Estefanía Peñafiel Loaiza, *l'espace épisodique*, 2014
 Installation *in situ*, dimensions variables. Production le Crédac
 Courtesy de l'artiste et galerie Alain Gutharc
 Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

La trace et la mémoire habitent l'œuvre d'Estefanía Peñafiel Loaiza. Laisser une trace, marquer quelque chose sont autant de gestes qui intéressent l'artiste par ce qu'ils sous-entendent. L'empreinte, constamment liée au souvenir, est révélée très souvent par des matériaux précaires et fragiles qui semblent aller à l'encontre du souvenir et de sa conservation dans le temps. Manifestations à peine visibles, les poussières, taches ou auréoles trahissent l'occupation des lieux, la présence humaine et sont mises au jour grâce à l'application d'un vernis pelable sur le sol de deux salles d'exposition. La pellicule formée devient alors une peau, témoin du temps qui passe.



Lara Almarcegui, *Enlever l'asphalte*, 2004
RAI Exhibition and Convention Centre, Amsterdam
Projection numérique
Courtesy de l'artiste et Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

L'exploration est l'un des moteurs du travail de l'artiste espagnole Lara Almarcegui (née en 1972) basée à Rotterdam depuis le milieu des années 1990. Sans prétendre atteindre les objectifs d'un archéologue ou d'un géologue, l'artiste parcourt des territoires en profondeur pour mieux les mettre à nu. Ses travaux les plus emblématiques sont ses guides dédiés aux terrains vagues de métropoles contemporaines qu'elle présente accompagnés de diaporamas. Avec ces récits écrits et visuels, elle pointe des espaces en transition, dont le statut oscille entre celui de vestiges du passé et de surfaces exploitables dans le futur. Un autre type d'exploration mis en œuvre par l'artiste consiste à intervenir sur le sol des lieux où elle expose, avant l'ouverture au public. Le visiteur découvre la trace de cette action grâce à un diaporama. Quelques jours avant la foire d'art d'Amsterdam, Lara Almarcegui fait retirer, avec l'aide de la firme autoroutière Hollandaise KWS, la surface de bitume correspondant à celle qui sera occupée par le stand du Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, et la fait remplacer immédiatement après. Durant la foire, son œuvre *Enlever l'asphalte* était projetée sur le stand. Ainsi, le terrain d'investigation de Lara Almarcegui peut-il tout à la fois être éloigné de l'espace d'exposition, ou au contraire être l'espace d'exposition lui-même. A l'instar d'Estefanía Peñafiel Loaiza, elle nous invite à prendre conscience de ce qui est caché.



Pierre Huyghe, *Timekeeper*, 2013
Intervention murale *in situ* au Centre Pompidou, Paris, dimensions variables
Courtesy Pierre Huyghe ; Galerie Marian Goodman, New York ; Esther Schipper, Berlin

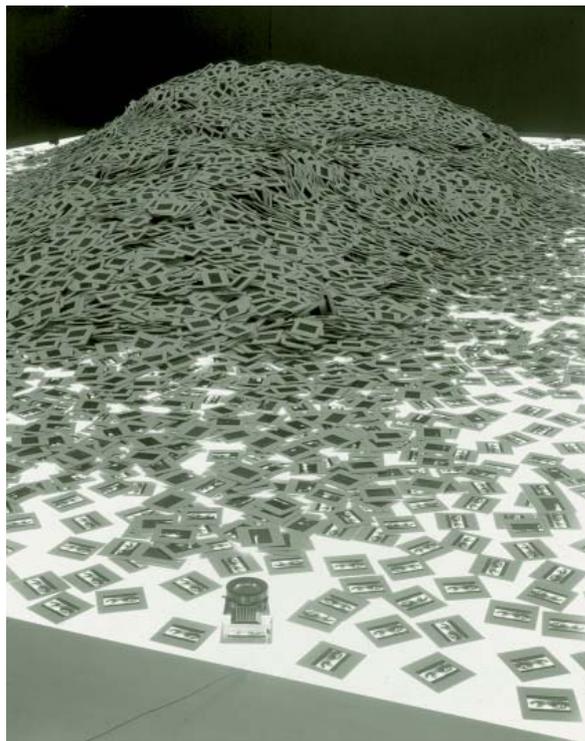
Artiste majeur de la scène artistique française et internationale, Pierre Huyghe (né en 1962) développe une œuvre foisonnante et multiple qui interroge le statut de l'œuvre, de l'exposition et du spectateur. La limite entre réalité et fiction est constamment brouillée dans les situations et événements qu'il met en place, au travers de films, d'actions et de performances. Du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014, le Centre Pompidou lui a consacré une importante rétrospective. Conçue comme un microcosme à parcourir, l'exposition rassemblait des œuvres emblématiques de l'artiste et mettait en avant le caractère organique et poétique de sa démarche. Toujours animé par l'ambition de faire de nouvelles expériences et de revitaliser ses productions, il s'est emparé de l'espace qui lui était dédié, la Galerie Sud, en prenant en compte l'histoire du lieu. L'une des œuvres de l'exposition, *Timekeeper* (2013), que l'on peut traduire par « conserver le temps », est une intervention murale *in situ*, basée sur une action simple. A la manière d'un archéologue, l'artiste a poncé une partie d'un mur de la galerie, formant un cercle qui révèle les différentes couches de peinture appliquées au fil du temps pour les expositions précédentes. *Timekeeper* évoque les anneaux de croissance d'un arbre ou des strates géologiques. Depuis 1999, ce procédé a été appliqué par Pierre Huyghe dans différents lieux d'exposition, une manière pour le plasticien de s'intéresser au temps en révélant les vestiges du passé.

Mémoire collective

Il existe différents types de mémoire : sensorielle, à court terme et à long terme. Ce dernier type comporte plusieurs catégories, dont la mémoire épisodique, qui contient des informations sur des événements que nous avons vécus. La mémoire épisodique est associée à un temps et un espace précis. Elle est plus fragile, c'est pourquoi il nous arrive fréquemment d'oublier le nom d'une personne ou ce qui est arrivé dans un endroit donné. Inspiré du chapitre évoquant le déclin de l'espèce et la survie au temps « L'espèce épisodique » du livre *Le Fleuve Alphée* (1978, Gallimard, pp.191-201) de Roger Cailliois, le titre de l'exposition d'Estefanía Peñafiel Loaiza – *l'espace épisodique* – associe, comme le fait la mémoire, un espace et un temps précis. L'espace et le passé du lieu dans lequel elle est invitée à exposer sont donc indissociables. Pour l'artiste, la mémoire n'est pas celle des monuments et des commémorations, qui n'entre pas dans les livres d'Histoire, mais celle qui se chuchote à l'oreille, un prénom ou une mélodie. Elle cache pour révéler le souvenir, présent par la simple évocation d'un objet ou d'une image.



Estefanía Peñafiel Loaiza,
d'un regard l'autre - hasta mañana Rebeca, espero que tu no vas olvidar, 2007
Installation, 25000 impressions noir et blanc sur papier, dimensions variables
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Alain Gutharc



Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita-Projeto Rwanda*, 1996
Diapositives, dimensions variables
Photo : Droits réservés

L'artiste chilien Alfredo Jaar (né en 1956) interroge depuis la fin des années 1970 les lacunes de l'image médiatique. Il a consacré plusieurs œuvres au génocide rwandais de 1994. Dans *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), il montre au fond d'un caisson lumineux les yeux d'une femme qui a vu son mari et ses deux fils se faire massacrer. L'œuvre ne fait ni voir la réalité des massacres, ni entendre de témoignage. Nous ignorons ce que Gutete Emerita pense et ressent. Un regard vient à la place du spectacle d'horreur. C'est une métonymie : la partie pour le tout, un seul regard pour un million de morts. Dans une autre œuvre, *Real Pictures* (1995-2007), des boîtes noires closes contiennent une image d'un Tutsi massacré. L'image est invisible, seul est visible le texte qui décrit le contenu caché de la boîte. Ce texte est pris comme élément visuel. Ce n'est pas une voix, c'est aussi une image. Il n'y a pas de culpabilisation du spectateur, ni d'injonction, ni de décryptage : le texte donne un nom et une histoire aux victimes anonymes. Le problème n'est pas d'opposer les mots aux images visibles, mais de bouleverser la logique dominante qui fait du verbal le privilège de quelques-uns, désignés par leurs noms, et du visuel le lot des masses. L'œuvre redistribue les rapports entre l'unique et le multiple.



Christian Boltanski, *Les regards*, 1993
 13 tirages argentiques noirs sur calque synthétique photosensible.
 Collection MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
 Photo : Jacques Faujour

des documents, dans le musée ou les centres d'archives, interpellent la mémoire collective. L'artiste pose la disparition de chaque individu dans la masse de l'histoire comme le véritable drame et tente ainsi de ramener à la lumière une trace, un nom, un visage, un vêtement, une voix, un battement de cœur... traces de plus en plus impersonnelles et abstraites. Son œuvre est construite de matériaux familiers, dérisoires, souvent déjà existants, toujours faciles à trouver (terre, plastiline, sucre, photographies, boîtes de biscuits, vêtements...). Dans *Les Regards* (1993), Christian Boltanski met en scène des fractions de visages d'hommes déportés dans les camps de la mort, captures d'images d'une émission de télévision. Le choix de n'en conserver que les yeux renforce notre rapport singulier à l'œuvre. Regards implacables et pourtant encore ignorants de leur destin funèbre, insupportables dans l'histoire que nous connaissons aujourd'hui, impossibles à soutenir pour celui qui leur fait face. Ces portraits sont pourtant loin de tout réalisme, ce ne sont plus que des souvenirs.

Le thème de la mémoire collective se retrouve particulièrement dans le travail de l'artiste français Christian Boltanski (né en 1944), qui fut le chef d'atelier d'Estefanía Peñafiel Loaiza aux Beaux-arts de Paris. Toutes les œuvres de Boltanski ont pour thème le souvenir d'enfance au souvenir des défunts, de l'histoire personnelle à la grande histoire. La démarche d'Estefanía Peñafiel Loaiza présente des points communs avec celle de Boltanski, notamment dans la série de photographies *commune présence* (2014) dans laquelle elle met en scène une démarche d'archivage et d'accumulation de mains anonymes tout en traitant de la conservation des documents, comme les journaux.



Estefanía Peñafiel Loaiza, *commune présence* (détail), 2014
 Photographies noir et blanc
 Courtesy de l'artiste et galerie Alain Gutharc
 Photo : Julia Leclerc / Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

Dans les installations de Boltanski, chaque objet nous replonge à sa manière dans le passé : le passé personnel, réel ou fictif, dramatique ou comique, de l'artiste, le passé d'un objet, ou le passé de l'humanité entière. Ce sont des reliques qui interrogent la mémoire individuelle, tandis que les œuvres qui traitent de la conservation



Benoît-Marie Moriceau, Sans titre (*le pavillon du gardien*), détail, 2014. Bois, métal, laque polyuréthane. Production Le Crédac
 Courtesy de l'artiste et galerie Mélanie Rio, Nantes. Photo : BDP / Centre d'art contemporain d'Ivry – Le Crédac

Benoît-Marie Moriceau

Rien de plus tout du moins

Des œuvres activées par les visiteurs

En relation directe et étroite avec l'architecture des lieux culturels qui l'invitent à exposer, Benoît-Marie Moriceau modifie les structures architecturales, juridiques, sociales et psychologiques qui maintiennent l'œuvre « à sa place ».

Très ouverte sur la ville grâce à ses deux façades vitrées, la première salle du Crédac nous incite à regarder l'extérieur. L'artiste opère une translation, un déplacement vers l'intérieur d'un élément architectural fort du site de la Manufacture des Œillets : le toit du pavillon du gardien. La proximité étrange du pavillon de gardien et du bâtiment américain en modifie la perception : avec ses hautes cheminées de briques, cette bâtisse imposante aux allures d'hôtel particulier devient une maison de poupée, voire une maquette depuis le dernier étage qui la domine. La réplique façon décor de cinéma de Benoît-Marie Moriceau semble émerger du sol du Crédac, tel un iceberg. De plus, la structure est encadrée dans le mur de gauche, modifiant notre vision de l'espace : invité à monter sur le toit, le

public découvre alors la salle et le panorama sur la ville d'Ivry d'un point de vue inédit. Plus qu'une sculpture ou une installation, le toit est une invitation lancée au spectateur à sortir de son rôle de « regardeur ». Activée par le public, l'œuvre de Benoît-Marie Moriceau est le point de départ de multiples scénarios de fiction faits de souvenirs d'enfance, de films, etc.



Bâtiment « américain » et pavillon du gardien de la Manufacture des Œillets, Ivry-sur-Seine, 2013
 Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry – Le Crédac



Robert Morris, *Bodyspacesmotionthings*, 1971
Matériaux divers, dimensions variables
Courtesy Tate Gallery, Londres



Vincent Lamouroux, *Sol.07*, 2002-2009
Vue de l'exposition *Le Nouveau Festival* au Centre Pompidou, Paris, 2009
Contreplaqué, visserie. Dimensions variables
Photo : Droits réservés

En 1971, l'artiste minimaliste et écrivain américain Robert Morris (né en 1931) produisait à la Tate Gallery de Londres une grande installation pluripartite et participative intitulée *Bodyspacesmotionthings*. Considéré, avec Donald Judd, comme l'un des principaux représentants et théoriciens du minimalisme, il a également contribué au développement des notions de performance, d'installation et du *Land Art*. Le succès fut tel que l'exposition dut fermer quatre jours après son ouverture devant l'excès d'enthousiasme des spectateurs et quelques blessures légères. Couvrant un large espace, cette installation construite à l'aide de matériaux bruts est composée de plusieurs objets, sculptures et architectures aux formes géométriques, avec lesquelles le public est invité à interagir physiquement, donnant ainsi vie à l'ensemble de la pièce. Cette dimension interactive est à l'époque une grande première pour le musée. Selon les mots de Robert Morris à propos de la réédition de l'œuvre à la Tate Modern de Londres en 2009, « c'est une opportunité pour les spectateurs d'interagir eux-mêmes avec les œuvres, de prendre conscience de leurs propres corps, de la gravité, de l'effort, de la fatigue, de leurs corps soumis à différentes conditions. Je veux provoquer une situation où les gens pourront devenir plus conscients d'eux-mêmes et de leur propre expérience que d'une version de la mienne. » On retrouve cette dimension chez Benoît-Marie Moriceau où marcher sur le toit et expérimenter le contact physique de l'installation constitue également un révélateur de son environnement et des questions qu'il soulève.

« *Sol(s)*, propositions de sculptures arpentables en contreplaqué, installation *in situ* sur surfaces allant jusqu'à 400 m², trouvent leur origine dans l'observation d'une nature redessinée par l'homme pour allier praticabilité sportive et plaisir visuel paysager. » Cette définition livrée par Vincent Lamouroux décrit à la fois l'expérience physique et visuelle que propose son intervention et son mode d'utilisation par les visiteurs. *Sol.07* est une sculpture qui se déploie sous les pas des visiteurs et conditionne leur déplacement et leur perception de l'espace. Elle s'inscrit dans le prolongement des réflexions de l'art minimal : la sculpture ne s'érige pas mais s'horizontalise, elle n'est plus simple objet de contemplation mais devient espace d'expérimentation. L'œuvre de Vincent Lamouroux s'appuie aussi sur la culture urbaine et populaire en se revendiquant de l'univers du skate. Cette typologie d'espace, déplacée à l'intérieur, invite le public à inventer de nouveaux modes d'usage. Le visiteur, devenu acteur de l'œuvre, peut parcourir ses reliefs ou décider de s'asseoir dans ses creux pour mieux contempler le déplacement du public. L'œuvre de Benoît-Marie Moriceau déclenche des comportements similaires au Crédac : le public en fait autant un promontoire pour observer les alentours, qu'un espace ludique (toboggan, cache-cache, etc.) ou un lieu repos et de discussion.

L'architecture déplacée, augmentée, modifiée



Kader Attia, *Kasbah*, 2009
CCC de Tours
Photo : François Fernandez, ADAGP, Paris

D'avril à octobre 2009, le Centre de Création Contemporaine de Tours accueillait *Kasbah*, une installation de Kader Attia (né en 1970) recouvrant tout le sol de l'exposition du même nom. Cet artiste français réalise des installations, vidéos et photographies croisant culture occidentale et culture maghrébine, dans une perpétuelle remise en question de la notion d'identité culturelle. Son travail a souvent valeur de manifeste, traitant de sujets tels que l'immigration, la religion ou encore la banlieue. Conçu comme un vaste ensemble de 350 m² sur lequel le spectateur est invité à déambuler, l'installation se compose d'une multitude de tôles rouillées, d'antennes paraboliques usagées et d'autres matériaux de récupération, formant le paysage d'un bidonville recréé directement dans l'espace d'exposition. Créée une première fois en 2008 à Huerta en Espagne, visible à Mexico à l'automne 2009 et à la Biennale de Sydney durant l'été 2010, cette œuvre interroge tour à tour consciences politiques et thématiques philosophiques. L'artiste nous livre une réflexion nourrie d'histoire politique, sociale, et architecturale. Comment les populations dépossédées de leurs histoires culturelles par la modernité et la globalisation peuvent-elles se réinventer et se réapproprier de nouvelles formes en périphérie du monde occidental ? Ce mode de vie occidentale n'est-t-il pas lui aussi pas voué à disparaître ? Telles sont les principales questions soulevées par cette installation.



Tadashi Kawamata, *Mémoire en demeure*, 2004-2006
Projet Nouveaux commanditaires à Saint-Thélo,
matériaux divers, dimensions variables
Courtesy Tadashi Kawamata

Tadashi Kawamata (né en 1953) est un artiste japonais connu pour ses installations et sculptures en bois brut qu'il réalise dans le monde entier. Il enseigne depuis 2007 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris. Tadashi Kawamata s'intéresse à l'environnement urbain, et plus particulièrement à ces zones intermédiaires (en construction, délaissées, en cours de démolition...) qui font partie de l'espace public. Les projets de l'artiste, qui se déploient de manière progressive sur plusieurs années, sont basés sur une exploration sensible des lieux et se nourrissent du contexte social, géographique, politique, historique et urbain. Ses œuvres prennent la forme d'architectures éphémères et proliférantes qui viennent se greffer à l'existant, questionnant ainsi nos modes de vie et nos usages. De 2003 à 2006, Tadashi Kawamata a été invité à travailler à Saint-Thélo, village de 460 habitants situé dans les Côtes d'Armor, pour la réalisation d'une commande initiée par les habitants. Le cadre de son intervention artistique était des maisons de tisserands en ruine, témoignant d'une ancienne activité artisanale typique de la région et initialement vouées à la disparition. Intitulé *Mémoire en demeure*, le projet a consisté en plusieurs ateliers menés avec des étudiants, durant lesquels deux constructions principales (une passerelle et un belvédère) ainsi que des aménagements variés (passages, escaliers) ont été réalisés. L'installation propose au visiteur de nouveaux points de vue, de nouvelles manières de déambuler et d'appréhender les maisons et le paysage. Cette proposition de Tadashi Kawamata peut s'envisager comme une réhabilitation à la fois architecturale et symbolique, qui redynamise un patrimoine local et une mémoire liée au travail.

Pour aller loin

Les toits au cinéma

Symboles de la ville, les toits sont des thèmes de prédilection dans la peinture ou le cinéma, dont est amateur Benoît-Marie Moriceau. Son installation *Sans titre (le pavillon du gardien)* évoque des films d'enfance comme *Les Aristochats* ou *Mary Poppins*, mais aussi les films de suspense d'Alfred Hitchcock (*Sœurs froides* et *La main au collet*) dans lesquels cet élément architectural sert de décor aux scènes-clés de l'intrigue. *Frantic* de Roman Polanski rend hommage à Hitchcock à travers une scène où Harrison Ford et Emmanuelle Seigner sont poursuivis, n'ayant pour seule issue qu'une lucarne sur un toit parisien. Synonymes de danger lié au risque de la chute, les toits sont aussi souvent présentés comme un refuge idéal pour les marginaux, bandits ou anti-héros, comme Catwoman l'ennemie de Batman, Fantômas le « génie du crime », ou Arsène Lupin « le gentleman cambrioleur ».



Louis Feuillade, *Fantômas - Le mort qui tue*, 1913



Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933



Jacques Tati, *Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953



Alfred Hitchcock, *La main au collet (To Catch a Thief)*, 1955



Alfred Hitchcock, *Sœurs froides (Vertigo)*, 1958



Georges Franju, *Judex*, 1963



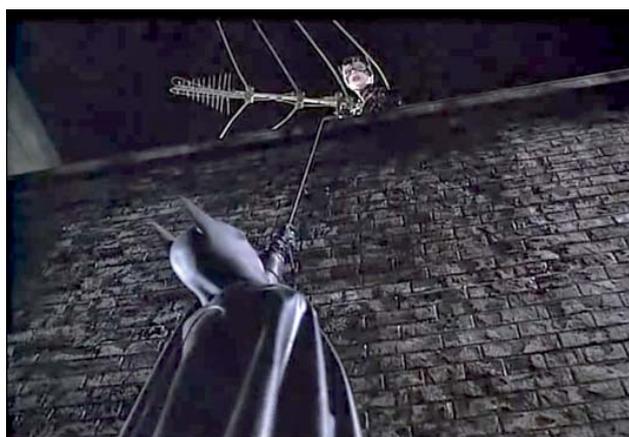
Robert Stevenson, *Mary Poppins*, 1964



Roman Polanski, *Frantic*, 1988



Wolfgang Reitherman, *Les Aristochats (The Aristocats)*, 1970



Tim Burton, *Batman le défi (Batman Returns)*, 1992



Norman Jewison, *Un violon sur le toit*, 1971



Arsène Lupin interprété par Georges Descrières, série télévisée, 1971-74

Films disponibles à la Médiathèque d'Ivry

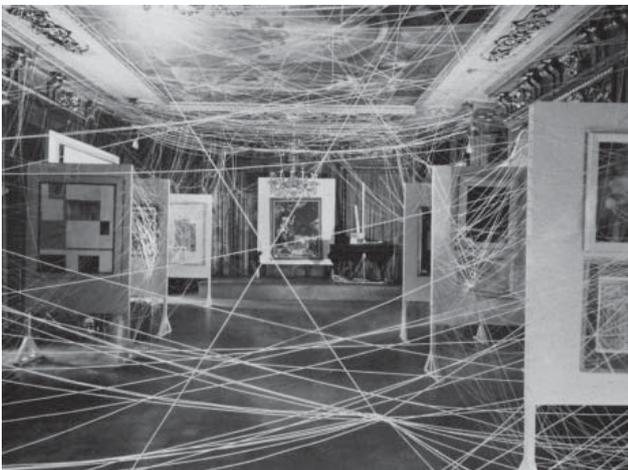
- Louis Feuillade, *Fantômas - Le mort qui tue*, 1913 (tous publics)
- Jacques Tati, *Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953 (tous publics)
- Alfred Hitchcock, *La main au collet*, 1955
- Alfred Hitchcock, *Sueurs froides*, 1958
- Robert Stevenson, *Mary Poppins*, 1964 (tous publics)
- Roman Polanski, *Frantic*, 1988
- Tim Burton, *Batman le défi*, 1992 (à partir de 10 ans)

FOCUS

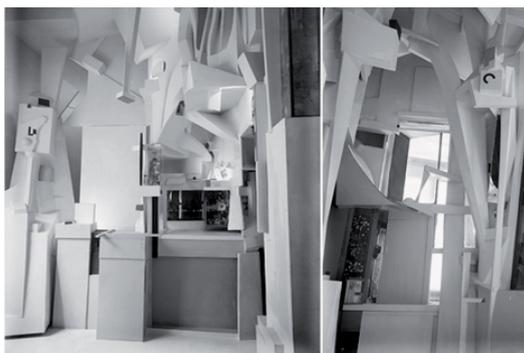
Les sculptures *in situ* et praticables

Perception de l'espace et installations

La représentation de l'espace n'a cessé de nourrir l'art. Diffraqué chez les Cubistes, réduit à ses lignes de forces ou à la couleur pure dans les œuvres de l'Abstraction, on passe au 20^e siècle de l'espace représenté à l'espace présenté sous forme d'installations qui investissent le lieu d'exposition, l'espace du spectateur, sollicitant plusieurs de ses sens. L'œuvre d'art se mesure alors au lieu où elle est exposée, qu'il s'agisse d'une structure institutionnelle (musée, centre d'art), d'un espace naturel (un champ, un désert) ou construit (une ville). Contrairement à une sculpture, une installation est un dispositif qui occupe l'espace et dans lequel le spectateur peut évoluer ou avec lequel il peut entrer en interaction. Les racines de l'installation peuvent être reliées aux contributions de Marcel Duchamp aux expositions des Surréalistes en 1938 et 1942 ainsi qu'à la célèbre œuvre de Kurt Schwitters, le *Merzbau*, réalisée entre 1923 et 1936 et qui occupait tout l'espace de sa maison de Hanovre.



Marcel Duchamp, *Mile of string*, 1942
Vue de l'installation pour l'exposition Surréaliste, New York



Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923
Vue de l'installation, Hanovre

Les fondations les plus importantes de l'installation résident dans un questionnement de l'art très actif durant les années 1960 et 1970. Les artistes qui expérimentent l'installation sont principalement préoccupés par questionner ce qui constitue une œuvre d'art tout en se focalisant sur la relation du spectateur à l'œuvre, ainsi que sur le cadre institutionnel fourni par un musée ou une galerie. L'aspect immersif de certaines installations, comme celles de James Turrell ou d'Ann Veronica Janssens, offre une expérience visuelle et sensorielle particulière au public.



James Turrell, *Akhob*, 2013
Vue de l'installation au Louis Vuitton City Center, Las Vegas

Les installations deviennent alors de véritables environnements où la présence du spectateur est primordiale en ce qu'elle active l'œuvre, comme par exemple dans les œuvres de Dan Graham. Comme le rappelle le critique Paul Ardenne, la relation indivisible entre l'objet d'art et son lieu exige la présence physique du spectateur pour l'achèvement de l'œuvre par une expérience corporelle de celle-ci.

Il existe aussi une dimension architecturale de la sculpture que peut posséder l'installation, ce qui ne les oppose donc pas fondamentalement : pour Paul Ardenne, « sculpter ce n'est pas tout bonnement dresser des formes dans l'espace. C'est aussi bien "architecturer" l'espace, lui donner sa mesure et sa profondeur, en révéler la densité, le potentiel d'accueil ». Que ce soit par la réalisation d'une sculpture ou d'une installation, l'artiste joue sur les proportions, les questions d'échelle et les données topographiques, met en valeur ou en tension un espace, une architecture, rend une œuvre d'art habitable, praticable ou parfois inaccessible.

Œuvres d'art *site specific*

Ainsi, depuis les années 1960, les artistes ont-ils adopté une relation critique vis-à-vis de l'espace et y ont apporté des réponses formelles, que ce soit Daniel Buren, Michael Asher, Robert Smithson, Christo ou Richard Serra. Le concept d'une œuvre d'art réalisée dans un lieu spécifique (*site specific art*) a été forgé dans la lignée des pratiques sculpturales minimalistes, en lien avec le *Land Art* américain. Une œuvre de *Land Art*, réalisée dans un lieu déterminé, possède une connexion indissoluble avec le lieu où, et pour lequel, elle a été créée.



Robert Morris, *Observatorium*, 1971-77, Flevoland, Pays-Bas



Richard Long, *A Line in Scotland*, 1981 © Richard Long

L'artiste américain Robert Morris est cité comme articulant le premier, dès 1966, l'un des principes clés d'une œuvre dite *site specific*. C'est à l'artiste français Daniel Buren que l'on doit la diffusion et la théorisation du terme d'*in situ* au sein des pratiques artistiques contemporaines. Buren exprime parfaitement bien les conditions de création et d'apparition d'une œuvre *in situ*, qui peut être à la fois conçue comme une œuvre caméléon que l'on remarque à peine, ou au contraire comme une œuvre forte, instaurant une rupture avec le lieu où elle est présentée comme c'est le cas des colonnes que Buren installa dans la cour du Palais Royal en 1986 et qui produisit de vives réactions.



Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, 1986
Cour du Palais Royal, Paris

L'*in situ* au Crédac

Plusieurs artistes ont souhaité interroger la singularité des espaces du Crédac lors d'invitations à des expositions. Rappelons que jusqu'en 2011, le Crédac était situé dans le centre Jeanne Hachette conçu par l'architecte Jean Renaudie dans les années 1970 et, qu'initialement, cet espace devait être un cinéma avec deux salles de projection, ce qui explique sa localisation souterraine et l'inclinaison des sols. Cette topographie assez unique pour un centre d'art est donc un objet d'étude pour les artistes, et l'architecture devient la forme du travail et non plus seulement le support.

Vincent Lamouroux propose en 2005 une structure modifiant notre perception spatiale du Crédac. Avec *Grounded*, que l'on peut traduire par « relié à la terre », Lamouroux explore aussi bien l'architecture utopiste en étoiles de Renaudie que le cinéma, et produit une œuvre où le spectateur devient à nouveau le protagoniste de ce potentiel décor d'une production cinématographique. Sous ce plafond surbaissé, le spectateur est alors confronté à une sorte d'incertitude entre orientation et désorientation.



Vincent Lamouroux, *Grounded*, 2005
Bois, métal. Dimensions de la salle
Photo : André Morin / Centre d'art contemporain – le Crédac

Une transformation de l'espace du Crédac est également opérée par les Frères Chapuisat lors de l'exposition collective *Expériences insulaires* en 2007, pour laquelle ils construisent une gigantesque et mystérieuse structure suspendue au plafond, comme s'il s'agissait de la partie immergée d'un iceberg sous lequel le Crédac se situerait. Cette œuvre *in situ* monumentale perturbe non seulement les déplacements du visiteur dans l'exposition car elle touche presque le sol, mais également l'appréhension de l'espace en occupant quasiment tout le champ visuel.

Invités en 2013 à l'abbaye de Maubuisson dans le Val-d'Oise, les Chapuisat ont littéralement envahi les trois salles du bâtiment cistercien par une structure labyrinthique en hauteur posée sur une forêt de pilotis en bois. Le spectateur en quête de sensations fortes pouvait entrer dans le tunnel et faire un long parcours éprouvant psychologiquement (sensation d'étouffer, pertes de repères) et physiquement (passages étroits, difficultés à avancer).

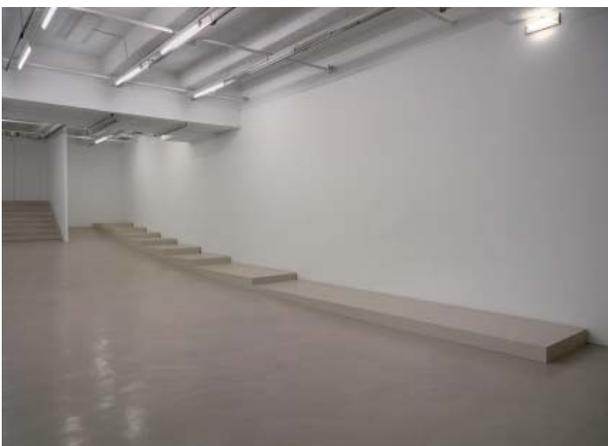


Les frères Chaptuisat, *Métamorphose d'impact*, 2007
Installation *in situ* dans l'exposition *Expériences Insulaires* au Crédac
Bois et or, 12 x 8 x 4 m
Photo : André Morin / Centre d'art contemporain – le Crédac



Les frères Chaptuisat, *Le Buisson maudit*, 2013
Installation *in situ* à l'abbaye de Maubuisson – site d'art contemporain
du Val-d'Oise
Bois. Dimensions des salles, Photo : Julia Leclerc

En 2010, pour l'exposition *Variations Continues*, Ayse Erkmen a souhaité travailler étroitement avec l'espace du Crédac en proposant des œuvres questionnant directement la topographie de ce site particulier. Elle a ainsi conçu deux escaliers, l'un en bois (*Up & down*) et l'autre en métal (*Left & right*), s'intégrant discrètement, presque subrepticement, dans les salles d'expositions.



Ayse Erkmen, *Up & down*, 2010
Installation *in situ* dans l'exposition *Variations Continues* au Crédac, Bois.
Photo : André Morin / Centre d'art contemporain – le Crédac

Ces œuvres sont à la fois *in situ* et praticables. Ayse Erkmen a également questionné d'une autre manière le rapport à la structure d'accueil de l'exposition en réalisant une vidéo à partir d'une réflexion sur le site Internet et le logo du Crédac.



Koenraad Dedobbeleer, *A Society Consisting of the Sum of Its Vanity and Greed Is Not a Society at All But a State of War*, 2013
Vue de l'exposition *Workmanship of Certainty* au Crédac
Cimaise, deux tables en hêtre (Programme Business, 2011), diverses éditions et livres d'artiste. Courtesy de l'artiste.
Photo : André Morin / Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

Pour son exposition *Workmanship of Certainty* en 2013, Koenraad Dedobbeleer a mis en place un jeu à la fois spontané et savant entre ses œuvres et le contexte où elles sont exposées. Leur conception, leur choix et leur agencement sont fortement influencés par l'histoire et l'architecture du lieu. Tantôt connectant deux espaces, soulignant un volume, structurant des zones de circulation ou ménageant des zones de repos et de sociabilité, ses propositions déjouent les codes attendus d'un espace d'exposition. En attribuant des usages potentiels à ses œuvres (de l'ordre domestique ou du loisir), l'artiste se joue de l'institution comme seul espace d'exposition. Perturbant le visiteur et les membres du personnel du centre d'art, il choisit de déplacer le lieu d'information, de documentation et de vente et l'intègre à l'exposition. L'accueil du Crédac devient alors un espace hybride. Les interventions de Koenraad Dedobbeleer confondent, élargissent et requalifient les usages attribués à des espaces donnés.

Bibliographie

(#) En consultation au Crédac
(§) Disponible au centre de documentation du MAC/VAL

- (#) Estefanía Peñafiel Loaiza, dossier d'artiste
- (#) Felley, Jean-Paul ; Kaeser, Olivier, *The Beirut Experience*, Genève, Attitudes, 2012
- (#) Désanges, Guillaume, *2001-2011 : Soudain, déjà*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2011
- (§) Raspail, Thierry, *Cadragé débordement : diplômés 2006 avec les félicitations du Jury*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, 2007
- (#) Benoît-Marie Moriceau, dossier d'artiste
- (#) Elkar, Catherine, Benoît-Marie Moriceau : *Psycho*, Rennes, 40mcube éditions ; Châteaugiron, FRAC Bretagne ; Blou, Monografik éditions, 2010
- (§) *Fonds municipal d'art contemporain : acquisitions 2008*, Paris, Direction des affaires culturelles de Paris, 2009
- (§) Scherf, Angeline, *Dynasty*, Paris, Paris-Musées, 2010
- (§) Schneller, Katia, *Sur les traces de Mnémosyne : Robert Morris*, Paris, éd. des Archives contemporaines, 2008
- (§) Pierre, Arnauld ; Delbecq, Marcelline ; Goiris, Geert, *Vincent Lamoureaux*, Dijon, Les presses du réel, 2009
- (§) Aupetitallot, Yves ; Prat, Thierry, *Kader Attia*, Zürich, JRP/Ringier, 2007
- (§) Watkins, Jonathan ; Friedman, Martin ; Tortosa, Guy, *Tadashi Kowamata : tree huts*, Paris, Kamel Mennour, 2010

Pour les scolaires

Crédactivités

Le Crédac propose pour les élémentaires, collèges et lycées une visite de l'exposition d'une heure, adaptée au niveau de chaque groupe. Pour les élèves du CP au CM2, cette visite peut être approfondie avec un atelier d'une heure et demie les mardis, jeudis et vendredis de 10h à 11h30, à effectuer dans un second temps après la visite au centre d'art.

+ d'infos, inscriptions :
01 49 60 25 06 / lbaumann.credac@ivry94.fr

Pour les individuels

Evénements

Cycle cinéma au Luxy

En complicité avec Le Luxy, Estefanía Peñafiel Loaiza et Alexis Moreano Banda, doctorant en esthétique du cinéma à l'Université Paris 1, proposent une programmation de films envisagés comme des espaces de projection parallèles à l'exposition. Le cycle débute et se clôture avec une rencontre en présence de l'artiste, à l'issue des projections.

Séances, et tarifs sur www.luxy.ivry94.fr et www.credac.fr

Mardi 15 avril 2014 à 20h

épisode 1, épiphanie : au commencement était le mythe

Tiresia de Bertrand Bonello (2003)

Projection du film suivie d'une rencontre avec Estefanía Peñafiel Loaiza.

Tarif unique : 3,50 €

épisode 2, cherchant une lumière : la visibilité est un piège

Les yeux sans visage de Georges Franju (1960)

Séances du 23 au 29 avril

épisode 3, vent d'est : et pourtant une fois tu me feras parler

Canine de Yorgos Lanthimos (2009)

Séances du 7 au 11 mai

épisode 4, sismographies : fragments liminaires

Tout va bien de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (1972)

Séances du 21 au 26 mai

épisode 5, présent imparfait

Holy Motors de Leos Carax (2012)

Séances du 4 au 10 juin

Mercredi 18 juin 2014 à 20h30

épisode 6, comme un carré de ciel bleu
L'Esprit de la ruce de Victor Erice (1973)

Projection du film suivie d'une rencontre avec Estefanía Peñafiel Loaiza.

Tarif unique : 3,50 €

Samedi 17 mai 2014 à 16^h

Conférence

Alice Laguarda

Invitée par **Benoît-Marie Moriceau, Alice Laguarda**, critique d'art et d'architecture, s'appuiera sur la pratique de l'artiste et évoquera des productions qui questionnent les conditions d'un autre regard sur l'architecture et sur la ville.

Comment interagir avec un contexte architectural et urbain ? Certains artistes et cinéastes convoquent différents registres d'imaginaires pour produire des œuvres « ouvertes ». Ouvertes à des fictions potentielles, à une multiplicité de « récits » ou même à une hantologie (Jacques Derrida) qui se constituent selon des gestes d'effacement, de recouvrement, de superposition, de déplacement... Ces œuvres instaurent des hésitations, des doutes sur la perception du réel et des hiérarchies spatiales et symboliques du monde urbain.

Gratuit.

Réservation indispensable : 01 49 60 25 06 / contact@credac.fr

Rendez-vous !

Mercredi 23 avril et dimanche 22 juin 2014
de 15^h30 à 17^h

Ateliers-Goûtés

Le temps d'un après-midi, petits et grands découvrent les expositions ensemble. Autour d'un goûter, les familles participent ensuite à un atelier de pratique artistique qui prolonge la visite de manière sensible et ludique. Conçu pour les enfants de 6 à 12 ans, l'atelier est néanmoins ouvert à tous !

Gratuit. Réservation indispensable :

01 49 60 25 06 / contact@credac.fr

Jeudi 15 mai 2014 de 12^h à 14^h

Crédacollation

Visite commentée des expositions avec les artistes et l'équipe du Crédac, suivie d'un déjeuner dans l'espace du centre d'art.

Participation : 6 € / Adhérents : 3 €

Réservation indispensable :

01 49 60 25 06 / contact@credac.fr

MARD!

Mard! est un cycle de cinq conférences sur l'art contemporain. Pour cette 7^e saison, le Crédac et la Médiathèque invitent **Elvan Zabunyan**, historienne de l'art spécialiste de l'art américain depuis les années 1960 et travaillant notamment sur les rapports entre histoire de l'art et théories postcoloniales.

Une autre Histoire

Penser l'art contemporain à travers la mémoire de l'esclavage.

Ce cycle créé spécialement par Elvan Zabunyan initie une réflexion sur les liens parfois méconnus entre l'histoire de l'art contemporain, le contexte colonial et l'héritage de l'esclavage aux États-Unis et dans les Caraïbes. L'étude de cinq portraits révèle, de 1848 à aujourd'hui, les enjeux culturels et politiques que ces figures convoquent pour proposer une approche élargie de l'art et de l'histoire.

Mard! 5/5

Mardi 10 juin 2014 à 19^h

Les mots d'Audre Lorde pour lire Theaster Gates

Theaster Gates (né en 1973 à Chicago) est un artiste contemporain mais il est aussi urbaniste, musicien et céramiste. Sa pratique plurielle s'appuie sur la généalogie de l'histoire noire américaine en touchant du doigt une réalité culturelle, politique, économique et sociale qu'il relie à l'héritage de l'esclavage en questionnant notamment la notion de travail, de construction et d'habitat. Depuis sa participation à la Documenta 13 en 2012, la carrière de Theaster Gates a pris un essor fulgurant sur la scène internationale. Figure tutélaire de la poésie américaine et grande féministe, Audre Lorde affirmait en 1979 « Les outils du maître ne détruiront jamais sa maison ». Cette phrase phare du militantisme noir peut-elle devenir un outil pour comprendre la stratégie de Theaster Gates en faisant de la « maison » une métaphore du monde de l'art ?

>- >> Les conférences **Mard!** ont lieu à la **Médiathèque d'Ivry - Auditorium Antonin Artaud**, 152 avenue Danielle Casanova, Ivry-sur-Seine.

M° ligne 7, Mairie d'Ivry (à 50m du métro)

Durée 1^h30. Entrée libre.

Les soirs de Mard!, les expositions au Crédac sont ouvertes jusqu'à 18^h45.