

Dossier de réflexion sur l'exposition

VARIATIONS CONTINUES

Avec **AYŞE ERKMEN, FÜSUN ONUR, SEZA PAKER**

Commissaire invité : Ali Akay

Pour *Hospitalités 2007*, événement annuel qui réunit les 25 structures de diffusion de l'art contemporain du réseau Tram autour de cette notion d'hospitalité, le Crédac avait invité les commissaires Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser, à cette époque directeurs d'Attitudes, centre d'art contemporain à Genève. Claire Le Restif avait répondu à l'invitation réciproque par une exposition dans leur lieu genevois. Pour cette nouvelle mouture d'*Hospitalités*, le Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac renouvelle l'expérience en proposant une carte blanche à Ali Akay, commissaire d'exposition turc, et ce dans le cadre de la Saison de la Turquie en France, tout en répondant à l'invitation par une exposition à Istanbul en 2010.

Ce Réflex commencera donc par une présentation de cet échange par Claire Le Restif.

Ensuite, nous approfondirons les enjeux des pièces présentées par une mise en perspectives des œuvres d'Ayşe Erkmen, Füsün Onur et Seza Parker en trois parties : les sculptures *in situ* et praticables, le travail

de la toile en peinture et enfin les sculptures sonores. Cette question de la sculpture sonore et du lien entre musique et arts plastiques sera également approfondie dans le prochain Réflex consacré à l'artiste Peter Coffin.

Ce Réflex est ainsi l'occasion de revenir sur certaines bases de ce qui fait l'histoire de l'art aujourd'hui.

Exposition
du
20 novembre
2009
au
17 janvier
2010

Les projets artistiques se nourrissent de rencontres. C'est peut-être un poncif mais c'est une réalité intéressante à rappeler. L'aventure que nous mettons en place, Ali Akay et moi-même, est basée sur l'échange, le dialogue et la curiosité.

Lors de mon premier voyage à Istanbul en 2008, j'ai retrouvé Ali Akay que j'avais rencontré déjà au Crédac en 2004. Avec un groupe de critiques d'art internationaux (AICA) dont il est un membre actif, il était venu découvrir à Ivry *Radio Ghost*, l'exposition personnelle de Laurent Grasso.

Quatre ans plus tard, Ali Akay invitait l'artiste français à réaliser sa première exposition personnelle en Turquie à Aksanat, lieu où Ali Akay organise des expositions à Istanbul.

Nos discussions nous ont conduit à nous dire l'importance des échanges entre nos deux pays et, assez naturellement, nous avons saisi l'occasion de la Saison de la Turquie en France (juillet 2009 à mars 2010) comme cadre de notre projet.

Ali Akay est aujourd'hui le commissaire d'une exposition au Crédac. Il invite trois des artistes turques les plus renommées à concevoir avec lui « l'investissement » des lieux.

Ali Akay précise : « *Variations continues*, titre de l'exposition, met en place un travail de conception collective préservant tout de même la dimension personnelle du travail de chaque artiste. *Variations continues* est un mode d'organisation et de création. Chaque œuvre est en relation avec l'espace et le temps et prend en considération l'inclinaison architecturale de l'espace intérieur et sa relation avec le contexte extérieur ».

Ayşe Erkmen vit entre Istanbul et Berlin. Sculptures, installations et films constituent le travail de cette artiste internationale.

Au Crédac, elle s'attaque aux « fameuses » déclinaisons architecturales de l'espace. Pour cela, elle propose des installations *in situ*, en bois ou en acier, courant dans plusieurs salles du lieu et que le spectateur sera invité à pratiquer.

Comme beaucoup d'artistes étrangers, la première visite des lieux se fait par Internet. En découvrant notre interface, Ayşe Erkmen a été frappée par l'identité de notre site. Ainsi, elle produit un film en écho au site du Crédac et au logo éclaté en quatre éléments.

Seza Parker vit entre Paris et Istanbul. Son œuvre est protéiforme. Installation, dessin, performance, vidéo et photographie s'imbriquent plastiquement d'une œuvre à l'autre. Son projet pour la grande salle du Crédac, intitulé *LAK7DE16A*, est une sculpture sonore. Prenant

comme point de départ le motif graphique du code barre, Seza Parker tente dans *Variations continues* d'en réaliser une transcription symbolique.

Fusun Onur, artiste Istanbulite dont la pratique a commencé dès les années 60, réalise des tableaux et des installations avec des matériaux extrêmement divers. Pour cette exposition, elle présente *Applications Esthétiques*. Pour créer les tableaux de forme géométrique de cette série, l'artiste a utilisé des tissus de couleurs diverses. *Le Cri*, autre œuvre présentée, est une installation réalisée à partir de tissus de différentes teintes accrochés à une cloche silencieuse.

En mars 2010, je serai invitée à organiser une exposition avec Lara Almarcegui, Jordi Colomer et Guillaume Leblon à Aksanat dans le cadre de nos échanges.

Claire Le Restif,
directrice du Crédac
Octobre 2009

DOSS

des

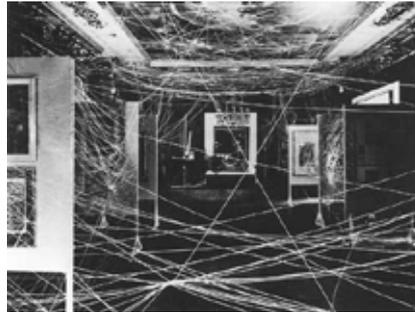
+

1000

///

à partir d'une réflexion sur le site Internet et le logo du Crédac. Nous allons revenir sur la notion de *l'in situ* à travers quelques exemples historiques mais aussi d'œuvres créées spécifiquement pour le Crédac en abordant également la dimension praticable d'une œuvre.

Perception de l'espace et installations



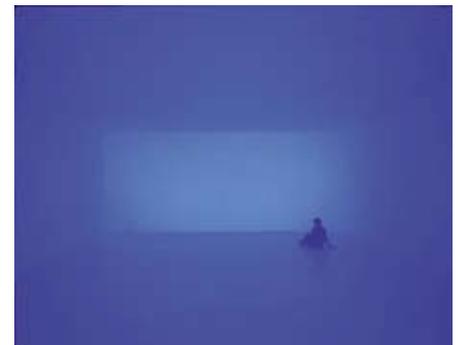
Marcel Duchamp
Mile of string, 1942
Vue de l'installation pour l'exposition Surréaliste,
New York City

La représentation de l'espace n'a cessé de nourrir l'art. Diffracté chez les Cubistes, réduit à ses lignes de forces ou à la couleur pure dans les œuvres de l'Abstraction, on passe au XX^{ème} 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). Qu'est-ce qu'une installation ? Quelle est la différence entre une sculpture et une installation ? 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'art d'installation peuvent être reliées aux contributions de Marcel Duchamp aux expositions des Surréalistes en 1938 et 1942¹ ainsi qu'à la célèbre œuvre de Kurt Schwitters, le *Mergbau*, réalisée entre 1923 et 1936 et qui occupait tout l'espace de sa maison de Hanovre.



Kurt Schwitters
Mergbau
Vue de l'installation, Hannover

Les fondations les plus importantes de l'art d'installation résident dans la déconstruction de l'art 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. Depuis les années 1980, l'art d'installation est devenu l'un des principaux modes d'expression artistique. L'aspect immersif de certaines installations, comme celles de James Turrell² ou de Ann Veronica Janssens, offre une expérience visuelle et sensorielle particulière au public.



James Turrell
Spread, 2003
Vue de l'installation à la Henry Art Gallery, Seattle
Photo Richard Nicol

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 Graham³. Comme le rappelle le critique Paul Ardenne,

1- Les sculptures in situ et praticables

L'in situ, expériences de l'espace

Ayşe Erkmen a souhaité travailler étroitement avec l'espace même 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. Ces œuvres sont à la fois ce que l'on appelle des œuvres *in situ* et des œuvres praticables. Ayşe Erkmen a également questionné d'une autre manière le rapport à la structure d'accueil de l'exposition en réalisant une vidéo

il existe aussi une dimension architecturale de la sculpture que peut posséder l'installation, ce qui ne les oppose donc pas fondamentalement : « 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 »⁴. 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 et in situ



Richard Long
A Line in Scotland, 1981
© Richard Long

Ainsi, depuis les années 1960, les artistes ont 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 rapport avec le Land Art américain⁵. Une œuvre de Land Art, réalisée donc dans un lieu déterminé, possède une connexion indissoluble avec le lieu où, et pour lequel, elle a été créée.

C'est notamment l'artiste américain Robert Morris⁶ qui est cité comme articulant le premier, dès 1966, l'un des principes clés d'une œuvre dite *site specific*, à savoir que

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. Les autres qualités d'une œuvre *site specific* sont son unicité, sa permanence et son immobilité ou plutôt anti-mobilité.



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

Par exemple, l'œuvre de Richard Serra, *Clara Clara*, conçue pour le Jardin des Tuileries en 1983, installée dans le parc de Choisy à Paris puis finalement réinstallée pour quelques mois en 2008 aux Tuileries, possède au départ les caractéristiques d'une œuvre *site specific*.



Richard Serra
Clara Clara
Vue de l'installation dans
le Jardin des Tuileries, 2008

Cependant, les œuvres *site specific*, installées dans l'espace public, sont souvent la source de violentes réactions et engendrent de polémiques telles que les œuvres sont parfois vandalisées et finissent par être retirées de l'espace public. Reléguées dans des réserves, démontées ou alors présentées dans un musée, ces œuvres se retrouvent donc décontextualisées puisque présentées en dehors du lieu pour lequel elles ont été conçues.

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. Il en donne une définition précise en 1985 : « Employée pour accompagner mon travail depuis une dizaine d'années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu'il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. [...] La locution "travail *in situ*" prise au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par : "transformation du lieu d'accueil". [...] Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu tout comme le caméléon sur une feuille devient vert, ou gris sur un mur de pierres »⁷.



Daniel Buren
Les Deux Plateaux
Vue de l'installation dans la cour du
Palais Royal, Paris.

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 et qui produisit de vives réactions.

L'in situ au Crédac

Comme nous venons de le voir, une œuvre *in situ* s'inscrit à l'endroit même de son apparition. Plusieurs artistes ont souhaité interroger la singularité des espaces du Crédac lors d'invitations à des expositions. Rappelons que le Crédac est 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 devient donc un objet d'étude pour les artistes, et l'architecture devient la forme du travail et non plus seulement le support.



Christophe Cugin
Perpendiculaire au sol, 2004
© André Morin / le Crédac, 2004

C'est le cas de Christophe Cugin qui, en 2004, propose une exposition intitulée *Perpendiculaire au sol* où il entreprend de reconstruire les murs du Crédac perpendiculairement au sol incliné et non par rapport au plafond, ce qui a pour résultat une relecture de l'espace ainsi qu'une perturbation visuelle et sensorielle des lieux. « Cette intervention était à la fois une œuvre (une pièce unique), une exposition (une proposition dans un espace ouvert au public), une production (réalisation matérielle de la proposition, son mode de financement), une lecture critique du centre d'art (comme signe architectonique et comme espace social) »⁸. À partir de 1989, Cugin décide de ne plus réaliser que des œuvres *in situ* et il prend exclusivement l'architecture comme support de la peinture, ainsi il métamorphose et révèle les lieux où il expose.

À l'instar de Simone Decker, pour qui le lieu fait partie intégrante de sa pratique artistique : « Tous mes travaux proviennent d'une réaction à une situation donnée et sont réalisés dans le lieu mais surtout avec le lieu. Je cherche à transformer nos rapports à l'espace

réel »⁹. Lors de son exposition personnelle, *Point de vue*, présentée au Crédac en 2005, Simone Decker investit l'espace avec une œuvre non pas réalisée *in situ* mais qui s'adapte à l'architecture et dont le titre, composé de prénoms, change en fonction du calendrier régional où l'œuvre est exposée ce qui lui confère un caractère local. *Lenka, Denise, Charlotte, ...* est constituée de boudins de tissus colorés enchevêtrés les uns dans les autres, formant une masse malléable que le visiteur peut moduler et sur laquelle il peut s'asseoir, s'allonger ou s'affaler. Cette œuvre possède donc l'une des qualités d'une œuvre dite *site specific* évoquée plus haut, c'est-à-dire l'activation de l'œuvre par le spectateur.



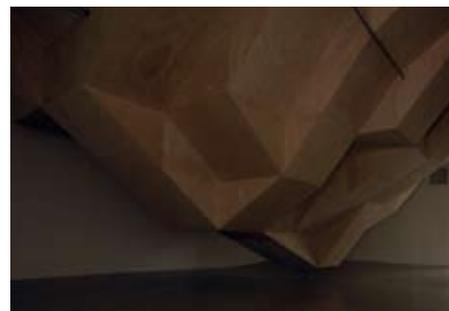
Simone Decker
Lenka, Denise, Charlotte, ..., 2005
© André Morin / le Crédac, 2005

Vincent Lamoureux poursuit dans la même direction que Christophe Cugin en proposant en 2005 une structure modifiant notre perception spatiale du Crédac. Avec *Grounded*, Lamoureux explore aussi bien l'architecture utopiste 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 »¹⁰.



Vincent Lamoureux
Grounded, 2005
© André Morin / le Crédac, 2005

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.



Les frères Chapuisat
Métamorphose d'Impact, 2007
© André Morin / le Crédac, 2007

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.

À la suite des artistes ayant exposé au Crédac, Ayşe Erkmen propose donc une relecture de l'espace architectural, soulignant l'inclinaison des sols avec ses escaliers praticables mais absurdes car ne menant vers aucune issue, comme pour mieux insister sur le caractère souterrain des lieux.

1. En 1938, pour l'Exposition Internationale du Surréalisme à la Galerie des Beaux-Arts de Paris, Marcel Duchamp couvrit le plafond de la galerie avec mille deux cents sacs de charbon, peignit les murs en noir et installa un brasier électrique illuminé. Pour l'exposition du Surréalisme de 1942 à New York, Duchamp envahit l'espace d'un mille (1609 m) de fil, rendant l'espace impraticable, semblable à une gigantesque toile d'araignée.

2. L'œuvre de James Turrell a influencé de nombreux artistes dont le photographe Geert Goiris qui a exposé au Crédac du 9 septembre au 8 novembre 2009. Goiris mentionne Turrell dans le récit où il décrit son expérience du phénomène du whiteout au pôle Sud : « La diffusion de la lumière était parfaite : la clarté était égale dans toutes les directions où je regardais. Devant, derrière, au-dessus, en-dessous, plus rien n'avait de sens. (...) Je me souvins alors que chez moi, j'avais lu une interview de James Turrell où il mentionnait son examen des Gangfelds, ces champs homogènes de lumière sans aucune ombre. J'avais alors espéré qu'il ne l'avait jamais expérimenté » (Geert Goiris, *Whiteness Report*, 2009).

3. Sur l'œuvre de Dan Graham, voir le Réflex #4 téléchargeable sur le site internet du Crédac.

4. Paul Ardenne, *Art : L'Âge contemporain*. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^{ème} siècle, Paris, Éditions du Regard, 1997, p. 208.

5. Sur le Land Art, voir le Réflex #3 téléchargeable sur le site internet du Crédac.

6. Robert Morris, *Notes on Sculpture: Part II*, in *Artforum*, octobre 1966, pp. 20-23.

7. Daniel Buren, *Les Écrits (1965-1990)*, tome 3, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991, p.100.

8. Claire Le Restif, *Locust Heroe*, in Christophe Cugin, Arles : analogues, 2006, p. 101.

9. Entretien entre Claire Le Restif et Simone Decker, *Sous-locataire*, in *Comment s'appelle la partie immergée de l'iceberg?*, Montreuil : La Maison populaire, 2003, p.97.

10. Expression empruntée à Claire Le Restif dans son texte sur l'exposition de Vincent Lamouroux publié sur le site du Crédac.



2- Le travail de la toile en peinture

Les pièces de Füsün Onur, composées de tissus tendus et pliés, convoquent, pour nous, toute une histoire de la peinture, bien qu'ici la couleur ne soit pas due à un pinceau l'ayant appliquée sur la toile, mais bien à la nature des tissus eux-mêmes. Si le sujet de son travail n'est pas spécifiquement la peinture, c'est ici l'occasion de revenir sur l'histoire de la toile. En effet, le jeu sur ce matériau, le tissu, découle d'une réflexion et d'une remise en cause de la peinture, qui a abouti à travailler directement à partir de ce qui pouvait n'être perçu que comme le support de la peinture, mais du coup en est aussi la base, pour en devenir l'essentiel : la toile.

En France, et ailleurs, plusieurs mouvements ont remis en question la conception classique de la peinture, en se centrant sur la construction de la peinture. Il n'est pas ici question d'être exhaustif, mais de présenter quelques pratiques qui ont amené à un autre travail de la toile.

Vers la fin de 1966 et au début de 1967, se forma BMPT. BMPT est un acronyme des fondateurs : Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni. À l'image des courants minimalistes qui ont marqués la sculpture aux États-Unis, lesquels se sont constitués en réaction au Pop art trop figuratif et à l'Expressionnisme abstrait trop subjectif¹, BMPT propose une peinture se détachant des notions de messages et de sentiments mais également de représentation figurative du réel.



Michel Parmentier
7 bandes horizontales peintes alternées bleues et blanches, 1966
Collection Frac Bourgogne

Daniel Buren, dont aujourd'hui on connaît les fameuses lignes s'appliquant tout aussi bien à l'architecture qu'à la sculpture, raye verticalement ses toiles par des bandes, alternant vide et plein suivant un intervalle précis et toujours identique : une largeur de 8,7 cm. Cette démarche découle d'une recherche du « degré zéro » de la peinture, du point où l'œuvre devrait se confondre avec le motif décoratif, ici le tissu rayé. De la même manière, Olivier Mosset répète des cercles noirs identiques sur des fonds blancs ou encore Niele Toroni utilise l'empreinte d'un pinceau n°50 formant un alignement de points monochromes ou polychromes sur une surface blanche, espacés régulièrement tous les 30 cm.

La répétition du geste est centrale dans leurs productions qui ainsi se détachent d'une idée de la "main" de l'artiste comme vecteur d'une sensibilité subjective. Dans le

même temps, la toile est non seulement visible car les coups de pinceaux ne la recouvrent pas, donc ne la camoufle pas, mais elle est même partie prenante de la constitution du tableau.

Toujours avec BMPT, Michel Parmentier, adopte la technique du pliage après un séjour chez l'artiste Simon Hantaï : « Il s'agissait pour Michel Parmentier de peindre une bande horizontale de trente-huit centimètres puis de plier la toile à cette limite afin d'obtenir une alternance sans bavures entre la couleur et le blanc, le blanc désormais considéré non comme une réserve, mais bien comme une surface de peinture, fût-ce dans son plus simple apprêt »².

À la même époque que BMPT, Supports / Surfaces rejoint cette idée d'une peinture qui n'est ni la fenêtre de l'âme, ni celle du monde et où les notions de style ou de talent disparaissent. Le groupe qui se forme en juin 1969 pour une exposition se compose de Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Degeuge, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat. Sur le plan formel, Claude Viallat résumait clairement leurs travaux : « Degeuge peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile »³.



Noël Dolla
Torchon, 1971
Acrylique sur tissu
Photographie François Fernandez

Noël Dolla est connu spécifiquement pour son travail sur des tissus liés plus à la vie quotidienne qu'au monde de la peinture. Ainsi il peint torchons, serviettes et autres cotonnades... Moins automatisé, laissant une large place au hasard, Noël Dolla est, comme le dit Christian Bernard : « plus ambivalent, en tout cas plus polymorphe et souvent plus imprévisible que beaucoup de ses camarades. Noël Dolla a été entre 1967 et 1975, le promoteur d'une suite d'attitudes plastiques assez radicales qui mériteraient d'être ressaisies dans leurs diverses significations et appréciées selon leur portée historique et théorique objective. Les *Structures étendoirs* de 1967 (toiles teintées par trempage et suspendues comme du linge), les longues toiles libres marquées aléatoirement de « points » de peinture à partir de 1969, les *Restructurations* (rochers peints et neige colorée) de 1969 et 1970, l'usage de la tarlatane introduit en 1970, la fameuse série des *Croix* inaugurée en 1973 sont désormais à compter parmi les témoignages les plus caractéristiques des tentatives françaises de sortie du tableau et d'élaboration d'une peinture "sans sujet" »⁴.

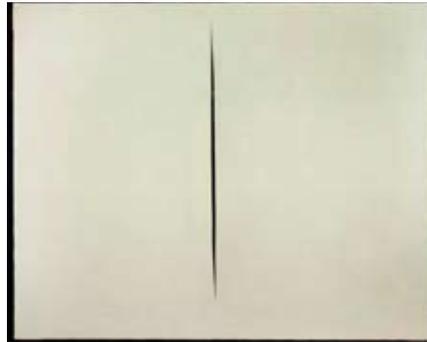


Noël Dolla
Serpillères, 1967
Serpillères colorées par trempage
Photographie François Fernandez

Ces réflexions ont été précédées au Japon par le mouvement d'avant-garde Gutai à partir de 1955. Simultanément, des recherches comparables sur la question de l'œuvre et du processus de création se développent à la fin des années

1960, en particulier dans le cadre de l'art minimal américain, ou de l'Arte Povera italien.

Au sein de l'Arte Povera italien⁵, le travail de Lucio Fontana retient ici notre attention. Là où certains membres de BMPT et Supports / Surfaces pourront avoir une posture parfois ironique, ou en tout cas destructrice des codes existant en peinture, Lucio Fontana adopte plutôt un comportement essentialiste : il cherche l'essence de la peinture.



Lucio Fontana
Concetto Spaziale, Attesa, 1960
Peinture à l'eau sur toile, 81,5 x 100 cm

Lucio Fontana est connu pour ses toiles perforées (*Buchi*) et surtout lacérées (*Tagli*). Ces œuvres qui appartiennent à la série des *Concetto spaziale* (dès 1949), que l'on peut traduire par « Concept spatial », partent d'une considération de la surface de la toile comme matière plutôt que comme image. Ses interventions mettent à jour les différents matériaux formant le tableau, faisant apparaître concrètement la matérialité des œuvres. « Je ne veux pas faire un tableau, je veux ouvrir l'espace, créer pour l'art une nouvelle dimension, le rattacher au cosmos, tel qu'il s'étend, infini, au-delà de la surface plate de l'image »⁶.

3- La sculpture sonore

Musique et arts plastiques

Avec *LAK7DE16A*, Seza Paker propose une sculpture sonore. L'espace, en plus d'être façonné par des volumes, est habité par le son. Il est ici un élément de la sculpture, au même titre que les autres matières qui la composent, et place le visiteur au cœur de l'œuvre. Celle-ci ne se donne plus seulement à voir, elle est aussi une expérience à vivre. Ce que Seza Paker nous offre à entendre est une bande-son, inspirée entre autres par le compositeur Edgar Varèse et le film *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. De plus, les dessins de Seza Paker *Tu ressembles à une télé assise sur un frigo, d'après John Giorno* sont inspirés d'un poème visuel de John Giorno. John Giorno est célèbre pour sa pratique sonore de la poésie. Les dessins de Seza jouent ici le rôle d'une partition à la fois visuelle et sonore, rejoignant le rapprochement de l'art, de la musique et de la poésie, un rapprochement qui a toute une histoire. Ne pouvant être exhaustif, nous présentons ici quelques grandes lignes.

Le début du XX^{ème} siècle est une époque charnière, après laquelle les frontières, qui sont censées jusque-là séparer les formes d'expression artistiques l'une de l'autre, sont de plus en plus brouillées. En effet, peintres, compositeurs et danseurs s'influencent et entament des collaborations : ainsi Vassily Kandinsky dialogue avec Arnold Schönberg, Francis Picabia collabore avec Les Ballets Suédois ou encore Erik Satie pour le ballet *Relâche* dans la recherche d'un art total. On peut également évoquer les ballets Russes avec qui travaillent

1. Voir le dossier du centre Pompidou <http://www.centre-pompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>

2. Jean-Marc Huitorel, notice de l'œuvre de Michel Parmentier pour le Frac Bourgogne.

3. Propos recueillis dans le cadre de l'exposition *La Peinture en question*, Le Havre, juin 1969.

4. Extrait de Noël Dolla, Nice, Villa Arson, 1990

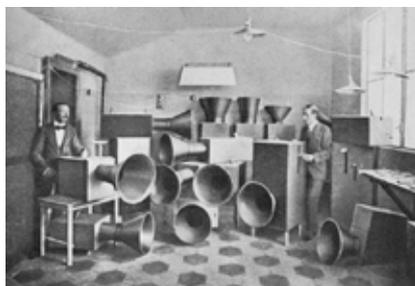
5. Voir le Réflex #10, *Le Travail de rivière*, téléchargeable sur le site internet du Crédac.

6. Lucio Fontana, in *Manifiesto Blanco*, Buenos Aires, 1946.

Picasso, Matisse, ou encore Braque. Satie est de ces compositeurs qui entretiennent des relations fécondes avec les peintres, il écrit même à Picasso : « Je suis fier d'être votre élève »¹.

Cette proximité se manifeste également au sein de certaines revues. Par exemple, Satie et Varèse – non sans humour – participent à la revue fondée par Picabia, *391*, dans laquelle on retrouve aussi des interventions de Marcel Duchamp. Au cours du XX^{ème} siècle, ces contacts vont donner lieu à une permutation des rôles. Des peintres, comme le futuriste Luigi Russolo, vont s'intéresser à la musique au point de devenir eux-mêmes compositeurs et, à l'inverse, des compositeurs, comme Varèse par exemple, vont s'intéresser à la dimension spatiale de la musique et du son. De ces approches trans-disciplinaires vont émerger de nouvelles formes artistiques, tant musicales que picturales. La musique concrète, les débuts de la performance et les premières installations en sont des illustrations manifestes. Aujourd'hui, l'attention portée par les plasticiens aux sons et à leur "matérialité" ne cesse de croître ; cette matérialité est constamment expérimentée et enrichie par l'apport de nouvelles technologies.

Renouvellements du langage musical

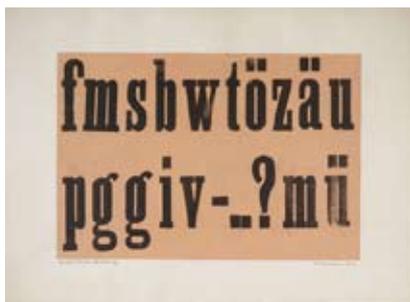


Luigi Russolo et Ugo Piatti dans le laboratoire des bruiteurs futuristes à Milan. Photographie de presse publiée dans L. Russolo, *L'Arte dei rumori*, Milan, 1916

Le peintre Luigi Russolo rédige un manifeste futuriste en 1913 intitulé *L'Art des bruits*, dans lequel il défend l'idée d'une musique composée à partir de bruits engendrés par divers processus

mécaniques liés au progrès (train, usine, etc). Russolo fabrique d'ailleurs des machines sonores, les « intonarumori », avec lesquelles il donne des concerts dès 1914.

À la même époque, Marcel Duchamp est aussi l'un des premiers artistes visuels à transgresser les règles de sa corporation en se mêlant à l'univers des sons pour proposer son *Erratum Musical* (1913), la première musique aléatoire composée de notes tirées d'un chapeau. Cette expérimentation est longtemps restée confidentielle et c'est donc en l'ignorant qu'Érik Satie s'applique à visualiser les sons. Satie est considéré par Man Ray comme « le seul musicien qui ait des yeux »², au même titre que dans les années 1910, Russolo et Duchamp semblent être les seuls peintres à avoir des oreilles.



Raoul Haussmann *fmsbwtözäü/pggiv-..?mü* Poème-poster, 1918.

Cependant ils sont vite rejoints par d'autres comme Raoul Haussmann qui développe notamment la théorie de l'optophone³. Il décrit son projet dans une lettre à l'artiste et poète sonore Henri Chopin en 1963 : « Je voudrais attirer votre attention sur le fait que depuis 1922, j'ai développé la théorie de l'optophone, appareil qui transforme des formes visibles en sonorité et vice versa. J'avais un brevet anglais, « Procédé pour combiner des nombres sur base photoélectrique », qui était une variante de cet appareil et en même temps le premier robot. Pour construire l'optophone, il me manquait l'argent. »⁴ Cette recherche de la plasticité du son se trouvait déjà chez Haussmann lorsqu'il compose, en 1918, le célèbre poème affiche : « fmsbwtözäü!pggiv-..?mü ».

La musique n'est donc plus affaire de notes jouées par des instruments traditionnels, mais bien d'une variété de sons produits par divers objets et/ou machines.

Les plasticiens ont contribué à l'introduction des sons dans la musique, ainsi qu'à la prise en compte de la notion de hasard. Certains compositeurs ne seront pas en reste, comme Varèse qui introduit néanmoins des sirènes dans certaines de ses compositions et même des enclumes, notamment dans *Ionisation* (1931). Cette œuvre pour 13 percussionnistes et 37 instruments n'a pas été composée note à note, mais repose sur une structure harmonique de superposition, c'est-à-dire une organisation de blocs sonores. Celle-ci se fonde sur trois éléments : inertie, force, rythme. Varèse recherche une projection du son afin que le public se retrouve plongé dans l'œuvre. À partir des années 1950, les progrès en électronique insufflent de nouveaux espoirs au compositeur et lui inspirent plusieurs réalisations pionnières. Avec *Déserts* (1950-54), Varèse signe l'une des premières « œuvres mixtes » (orchestre et bande enregistrée), de même qu'il associe, pour l'exposition universelle de Bruxelles, son fameux *Poème électronique* (1958) aux travaux de Le Corbusier et de Iannis Xenakis dans ce qui apparaît comme l'une des premières formes d'"installation" sonore.

Grâce à l'invention du magnétophone et donc à l'enregistrement, le temps et l'espace peuvent se comprimer, se dilater ou s'enchevêtrer. Cette découverte permet au compositeur Pierre Schaeffer de théoriser une idée de la musique concrète en 1948, au sein du club d'essai de la RTF, et de proposer un « concert de bruits », premier concert de haut-parleurs. Rejoint en 1949 par Pierre Henry, ils vont expérimenter des formes musicales basées sur l'échantillonnage, l'assemblage, la superposition de sons enregistrés sur bandes magnétiques. La composition devient alors un collage sonore et le compositeur se passe d'interprètes.

John Cage et Fluxus

John Cage élabore une synthèse personnelle unissant philosophie orientale et musique expérimentale (héritée notamment d'Arnold Schönberg). L'influence de Satie et de Duchamp sur Cage est manifeste lorsqu'il prône le « hasard » comme un des moyens possibles pour la création artistique. « Je choisis les sons à l'aide d'opération de hasard. Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique... »⁵. Ses compositions incorporent aussi bien des bruits de la rue, des sons obtenus en martelant le bois et les cordes d'un piano, que du silence comme dans sa célèbre création intitulée *4'33"* (1952). Pour Cage, le silence est musique. En acceptant les résultats des opérations aléatoires, en admettant la possibilité d'une indétermination au niveau de la composition et des concerts, et en ouvrant sa musique à tous les types d'instruments, John Cage a su changer la nature de la musique telle qu'elle est perçue habituellement. La notion d'expérience est aussi très importante dans son œuvre, il s'agit non seulement d'imposer une expérience au public, mais aussi de faire place à ceux qui regardent et qui écoutent.



Nam June Paik
TV Cello, 1971
Tubes cathodiques, châssis de TV,
boîtes de plexiglas, circuits électroniques,
base en bois, ventilateur, tabouret
© Walker Art Center.

Si John Cage a eu une forte influence sur la musique, celle-ci s'étend aussi aux arts plastiques, notamment au sein de la New School for Social Research de New York où il enseignait « la composition expérimentale ». Pourtant, la

plupart de ses étudiants se sont finalement autant, voire plus, intéressés aux arts plastiques qu'à la composition musicale et nombreux sont ceux qui participeront à partir de 1961 au mouvement international « intermedia » Fluxus (le flux de la vie). Dans un esprit similaire à celui de l'avant-garde dadaïste du début du XX^{ème} siècle, Fluxus était anti-art et attaquait le modernisme en tentant d'affirmer, à la suite de Duchamp, l'existence d'un lien essentiel entre les objets et événements du quotidien et l'art. Des manifestations éclectiques caractérisent ce « non-art » : idées, actions musicales, happenings, films, vidéos, photographies, écritures... George Maciunas, Dick Higgins, Allan Kaprow, George Brecht, ou Nam June Paik furent de ceux qui contribuèrent à ce mouvement insaisissable.



Joseph Beuys
Infiltration Homogène pour Piano à queue, 1966
Piano à queue recouvert de feutre, croix en tissu
100 x 152 x 240 cm
Collection du Centre Pompidou
© ADAAGP, Paris, 2004

Autre démarche radicale, celle de Joseph Beuys, artiste allemand, qui, sans se réclamer de Fluxus, participe à certaines des manifestations du mouvement intermedia. « Le son du piano est piégé à l'intérieur de la peau en feutre. Au sens habituel du terme, un piano est un instrument qui sert à produire des sons. Quand il ne sert pas, il est silencieux, mais il conserve son potentiel sonore. Ici, aucun son n'est possible et le piano est condamné au silence [...]. *Infiltration homogène* exprime la nature et la structure du feutre ; le piano devient donc un dépôt homogène du son, qui a le pouvoir de filtrer à travers le feutre. La relation à la situation humaine est indiquée par les deux croix rouges, qui signifient l'urgence : le danger qui nous menacera si nous restons

silencieux et si nous échouons à nous engager dans la prochaine étape de l'évolution »⁶. Si l'instrument enveloppé de feutre est un corps étouffé qui retient son expression, le silence constitue la matière première de l'œuvre, à l'instar du *Crí* que Füsün Onur expose au Crédac pour *Variations continues*.

Installations sonores et / ou musicales récentes

Après ces années de découvertes, d'inventions et d'expérimentations, l'intérêt des plasticiens pour le son et la musique ne s'est pas démenti comme le montrent ces quelques exemples plus récents. Récompensé en 2009 par le Prix Marcel Duchamp, Saädane Afiif développe depuis les années 1990 une pratique polymorphe et polyphonique axée notamment sur la compilation, la reprise ou le slogan, et fortement influencée par la culture rock.



Saädane Afiif
Power Chords
Vue de l'exposition à la
Fondation Pierre Price de Monaco, 2006
Photographie : Jérôme Schiomoif

Il présente plusieurs installations en rapport direct avec le son et la musique comme par exemple *Power Chords* (2005), chœur de guitares électriques où chaque instrument joue une suite d'accords déduite de la séquence chromatique d'un bâton d'André Cadere (exemple de la pratique de la citation d'un autre artiste, récurrente dans son œuvre). Ces riffs reprennent le principe des « Money Chords », succession de trois ou quatre accords qui ponctuent l'histoire du rock et suffisent souvent à faire un tube.

Mais par la place qu'elle laisse au silence et à la dissonance, *Power Chords* ruine toute efficacité mélodique et rythmique, donnant sa préférence au déploiement d'un paysage sonore mélancolique offert au spectateur-auditeur.

Céleste Boursier-Mougenot est musicien, pourtant ses travaux sont exclusivement présentés dans des lieux voués à l'art contemporain. Il propose des installations musicales où le visiteur est invité à une expérience d'écoute tout en ayant sous les yeux le processus qui engendre la musique. Boursier-Mougenot utilise divers objets pour ses installations – de l'aspirateur à la piscine gonflable – dont il extrait le « potentiel musical ». *From here to ear* transforme les halles de la place du Bouffay à Nantes en une vaste volière : une trentaine d'oiseaux, des mandarins, se déplacent de leurs nichoirs vers cinq guitares électriques qui font office de perchoirs. Ils créent ainsi une composition sonore aléatoire, guidée uniquement par la façon dont l'artiste a accordé les instruments. Dans cet environnement créé spécialement pour les mandarins, les étuis des guitares deviennent des abreuvoirs. Sur un chemin de bois, le visiteur peut déambuler dans la volière : sa présence et ses déplacements font réagir les oiseaux et ont ainsi un impact sur la composition.



Céleste Boursier-Mougenot
From here to ear
Vue de l'œuvre réalisée place du Bouffay
à Nantes pour Estuaire 2009
Dimensions variables :
5 guitares Gibson Les Paul, amplificateurs,
pédales d'effet, 30 mandarins diamant,
étuis de guitare, bois sable, graminées,
cordes, graines, eau.
Photographie : Gino Maccarinelli

Dominique Petitgand développe depuis 1992 un travail aux frontières des arts plastiques, du

cinéma et de la musique. Il compose et réalise des pièces sonores mélangeant voix, bruits, atmosphères musicales et silences. L'ambiguïté est permanente dans ces pièces entre la réalité (l'enregistrement de la parole de personnes qui parlent d'eux) et une projection dans une fiction onirique, hors contexte et atemporelle. Ses œuvres sont diffusées au cours de séances d'écoute qui s'apparentent à des concerts dans l'obscurité, sur disques, mais aussi lors d'expositions, sous la forme d'installations sonores dans lesquelles le dispositif de diffusion des sons, adapté aussi bien à la particularité de l'espace investi qu'au récit lui-même, propose à chaque auditeur une expérience plurielle et ouverte.



Dominique Petitgand
Samuel, 2001
Installation pour six haut-parleurs
Vue de l'exposition *Traversées*,
Musée d'art Moderne de la Ville de Paris/ARC.
Photographie : Marc Donagie © DR.

Au Crédac, le son se travaille aussi dans les ateliers artistiques organisés par le Bureau des publics. Dans le cadre d'un Projet d'Action Culturelle en 2007-2008, l'artiste Fanny Adler a été invitée par le Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac à intervenir auprès de l'atelier d'arts plastiques 6^{ème} -5^{ème} du collège Molière, dirigé par Elisabeth Leroy-Viniane.

L'artiste Fanny Adler a sensibilisé les jeunes participants à l'écoute de leur ville et du vécu sensible, individuel et / ou collectif qui y est lié. Le projet a évolué autour d'une recherche plastique et sonore considérant le rapport des jeunes à l'urbanité et à leur vie quotidienne dans ce contexte. Le but était de réaliser un audio-guide matérialisant ces enjeux de manière à la fois poétique et de plain-pied

dans le réel : les jeunes ont mixé des bruits de leur ville, de leur quotidien, des musiques familières et leurs propres voix décrivant la ville d'Ivry.



Atelier l'ouïe ma ville
© BdP / le Crédac

Téléchargeable en mp3 sur le site du Crédac, du CAUE94 et sur celui de la ville d'Ivry, cet audio-guide forme un parcours dans la ville, composé par les descriptions sonores de chaque lieu choisi par chacun des jeunes. L'investissement personnel des enfants, l'authenticité de leur choix, leur inscription dans le territoire fait l'intérêt de cette expérience.

1. Voir la lettre de Satie envoyée à Picasso le 10 octobre 1918 dans Erik Satie, *Correspondance presque complète*, présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard ; Imec, 2000, p. 341-342, n°DXXXVI.

2. Ornella Volta, « La « musique visuelle » d'Érik Satie », dans Michèle Barbe (dir.), *Musique et arts plastiques. Analogies et interférences*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 144.

3. Simultanément, Vladimir Baranoff-Rossiné, un artiste russe émigré à Paris, dépose un brevet pour son piano « optophonique » d'abord en 1923 en Russie puis en 1925 en France. La même année il ouvre l'Académie optophonique, vouée à l'étude des relations entre son et image.

4. Lettre issue des Archives Henri Chopin, inédit. Publiée par Jacques Donguy, *L'optophone de Raoul Haussmann*, Art Press, n°255, mars 2000, p. 56.

5. John Cage, Daniel Charles (traduit et présenté par), *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'almir : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Souterraine, La main courante, 1998, p.27.

6. Joseph Beuys, *entretien avec Caroline Tisdall (sept.-oct. 1978)*, dans C. Tisdall, *Joseph Beuys*, (catalogue), Londres, Thames & Hudson, 1979, p.168, (extrait traduit par Jean-François Allain).



Biblio- graphie...

A la Médiathèque d'Ivry (*) et au centre de documentation du Mac/Val (#)

1. Œuvres *in situ* et praticables

* 50 espèces d'espaces : œuvres du Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne ; Réunion des musées nationaux, 1998.

* ARDENNE, Paul. *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

* BARRAL, Xavier. *Daniel Buren, mot à mot*, Paris, La Martinière, 2002.

BERNARD, Christian. *Claude Lévêque : Le Grand soir*, (catalogue), Paris, Flammarion ; Culturesfrance ; Centre National des Arts Plastiques, 2009.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren : Erinnerungsphotos 1965-1988*, Bâle, Wiese Verlag, 1989.

CLAURA, Michel. *À Pierre et Marie : une exposition en travaux : juin 1982 - octobre 1984*, (catalogue), Paris, Association pour l'avenir de l'art actuel, 1986.

DURAND, Régis. *Kader Attia*, (catalogue), Huarte, Centro de Arte Contemporanea, 2009.

FOL, Jac. *Felice Varini, 46 pièces à propos et suite*, Baden, Lars Müller, 1993.

JORDAN, Bernard. *Global Painting : Christophe Cugin, Bernard Cousinier, Philippe Richard, Sojic Stokvis*, (catalogue), Amilly, Ville d'Amilly, 2009.

* KASTNER, Jeffrey. *Land art et art environnemental*, Londres ; New York, Phaidon, 2004.

LAMARCHE-VADEL, Gaétane. *De ville en ville, l'art au présent*, La Tour-d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2001.

* LOISY, Jean de. *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994...*, (catalogue), Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

LUNGI, Enrico. *Sous les ponts, le long de la rivière II*, (catalogue), Luxembourg, Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain, 2005.

MÜLLER, Lars. *Felice Varini, points de vue*, Zürich, Lars Müller, 2004.

* OLIVEIRA, Nicolas de, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael. *Installations : l'art en situation ; Installations II : l'empire des sens*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

2. Sculptures / Œuvres sonores

BARBANTI, Roberto. *Les Origines des arts multimedia : l'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art*, Nîmes, Lucie éditions, 2009.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel : intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, s.d.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques : interactions au XX^{ème} siècle*, Paris, Minerve, 1998.

BROCCOLICHI, Pascal. *Pascal Broccolichi : surfaces de propagation*, Blou, Monografik éditions, 2007.

CASTANT, Alexandre. *Planètes sonores : radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik éditions, 2007.

* COUCHOT, Edmond, HILLAIRE, Norbert. *L'Art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2005.

DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

GINGRAS, Nicole. *Frottements. Objets et surfaces sonores*, (catalogue), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.

LAGEIRA, Jacinto. *Du mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents : une anthologie de 1897 à 2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006.

LAYCOCK, Jolyon. *A Noise in your Eye ! : [An International Exhibition of Sound Sculpture]*, Bristol, Arnolfini, 1985.

* LEBEL, Jean-Jacques. *Poésie directe : des happenings à Polyphonix : entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux et quelques documents*, Paris, Opus international éditions, 1994.

* MEREDIEU, Florence de. *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003.

PAGE, Suzanne. *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores*, (catalogue), Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980.

PETITGAND, Dominique. *Dominique Petitgand : notes, voix, entretiens = notes, voices, interviews*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris ; Aubervilliers, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2002.

PIRON, François. *Textes, sons*, Paris, Gb agency, 2001.

QUENTEL, Judith. *Accords excentriques : Domaine départemental de Chamarrande. L'exposition ; Les œuvres ; L'esprit des lieux*, (catalogues), Chamarrande, Domaine départemental de Chamarrande ; Rennes, Lieux communs, 2006. 3 volumes.

RASPAIL, Thierry. *Laurie Anderson, The Record of the Time : Sound in the Work of Laurie Anderson = l'œuvre sonore de Laurie Anderson*, Lyon, Musée d'art contemporain de Lyon, 2002.

SARDO, Delfim. *La exposición invisible*, (catalogue), Vigo, Museo de arte contemporanea de Vigo ; Grenade, Centro José Guerrero, 2007.

SHEDDEN, Jim. *Presence and Absence : the Films of Michael Snow 1956-1991 : the Michael Snow project*, Toronto, Art Gallery of Ontario Alfred A. Knopf, 1995.

VAN ASSCHE, Christine. *Sonic Process : une nouvelle géographie des sons*, (catalogue), Paris, Centre Georges Pompidou, 2002.

3. Supports/surfaces

CEYSSON, Bernard. *Questions/Peinture : Daniel Degeuze, Patrick Saytour, Claude Viallat*, (catalogue), Paris, Somogy éditions d'art, 2005.

CEYSSON, Bernard. *Supports/surfaces, 1966-1974*, (catalogue), Saint-Étienne, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 1991.

CHASSEY, Éric de. *Daniel Degeuze*, Saint-Étienne, Ceysson, 2009.

CHEVALLAY, Annie. *Supports-Surfaces, 68-98, histoire de peintres*, Paris, On line productions La Sept-Arte ; La Cinquième, 1998. 1 DVD (52 mn).

* « Claude Viallat », *Le Petit Léonard*, n°98, 01/12/05.

* # GUIBERT, Claude. *Supports-surfaces*, Chalo Saint-Mars, Imago, 2003. 1 DVD (109 mn).

* HESS, Barbara. *Lucio Fontana : 1899-1968 : un fait nouveau en sculpture*, Paris ; Cologne, Taschen, 2006.

LAMY, Frank. *Noël Dolla, léger vent de travers*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2009.

MIMOUNI, William. *Supports-Surfaces, s.l., Art et Lecture William Mimouni*, 1991. 1 DVD (30 mn).

POINSOT, Jean-Marc. *Supports-Surfaces*, Paris, Limage 2, 1983.

TOSATTO, Guy. *Les Formes de la couleur : André-Pierre Arnal, Stéphane Bordarier, Alain Clément, Michel Dupont, Claude Viallat*, Arles, Actes Sud ; Nîmes, Carré d'art - Musée d'art contemporain, 1997.

VAI, Meng Ung. *Du Nouveau Réalisme à Supports Surfaces : arte contemporânea francesa*, (catalogue), Macau, Câmara Municipal de Macau ; Provisoria Museu de Arte de Macau, 2000.

WAT, Pierre. *Claude Viallat : œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006.

4. Art contemporain turc : bibliographie sélective

Généralités :

AKAY, Ali. *Dogayla Bulasmak = Contagging with Nature*, Istanbul, Akbank Kültür Sanat Merkezi, 2005.

AKAY, Ali. *Tekinsigunheimlich : Inci Eviner, Serkan Oğkaya, Sener Ozgen, Seza Paker, Cengiz Tekin = The uncannyheimlich*, Istanbul, Akbank Sanat, 2005.

COHEN, Françoise. *Scènes du Sud : Méditerranée orientale*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2008.

MADRA, Beral. *Adalet Tüketimi = A Consumption of Justice*, Istanbul, Anadolu Kültür, 2005.

NAPHEGYI, Caroline. *Istanbul : Traversée*, Barcelona, ACTAR, 2009.

Artistes

ARAL, Coskun. *Ara Güler*, Istanbul, Antartist Publishing, 2004, (Türk Fotoğrafçileri Kütüphanesi ; 6).

BERGMEIER, Antonie. *Regarding "New Citizen" : Inci Eviner - À propos de "Nouveau Citoyen"* (DVD), Vitry-sur-Seine, MAC/VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2009, (10 mn).

GÜLER, Ara. *Vanished Colours*, Istanbul, Globus Dünya Press, 1995.

GÜLER, Ara. *A Photographical Sketch on Lost Istanbul*, Istanbul, Globus Dünya Press, 1994.

Karin Sander : *Tünel-Karaköy, Pedestrian Exhibition 2*, Istanbul, s.n., 2005.

PAMUK, Orhan. *Istanbul : Memories and the City*, New York, Vintage International, 2006.

TAN, Pelin. *Istanbul*, Istanbul, Bik Van der Pol, 2007.

Biennales d'Istanbul

(références classées par ordre chronologique)

3. *Uluslararası İstanbul Bienali : 17/10-30/11/1992 = 3rd International Istanbul Biennial*, (catalogue), Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 1992.

VOGEL, Sabine. *4. Uluslararası İstanbul Bienali : november 10 kasım-december 10 aralık 1995 = 4th International Istanbul Biennial*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 1995.

BAYLAL, Emre. *5. Uluslararası İstanbul Bienali : october 5 ekim-november 9 kasım 1997 = 5th International Istanbul Biennial*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 1997.

6. *Uluslararası İstanbul Bienali : september 17 eylül-october 30 ekim 1999 = 6th International Istanbul Biennial*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 1999.

KARAGÖZ, Hüseyin. *7. Uluslararası İstanbul Bienali : september 22 eylül-november 17 kasım 2001 = 7th International Istanbul Biennial*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 2001.

CAMERON, Dan. *8. Uluslararası İstanbul Bienali : september 20 eylül-november 16 kasım 2003 = 8th International Istanbul Biennial*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 2003.

AZIRLAYAN, Yayima. *9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden metinler : genisleyen dünyada sanat, kent ve siyaset : Writings from the 9th International Istanbul Biennial = Art, City and Politics in an Expanding World*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005.

ESCHE, Charles. *9. Uluslararası İstanbul Bienali : 16 Eylül - 30 Ekim 2005 = 9th International Istanbul Biennial = September 16 - October 30, 2005*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005.

AYVAZ, Ilkay Balıç. *10. Uluslararası İstanbul Bienali : [exposition] 8 eylül-4 kasım 2007 = 10th International Istanbul Biennial = [exhibition] September 8-November 4 2007*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 2007.

HANRU, Hou. *10. Uluslararası İstanbul Bienali : 8 eylül-4 kasım = 10th International Istanbul Biennial = september 8 - november 4 2007*, Istanbul, Istanbul Kültür Sanat Vakfı, 2007.

Exporma...

La Saison de la Turquie en France

Toutes les infos sur <http://www.saisondelaturquie.fr/>



les Crédac-tivités :

Le Crédac vous propose comme à son habitude, pour les élémentaires, collèves et lycées, une visite de l'exposition, d'une durée de une heure, adaptée au niveau de chaque groupe. Le rythme de la visite s'ajustera à celui de l'exposition et s'agrémentera de moments d'exercices ludiques et éducatifs. Visites : du mardi au vendredi, de 9h30 à 12h30 et de 14h à 16h30.

Cette visite pourra être approfondie avec l'atelier *Structures sonores* un atelier de une heure trente, les lundis de 10h à 11h30 et de 14h30 à 16h et les mardis, jeudis et vendredis de 10h à 11h30, à effectuer dans un second temps après votre visite au centre d'art. Dans la limite des places disponibles, pré-inscription conseillée auprès du Bureau des publics :

cpoulin.credac.galerie@ivry94.fr

Structures sonores

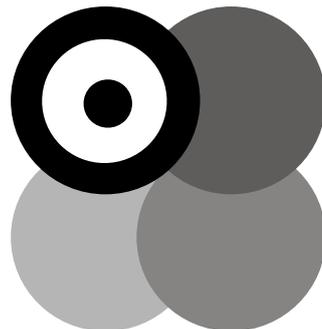
À la manière de l'atelier *À la vitesse de la matière*, cet atelier se propose comme un laboratoire permettant de tester la matière, ici le son. L'atelier réfléchit, de manière plastique, le son : lier sonore et visuel, sculptural et auditif. Il s'agira pour les enfants d'expérimenter les bruits de la matière, son bâti, de leur propre corps et également de tester le déplacement et la spatialité du son.

-

Exo...

Objet en tant que tel, support de réflexion, lien entre le travail d'un artiste et son public, mais aussi entre l'enseignant et ses élèves, entre l'enfant et son parent, Exo est un livret-poster aux multiples fonctions.

Exo a deux faces : d'un côté un ensemble de jeux et d'exercices permettant une approche à la fois ludique et pédagogique mais surtout plastique du travail de l'artiste, à faire en classe ou avec ses parents. De l'autre un poster de l'artiste exposé. Chaque enfant conserve son livret, pouvant s'il le souhaite, le ramener chez lui et l'afficher dans sa chambre. Exo c'est aussi ce petit bonus, le cadeau qu'on emmène avec soi, un petit morceau de Crédac...



Rendez-vous !

dans le cadre
de l'exposition
VARIATIONS CONTINUES

Art-Thé

Jeudi 26 novembre 2009 à 15h30, en présence
des médiateurs du centre d'art.

Partenariat avec le Service Retraité de la
Ville d'Ivry-sur-Seine.

3 euros, sur réservation.

Entretien - Public

Samedi 12 décembre 2009, à 11h30, avec
Ali Akay, commissaire de l'exposition.

Evénement organisé dans le cadre
d'*Hospitalités 2009*.

Entrée libre.

Crédacollation

En présence d'Ali Akay.

Jeudi 17 décembre à 12h.

Prix du déjeuner : 4 euros

Réservations au 01 49 60 25 49

Dimanche-goûte

Dimanche 17 janvier de 15h à 16h.

Pour chaque exposition, les enfants ayant
déjà suivi une visite avec leur enseignant
deviennent médiateurs du centre d'art et
guident leur entourage à travers l'exposition.

Enfants, parents et médiateurs se retrouvent
autour d'un goûter.

Entrée libre,
réservations au 01 49 60 25 06



Pour la troisième année consécutive,
Mard ! propose 5 rencontres,
5 regards singuliers sur l'art
contemporain: comment celui-ci
s'ancre dans la société et en
interroge les représentations
dominantes.

Mardi 1^{er} décembre 2009, à 19h

Qui fait l'art, qui le reçoit et qui en fait
l'histoire ? Quelle y est la place des femmes ?
Face à une tradition marquée au masculin,
comment des artistes vont-elles choisir de
s'affirmer ? Ces stratégies plus ou moins
explicites de résistance et de mise au jour du
refoulé révèlent en creux les grands
mythes qui travaillent l'art.

par Anne Creissels

Entrée libre
dans la limite des places disponibles
Durée 1h30

A la Médiathèque d'Ivry - Auditorium
Antonin Artaud
152, avenue Danielle Casanova

Cycle organisé en partenariat
par la Médiathèque d'Ivry et le Centre d'art
contemporain d'Ivry-le Crédac



Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac
93, avenue Georges Gosnat / 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06

www.credac.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"

M° ligne 7, mairie d'Ivry (à 50 m du métro / 20 minutes de Châtelet)

Station Vélib : 1-3, rue Robespierre - métro Mairie d'Ivry (station double)

Manifestation organisée dans le cadre de la Saison de la Turquie en France
(juillet 2009 - Mars 2010) www.saisondelaturquie.fr

La Saison de la Turquie en France bénéficie du soutien d'un comité de mécènes présidé
par Henri de Castris et constitué de : Areva, AXA, EADS, Total, BNP Paribas, Gras Savoye, Groupama,
Groupe La Poste, LVMH, Magars, Publicis Groupe, VEOLIA environnement.

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.

Le Crédac est membre des réseaux  **tramm et**

d.c.a

Hospitalités

