

Dossier de réflexion sur l'exposition *Cima Cima* de Kapwani Kiwanga du 27 avril au 11 juillet 2021

CIMA CIMA

RÉFLEX N° 43

KAPWANI KIWANGA

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
D'IVRY — LE CRÉDAC
La Manufacture des Éilletts 1, place
Pierre Gosnat 94200 Ivry-sur-Seine
France +33 (0)1 49 60 25 06
www.credac.fr

Entrée gratuite, sur réservation
uniquement (par téléphone ou sur notre
site internet)
Du mercredi au vendredi : 14:00-18:00
Le week-end : 14:00-19:00
Fermé les jours fériés
Métro 7, Mairie d'Ivry
RER C, Ivry-sur-Seine

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
D'INTÉRÊT NATIONAL Membre
des réseaux TRAM et d.c.a, le Crédac
reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-
Seine, du Ministère de la Culture —
Direction Régionale des Affaires
Culturelles d'Île-de-France, du Conseil
départemental du Val-de-Marne
et du Conseil Régional d'Île-de-France.

L'exposition est produite avec le soutien du
Centre Culturel Canadien à Paris, et en
partenariat avec le journal AOC.



Centre
Culturel
Canadien
Paris

Canadian
Cultural
Centre
Paris



RÉFLEX EST UN DOSSIER DE RÉFLEXION À VISÉE PÉDAGOGIQUE QUI PROPOSE DES PISTES THÉMATIQUES LIÉES AUX ŒUVRES ET AUX DÉMARCHES DES ARTISTES POUVANT ÊTRE EXPLOITÉES EN CLASSE. IL ENRICHIT LA DÉCOUVERTE DE L'EXPOSITION EN APPORTANT DES RÉFÉRENCES ARTISTIQUES, HISTORIQUES, SCIENTIFIQUES, LITTÉRAIRES, ICONOGRAPHIQUES OU BIBLIOGRAPHIQUES.

SOMMAIRE

1. **LE POUVOIR DES PLANTES** p. 5
Les plantes, vecteurs de domination et de résistance
 2. **DES GESTES RÉVÉLATEURS** p. 9
Soigner, effacer, dévoiler
 3. **ART MINIMAL** p. 13
Représentation abstraite de la nature et pouvoir de la couleur
- EXO, CRÉDACTIVITÉS, SUR MESURE, INFORMATIONS ET INSCRIPTION** p. 19

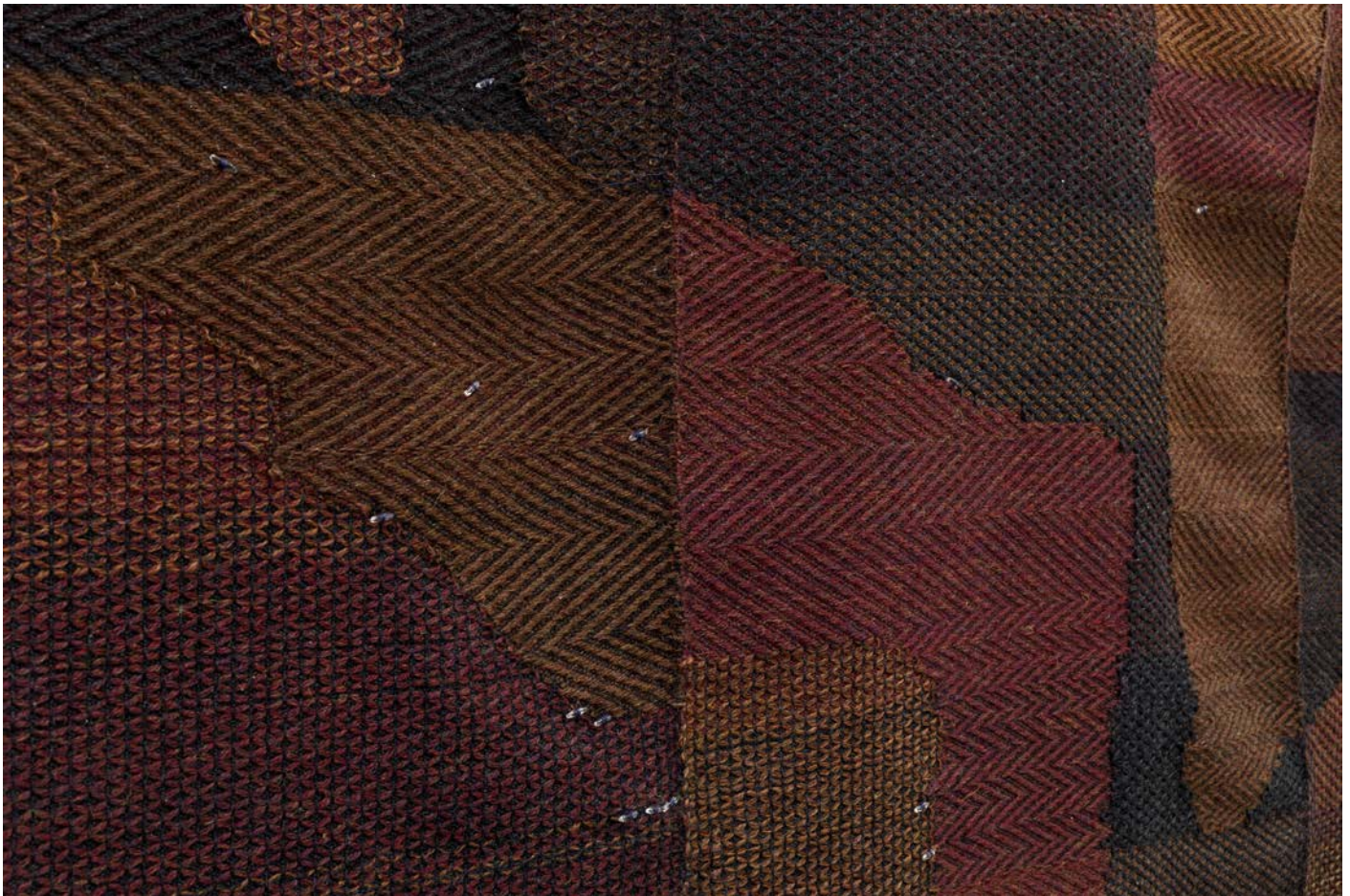


↳ Kapwani Kiwanga, *The Marias*, 2020. Installation avec peinture murale, deux plantes en papier sur socles personnalisés.
Courtesy de l'artiste et Galerie Poggi, Paris. □ Kapwani Kiwanga / Adapp, 2021. Photo : Marc Damage / le Crédac

1. LE POUVOIR DES PLANTES

Les plantes, vecteurs de domination et de résistance

Depuis plusieurs années, Kapwani Kiwanga mène une recherche autour des plantes en tant que témoins des déplacements subis ou volontaires des êtres humains, mais aussi en tant que porteuses de pouvoirs qu'on leur prête, notamment dans des situations de résistance et de survie. Ces espèces végétales ont joué un rôle politique, social, religieux ou économique, auprès d'individus ou de populations entières, à différentes époques et dans plusieurs régions du monde. Chacune incarne une histoire, orale ou silencieuse, en marge de la narration dominante établie par l'historiographie. Dans l'exposition *Cima Cima*, plusieurs œuvres illustrent ces histoires peu connues et abordent de façon transversale les questions de domination, qu'elle soit d'une espèce sur une autre, des hommes sur les femmes, ou de l'être humain sur les animaux et le végétal. C'est le cas des feuilles et fleurs de papier représentant fidèlement la *Caesalpinia pulcherrima*, (fleur de paon), dans l'installation intitulée *The Marias* dont le titre évoque trois femmes. Le prénom Maria est celui de la peintre naturaliste hollandaise Anna Maria Sibylla Merian (1647-1717) qui a observé et peint des centaines de spécimens de papillons lors de son séjour - accompagnée seulement de sa fille - au Suriname en 1699. Largement répandu en Europe, les Marie/Maria évoquent aussi les femmes de la haute société dont les loisirs se cantonnaient à la broderie ou à la fabrication de fleurs en papier. Enfin, ce prénom s'est imposé aux Amériques et aux Caraïbes au gré de la colonisation et de la christianisation espagnoles et portugaises, écrasant peu à peu les prénoms indigènes. Les Marias sont toutes ces femmes en condition d'esclavage à la merci des colons et dont la résistance à l'oppression et la reprise du contrôle de leurs propres corps passait souvent par la consommation de décoctions de feuilles, de graines de fleur de paon. Il convient, malgré tout, de souligner que le maître de la plantation qui a violé une esclave peut, lui aussi, forcer à avorter. Mais tous les naturalistes hommes sillonnant l'espace caraïbe qui ont mentionné la plante se sont intéressés avant tout à son élégance, la fleur de paon devenant d'ailleurs une fleur ornementale dans les jardins européens. Ils n'ont pas compris - ou n'ont pas voulu transmettre aux femmes européennes - l'usage abortif de cette plante. Or significativement, c'est une femme, Anna Maria Sibylla Merian, qui l'a décrit précisément. La non-transmission ici, ne porte donc pas sur une réalité végétale, mais sur un savoir et sur une pratique. Tout comme le secret, l'avortement peut être interprété comme une forme de résistance, et c'est ce que révèle Kapwani Kiwanga.



↳ Kapwani Kiwanga, *Repository* (détail), 2020. Tapisserie, verre. Production John Paul Morabito pour la Renaissance Society à Chicago. Courtesy de l'artiste. © Kapwani Kiwanga / Adagp, 2021.

Une autre plante présente dans l'exposition cristallise un fragment de l'histoire des migrations transatlantiques contraintes entre les XV^e et XVIII^e siècles. La variété *Oryza glaberrima* de riz provenant de l'Afrique de l'Ouest a voyagé cachée dans la chevelure des femmes emmenées de force aux Amériques pour être réduites à l'état d'esclavage. En la faisant « réapparaître » sous la forme de grains de riz en verre brodés dans une tapisserie accrochée au mur, et dans une véritable rizière en culture dans la deuxième salle de l'exposition, l'artiste lui redonne la parole et une place dans la grande histoire. Invitée par Kapwani Kiwanga, Noémie Sauve propose au Crédac trois dessins dans lesquels sont incrustées des graines de tomates issues de semences paysannes. Elles sont non stériles et peuvent donc se développer de manière autonome en s'auto-fertilisant (le vivant entraîne le vivant). Ainsi Noémie Sauve propose-t-elle une alternative au système de stérilisation des graines - même en agriculture biologique - qui soumet notre mode de consommation à des contrôles dictés par des impératifs économiques.

D'autres artistes comme Àgnes Dénes s'emparent d'espaces vacants en obstruant la machinerie d'un système économique puissant le temps d'une récolte de blé, tandis qu'Asli Çavuşoğlu considère les coopératives agricoles artisanales comme des lieux de résistance quotidienne. Thu Van Tran quant à elle, retrace le voyage de la graine de l'hévéa, apportée d'Amazonie au Vietnam par les Français au début du XX^e siècle qui ont colonisé le pays par le biais de la culture de cette plante.



↳ Ágnes Dénes, *Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, 1982* © Ágnes Dénes

Dès la fin des années 1960, Ágnes Dénes (née en 1931 en Hongrie), figure clé de la scène artistique conceptuelle américaine, intègre dans son travail une réflexion sur les problèmes liés à l'environnement et interroge le rapport et les liens entre l'homme et la nature. En 1968, elle réalise une importante performance écologique qu'elle rejoue en 1977 à Artpark, près des chutes de Niagara : *Rice/Tree/Burial* (1977-2012) présentée dans l'exposition collective *tout le monde* au Crédac en 2015. Textes et photographies documentent sa démarche. Basée sur une succession de trois actions (semer du riz, enchaîner les arbres d'une forêt indienne sacrée, enfouir un haïku, un microfilm et un questionnaire dans une capsule destinée à être ouverte au trentième siècle), cette performance, que Ágnes Dénes qualifie de rituel, se déploie sur un millier d'années et incite à des questionnements métaphysiques sur l'écologie, sur les origines et l'avenir de notre civilisation. Mais c'est par la portée politique et médiatique de *Wheatfield - A Confrontation*, œuvre emblématique réalisée en 1982 au sud-ouest de l'île de Manhattan à New York, que l'artiste se positionne en résistante. Répondant à une commande publique, l'artiste décide de planter un champ de blé à Manhattan au lieu de concevoir une énième sculpture publique. Ce choix est né d'une préoccupation de longue date et de la nécessité d'attirer l'attention sur les priorités données à la valeur de l'argent et la détérioration des valeurs humaines. Résultat des excavations du chantier voisin des tours jumelles du World Trade Center, la terre de cet espace vide de 16 000 m² valait 4,5 milliards de dollars. Le seul geste rentable de cette superficie convoitée par les promoteurs fut de produire une récolte de blé durant une année. Aujourd'hui disparu, ayant laissé la place au quartier Battery Park City gagné sur la rivière Hudson, ce champ s'inscrivait comme un espace de résistance, redonnant à cette terre polluée par les constructions sa fonction nourricière, dans un contexte urbain et économique en plein essor, à proximité des symboles de la première puissance financière mondiale.



↳ Asli Çavuşoğlu, vue de exposition *Pink as a Cabbage / Green as an Onion / Blue as an Orange*, KADIST Paris, 2020. Courtesy de l'artiste. Photo : KADIST Paris

« Comment les soulèvements sociaux de la dernière décennie en Turquie ont-ils transformé la façon dont nous réinventons les sites de résistance quotidienne ? Planter des graines peut-il constituer un acte politique ? Ces questions marquent le point de départ de l'exposition d'Asli Çavuşoğlu (née en 1982 en Turquie) intitulée *Pink as a Cabbage / Green as an Onion / Blue as an Orange* à KADIST Paris en 2020.

Suite aux manifestations de 2013 à Gezi Park (Istanbul), certaines personnes ont créé des jardins urbains sauvages afin de réaménager des terrains abandonnés, tandis que d'autres ont contribué à la sauvegarde des jardins historiques menacés par la rénovation urbaine. D'autres ont fondé des initiatives agricoles écologiques dans des zones rurales de la Turquie, élargissant le nombre de modèles existants pour défendre une agriculture durable, locale et coopérative. Ces formes de résistance sont fondées sur des affinités, des solidarités et des rêves collectifs. L'artiste présente une installation composée de textiles et de teintures naturels, comme une tentative de cartographier leurs histoires. Asli Çavuşoğlu emploie souvent la couleur comme dispositif narratif.

Pour *Pink as a Cabbage / Green as an Onion / Blue as an Orange* (Rose comme un chou / Vert comme un oignon / Bleue comme une orange), l'artiste teint des textiles naturels avec des fruits, des légumes et des plantes cultivés par les initiatives agricoles avec lesquelles elle a noué des relations. L'œuvre prend la forme d'une installation composée de dix-huit rouleaux de tissu de différentes tailles, aux textures, motifs et rythmes visuels variés, dont les couleurs sourdes évoquent celles de la terre. L'œuvre d'Asli Çavuşoğlu vient aussi nous rappeler les failles des systèmes alimentaires industriels existants, hyper-mercantiles. L'exposition invite à considérer les initiatives agricoles artisanales comme des lieux de résistance, mais aussi comme des systèmes de valeurs qu'il importe de placer au cœur des politiques du futur. »¹

¹ Texte d'Özge Ersoy pour la publication de l'exposition *Pink as a Cabbage / Green as an Onion / Blue as an Orange* d'Asli Çavuşoğlu à KADIST Paris (07.10.2020 - 06.02.2021)



↳ Thu Van Tran, *Pénétrable ; allégorie de la lune, la feuille d'hévéa et de la tortue*, 2019. Latex, pigment. Courtesy de l'artiste et galeries Meessen De Clercq, Bruxelles, Rüdiger Schöttle, Munich. Vue de l'exposition *24 heures à Hanoï*, Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2019. Photo : André Morin / le Crédac.

L'hévéa et le caoutchouc reviennent régulièrement dans la pratique artistique de Thu Van Tran (née en 1979 à Ho Chi Minh, Vietnam) et font écho aux cicatrices laissées par la colonisation. D'origine brésilienne, la graine de l'hévéa, appelée *Hevea brasiliensis*, fut apportée d'Amazonie au Vietnam en 1899 par Alexandre Yersin, bactériologiste français et fondateur de l'École de Médecine de Hanoï en 1902. Après plusieurs essais, ses récoltes de latex sont achetées dès 1903 par les frères Michelin.

L'écorce de l'hévéa est entaillée pour récolter un liquide de cicatrization contenu dans le tissu laticifère de l'arbre : le latex. Sa coagulation permet d'obtenir une gomme pressée que l'on découpe en feuilles souples et que l'on sèche au feu de bois, technique traditionnelle au Vietnam. La matière obtenue est le caoutchouc, mot dérivé d'une langue indigène équatorienne : *ca-o-chu*, « bois qui pleure ». L'acte de la récolte est en effet une blessure, comme une saignée pratiquée à de nombreuses reprises sur l'arbre pendant des dizaines d'années. À ce sujet, Thu Van Tran a tourné en 2015 un film intitulé *Saigneurs* dans les plantations Michelin au Vietnam et Ford au Brésil, en hommage aux ouvriers qui exécutent cette tâche, que l'on pourrait situer entre la torture et l'acte chirurgical. Les premières révoltes des coolies (les ouvriers vietnamiens travaillant dans les exploitations d'hévéa en Indochine) dans les années 1930 sont sévèrement réprimées par les colons français. L'arrivée de l'hévéa en Indochine est qualifiée de cadeau empoisonné par l'artiste : sa culture fait la richesse du pays, au détriment des populations contraintes d'y travailler et des espèces végétales endémiques remplacées par les arbres à caoutchouc plantés en rangs. « Les plantes révèlent les mutations qu'un pays a pu rencontrer, et le parcours de l'hévéa (de son exploitation à son commerce) montre l'occupation coloniale des continents africain, sud-américain et asiatique. »²

Au-delà de la charge mémorielle, affective et historique de l'hévéa et son latex, Thu Van Tran s'intéresse aussi à l'expérience sculpturale, à la matérialité de ce fluide. Dans son exposition *24 heures à Hanoï* en 2019 au Crédac, elle réalise deux rideaux de latex (*Pénétrable ; allégorie de la lune, la feuille d'hévéa et de la tortue*) sur lesquels se distinguent trois empreintes : celles de la lune, d'une carapace rouge de tortue et d'une feuille d'hévéa agrandie, des éléments fil rouge des trois salles d'exposition. L'acte de la sculptrice se traduit ici par le déversement du latex sur le sol, puis sa coloration à l'aide de pigments durant plusieurs jours, le temps que les couches sèchent. Ces plaques formant peu à peu de grands aplats solidifiés sont relevées et suspendues, devenant ainsi un volume, une présence verticale et frontale. Le spectateur prend conscience du poids, de l'odeur et de la fragilité de ce matériau naturel, dont la plasticité (du latin *plasticus*, relatif au modelage) lui confère paradoxalement une grande résistance.

² Elvan Zabunyan, Marie-Laure Allain Bonilla et David Perreau (dir.), *La Rouge : autour de l'œuvre de Thu Van Tran*, Lendroit éditions, 2015

2. DES GESTES RÉVÉLATEURS

Soigner, effacer, dévoiler

« Réalisée en 2012 dans la région d'Ifakara, zone rurale de Tanzanie, la vidéo *Vumbi* qui clôt l'exposition documente un geste effectué par l'artiste. Le spectateur se retrouve face à un paysage entièrement recouvert de poussière rouge (le *vumbi*), phénomène typique en période de sécheresse. Kapwani Kiwanga intervient sur un mur végétal au centre d'un plan fixe en époussetant les feuilles une à une pour en révéler la couleur verte. Ce geste répété, minutieux et délicat se situe à la lisière de la performance, du geste quotidien, et de celui d'un guérisseur. L'action ménagère est ici sortie du contexte domestique pour s'installer dans la nature. Travail de Sisyphe, à la fois éphémère et vain, elle rejoint pourtant toute la réflexion de l'artiste autour de la puissance de motivation de la croyance : chaque geste, même le plus petit, peut être porteur de sens et entraîner de plus grands changements. »³ Mis en place par les artistes, et souvent délégués aux équipes des lieux d'exposition, des protocoles et gestes de soin appliqués aux œuvres permettent au vivant d'intégrer l'art contemporain. Ainsi, Kapwani Kiwanga a-t-elle installé une véritable rizière dans la deuxième salle de l'exposition. La pousse lente du riz au fil de l'exposition fait ressurgir peu à peu cette histoire dans l'Histoire. Ces dernières années, le Crédac a accueilli des œuvres en évolution, fragiles, éphémères. Deux axes composent le travail de Michel Blazy (né en 1966 en France) : l'un tend vers la dégénérescence ou le pourrissement, l'autre s'oriente vers la croissance et la vie, comme la *Collection d'avocats* et *Sans titre (manteaux)*, deux installations présentées au Crédac lors de l'exposition collective *tout le monde* en 2015. Ces deux pièces, tout comme le carré de métal *Sink* de William Anastasi (né en 1933 aux États-Unis), nécessitaient une attention quotidienne liée à des protocoles d'arrosage.



↳ Kapwani Kiwanga, *Vumbi (Poussière)*, 2012. Vidéo HD, PAL, couleur, sonore 16/9, 31 min. Collection du Fonds Régional d'Art Contemporain Provence Alpes Côte d'Azur, Marseille. Courtesy de l'artiste. 📷 Kapwani Kiwanga / Adagp, 2021

³Journal de l'exposition *Ujamaa* de Kapwani Kiwanga à la Ferme du Buisson (24.04. - 09.10.2016).



↳ Kapwani Kiwanga, *Oryza* (détail), 2021. Riz *oryza glaberrima*, billes d'argile, pouzzolane, eau, pompes à eau, bacs en aluminium galvanisé, structures en aluminium thermolaquées, lampes UV. Production le Crédac, Ivry-sur-Seine. © Kapwani Kiwanga / Adagg, 2021. Photo : Marc Domage / le Crédac

C'est aussi le cas du soin accordé aux limaces léopard (*Energy Budget*) et de l'arrosage quotidien après évaporation qu'exigent les plaques de pierre recouvertes d'eau de *Days of Inertia* dans l'exposition *Dolphin Dandelion* en 2017 de Nina Canell (née en 1979 en Suède). Dans son exposition *Pour les pieuvres, les singes et les Hommes* en 2018, Shimabuku (né en 1969 au Japon) proposait l'installation *Ivry Earth, Water and Sunlight* constituée de différents tas de terre provenant de sites de construction et de démolition à Ivry. Cette terre impropre à la culture possède pourtant un potentiel de vie intrinsèque. Shimabuku en fait des sculptures évolutives : arrosées tout au long de l'exposition, une multitude de végétaux y ont poussé.

Également emprunté aux gestes domestiques, le balayage devient mystique dans la vidéo *Tracking Happiness* (2009) de Mircea Cantor (né en 1977 en Roumanie). Présentée dans son exposition *More Cheeks Than Slaps* au Crédac en 2011, elle met en scène un groupe de sept femmes vêtues de blanc qui marchent en file indienne puis en cercle sur du sable blanc, un balai à la main. Chacune d'elles inscrit les traces de ses pieds nus sur le sable tout en effaçant l'empreinte laissée par celle qui la précède. Cette œuvre mélange ainsi deux notions : l'inscription permanente dans la matière et l'effacement. Elle peut évoquer le caractère fugitif et rapide de notre monde actuel et les multiples empreintes éphémères que nous laissons derrière nous, particulièrement dans la sphère numérique.

Engagés dans la société, les artistes s'approprient des actions simples et familières, et leur confèrent une portée subtilement politique et militante. Mona Hatoum crée un cycle d'apparition et d'effacement évoquant les négociations diplomatiques sans fin, Raeda Saadeh détourne les tâches domestiques pour dénoncer les conflits armés absurdes aux frontières, tandis qu'Estefanía Peñafiel Loaiza fait ressurgir la mémoire des lieux.



↳ Mona Hatoum, *+ and -*, 1994-2004. Acier, aluminium, sable, moteur électrique. © Mona Hatoum. Courtesy The Menil Collection. Photo : Fredrik Nilsen

L'œuvre *+ and -* est une récréation à grande échelle de la sculpture cinétique *Self-Erasing Drawing* que Mona Hatoum (née en 1952 au Liban) a réalisée en 1979. Elle remplace les outils conventionnels des artistes (crayon et papier, peinture et toile) par un bras métallique denté motorisé et un lit de sable circulaire. *+ and -* est un cercle de sable au sein duquel tourne une longue hélice à deux pales. L'une est dentelée, dessinant des sillons dans le sable inexorablement effacés par l'autre pale au gré des rotations. Ce cycle d'apparition et de disparition du dessin est une invitation à la méditation à laquelle la rotation ajoute un caractère hypnotique. Cette œuvre n'est pas sans rappeler les jardins secs japonais dans lesquels l'eau est suggérée par des motifs de vagues dessinés au râteau dans le sable ou les graviers. *+ and -* est la mise en jeu de forces en opposition : la construction et la destruction, l'existence et la disparition, le déplacement et la migration. Ce qu'une face fait, l'autre le défait aussitôt. Mécanisé par Mona Hatoum, le mouvement invite également à la contemplation d'un monde absurde de conflits sans fin. En effet, on est tenté d'y voir une métaphore des rivalités politiques, des négociations de paix toujours avortées, et des guerres bipolaires qui ébranlent aussi bien le Moyen-Orient que l'ensemble de la planète. Chaque négociation est vouée à être remise en question, abandonnée. Recommencer, continuer. On tourne littéralement en rond.



↳ Raeda Sa'adeh, *Vacuum*, 2007 Vidéo installation, couleur, son, 17 min. Collection Frac Lorraine, Metz. © Raeda Sa'adeh

Artiste de la performance, de la photographie, de la vidéo, Raeda Sa'adeh est née en 1977 en Palestine, et vit à Jérusalem, Israël. Elle explore à travers ses œuvres les questions transversales de l'identité, notamment celle de la femme palestinienne dans le contexte de l'occupation. Raeda Sa'adeh témoigne avec humour des multiples paradoxes, ironies et frustrations de la vie quotidienne dans sa terre natale.

Dans *Who will make me real* réalisée en 2005, l'artiste pose lascivement sur le côté à la manière d'une odalisque, le corps recouvert de journaux titrant sur les victimes de Gaza. Autoportrait autobiographique et à la fois image universelle aux niveaux de significations multiples, *Crossroads* réalisé en 2003, montre l'artiste debout sur le pas de sa porte, sa valise à portée de main, un pied figé dans un bloc de béton. La photographie *Penelope*, issue de sa série *Fairy tales*, représente l'héroïne de la mythologie grecque tricotant une pelote de laine géante, le regard rêveur, assise sur un champ de ruines à Beit Hanina à Jérusalem Est. Ce montage anachronique, mettant en scène une héroïne mythique dans un environnement contemporain, nous montre qu'alors que les lieux, les temps et les contextes changent, la récurrence du conflit, de l'injustice et de l'oppression, elle, demeure.

Dans *Vacuum*, une installation en double vidéo projection à angle droit réalisée en 2007, l'artiste passe et repasse l'aspirateur sur une montagne désertique située entre Jericho et la Mer Morte. La vanité et l'absurdité du geste, référence au héros de la mythologie grecque Sisyphes renvoie à la vie en Palestine dont elle est originaire. L'action de l'artiste est un héritage des avant-gardes esthétiques des cultures populaires, minoritaires, contestataires des années 1970. Par la beauté de ces images, l'artiste semble théâtraliser la condition de la femme perdue au sein de ce paysage, comme dépassée par la présence du monde. Le titre *Vacuum* qui se traduit par « aspirateur » et par « vacuité » ou « vide », révèle les décisions politiques aberrantes qui entraînent des tensions diplomatiques ou armées particulièrement palpables aux frontières.



↳ Estefanía Peñafiel Loaiza, *l'espace épisodique*, 2014. Vernis pelable.
Installation in situ. Production le Crédac, Ivry-sur-Seine. 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 (née en 1978 en Équateur). 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. Pour son exposition intitulée *l'espace épisodique* au Crédac en 2014, les manifestations à peine visibles, les poussières, taches ou auréoles qui trahissent l'occupation des lieux, la présence humaine 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. 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.

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. Dans la vidéo *cartographie 1 . la crise de la dimension* (2010), la pulpe des doigts de l'artiste est entachée d'encre et fait apparaître au fur et à mesure les lettres d'un texte. L'enregistrement audiovisuel a été édité à l'envers, ce qui fait qu'en réalité l'artiste n'écrit pas mais efface le texte. De la suppression naît ainsi la création. Le texte en question est un des premiers chapitres d'*Ecuador* d'Henri Michaux (1929), alors qu'il entreprend de voyager à travers les Andes et les montagnes de l'Équateur. Cet ouvrage a une forte répercussion dans le travail d'Estefanía Peñafiel Loaiza qui, lors de son installation en France, a redécouvert son pays natal à travers les yeux d'un étranger. En confrontant pays voyagé et pays habité, elle se déracine autant qu'elle se remémore ses origines.

3. ART MINIMAL

Abstraction de la nature et pouvoir de la couleur

Certaines œuvres de l'exposition Cima Cima tendent vers l'abstraction. C'est le cas de la rizière *Oryza* et de *Matières premières*. Pour celle-ci, Kapwani Kiwanga choisit de représenter une plantation de canne à sucre avec des lés de papier à base de résine de fibre de canne à sucre suspendus au plafond. La matière du papier et la forme évoquant des lames de machettes sont les seuls indices qui orientent les spectateurs vers la portée historique et politique de cette installation. Mais sans connaître sa composition, ils font seulement l'expérience de perte de repères proche de celle des palais de glaces, attraction populaire des fêtes foraines. Mais ici le miroir ne reflète rien. La matité du papier modère toute envie de divertissement. Pour figurer un champ de canne, l'artiste choisit la géométrie, la rigueur et la régularité de l'espacement entre les lés qui reproduit à l'identique celui entre chaque rang de plants. Ce jeu de lignes fait aussi écho à celles des baies vitrées quadrillées caractéristiques du bâtiment américain de la Manufacture des Œillets. Kapwani Kiwanga adopte un langage formel minimaliste pour communiquer ses recherches à un public plus large. Son choix de se rapprocher de l'abstraction lui permet d'ouvrir le champ de l'interprétation, de proposer plusieurs niveaux de lecture de son travail. Si les recherches historiques de Kapwani Kiwanga sont aussi pointues que celles d'une anthropologue et archiviste, elle accorde une importance à la force plastique de ses pièces. L'impact de l'image appuie son propos et lui permet de questionner le passé, d'éclairer l'actualité, poser des questions, changer le regard sur ce que l'on a appris.



↳ Kapwani Kiwanga, *Matières premières*, 2020. Papier industriel en résine de canne à sucre, métal. Co-production Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, Ivry-sur-Seine et Museum für Moderne Kunst (MMK), Francfort. © Kapwani Kiwanga / Adagp, 2021. Photo : Marc Damage / le Crédac



↳ Kapwani Kiwanga, *Oryza*, 2021. Riz *oryza glaberrima*, billes d'argile, pouzzolane, eau, pompes à eau, bacs en aluminium galvanisé, structures en aluminium thermolaquées, lampes UV. Production Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, Ivry-sur-Seine. © Kapwani Kiwanga / Adagp, 2021. Photo : Marc Domage / le Crédac

L'histoire de l'art du XX^e siècle voit naître un changement de perspective – au sens propre et figuré – et une ouverture au monde grâce au progrès technique et au développement des voyages. Pleinement en phase avec la société, les artistes ont naturellement engagé une mutation de la perception de la réalité en représentant notamment le paysage. Considéré comme le père de l'art moderne, Paul Cézanne (1839-1906) a annoncé la naissance du Cubisme en « géométrisant » peu à peu ses peintures des paysages de sa région natale autour d'Aix-en-Provence. Dans sa célèbre lettre à Emile Bernard du 15 avril 1904, Cézanne écrit : « Dieu ou la nature ont étalé un spectacle devant nos yeux, dont nous voyons une section. L'étendue est donnée par les lignes parallèles, la profondeur par les lignes perpendiculaires. La nature étant, pour les hommes, plus en profondeur qu'en surface, il faut, [en plus des lignes perpendiculaires, insuffisantes pour rendre la profondeur telle que nous la ressentons], faire sentir l'air par des bleutés, qui s'ajoutent aux vibrations de lumière représentées par les rouges et les jaunes. Tout dans la nature se modèle selon le cylindre, la sphère, le cône [comme le soutient l'enseignement traditionnel]. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples. »

Oryza est une recreation minimale d'une rizière. Tout comme les champs cultivés, l'architecture des rizières est une construction rationnelle répondant à des impératifs de productivité pour faciliter la circulation des agriculteurs et des machines entre les rangs plantés. Les blocs métalliques rectangulaires qui accueillent les semences de riz sont disposés en gradins, mimant les rizières en terrasses, qui, comme tous les paysages, sont façonnées par l'Homme depuis des siècles. Dès lors la nature est-elle encore naturelle ?

Ce dispositif épuré aux formes géométriques n'est pas sans rappeler les sculptures de Donald Judd (1928-1994), principal protagoniste de l'art minimal dès milieu des années 1960, aux côtés de Sol Lewitt (1928-2007), Anne Truitt (1921-2004), Robert Morris (né en 1931), Carl Andre (né en 1935), Aurélie Nemours (1910-2005), John McCracken (1934-2011), Frank Stella (né en 1936), ou Etel Adnan (née en 1925).

En 1965, Donald Judd écrit le texte manifeste *Specific Objects* qui pose les fondements de l'art minimal : ni tableaux, ni sculptures, ni ready-made, les formes proposées, en trois dimensions, rejettent toute référence subjective ou tout effet de composition. Ces « objets spécifiques », souvent produits industriellement et par conséquent à la facture lisse et impersonnelle, questionnent la perception du spectateur et le rapport à l'espace. Des structures simples, élémentaires, géométriques constituent le vocabulaire des artistes de l'art minimal, favorisant des combinaisons, des variations et des cheminements infinis.

La dernière salle de l'exposition *Cima Cima* présente *The Mariás*, représentation hyper-réaliste en papier de la fleur de paon sur deux socles jaunes indissociables de la couleur jaune vif appliquée sur les murs autour. L'atmosphère chaude qui émane de la pièce enveloppe les spectateurs. Le jaune, comme toutes les couleurs, porte une charge symbolique qui diffère selon les cultures. On connaît aussi l'impact des couleurs sur le psychisme. La psychologie des couleurs est le résultat du travail du psychologue suisse Max Lüscher, qui durant la seconde moitié du XX^e siècle, a développé un test de couleurs permettant d'évaluer l'état émotionnel d'une personne à un moment précis. Ces recherches peuvent aussi entraîner la création d'environnements colorés destinés à influencer notre comportement. Le jaune peut être joyeux, vivifiant ou agressif. Pour Kapwani Kiwanga, il symbolise le soleil violent et ardent des régions tropicales où pousse la fleur de paon. La dualité de la couleur jaune, tout comme celle du soleil à la fois bienfaiteur et destructeur, aide le visiteur à saisir l'ambivalence de cette fleur, dont les couleurs attrayantes cachent des vertus abortives.

Les recherches sur les sensations liées aux couleurs dans un environnement spécifique sont au cœur du travail de nombreux artistes : de l'époque des impressionnistes à nos jours, ils ont cherché à placer le spectateur au cœur d'environnements chromatiques pour leur faire éprouver de nouvelles émotions. Par exemple, les œuvres de James Turrell, Carlos Cruz Diez, Ann Veronica Janssens ou La Monte Young, explorent des domaines sensoriels où le corps est soumis à des épreuves physiques et littéralement plongé dans la couleur. James Turrell invite le visiteur à expérimenter de façon active ses installations par l'immersion dans la couleur. Tout aussi participative et troublante, Susan Hiller propose une expérience de rêverie en combinant l'image et le son. Plus oppressante, une installation récente de Kapwani Kiwanga expérimente l'influence et le pouvoir des couleurs dans l'architecture carcérale.



↳ Donald Judd, *Untitled*, 1973. Peinture émaillée, acier inoxydable, plexiglas. Collection SFMOMA, San Francisco. Photo : Alan, Rosa, Evan



↳ Susan Hiller, *Dream Screens*, 1996. Œuvre audiovisuelle interactive pour internet, commandée par la Dia Foundation, New York. Courtesy de l'artiste et Lisson Gallery. Collection Espace multimédia Gantner, Département du Territoire de Belfort. Vue de l'exposition collective *des attentions* au Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2019. Photo : André Morin / le Crédac

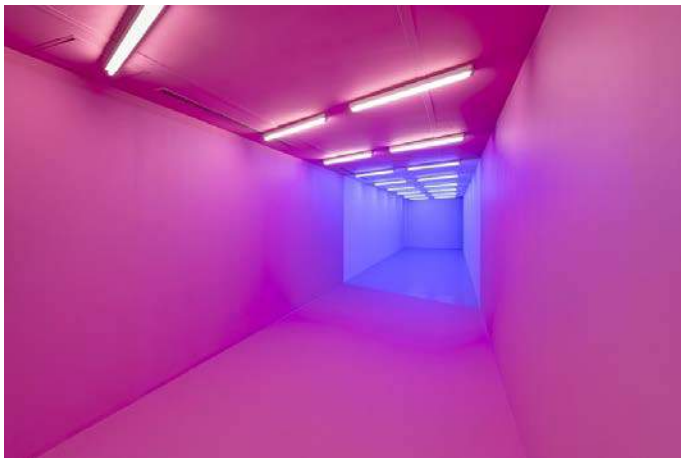
Susan Hiller (1940-2019, États-Unis) poursuit des études de photographie, linguistique et anthropologie avant de commencer une carrière d'artiste à Londres dans les années 1970, influencée par le minimalisme, l'art conceptuel et ses recherches menées en tant qu'anthropologue. Elle est l'une des premières artistes à utiliser la vidéoprojection. Nombre de ses pièces explorent la pratique de l'écriture automatique, les expériences de mort imminente et les expériences collectives d'activités inconscientes, subconscientes et paranormales. Réalisée en 1996, *Dream Screens* est l'une des premières œuvres du Net.art, courant qui désigne les créations interactives conçues par, pour et avec le réseau Internet. Il s'agit d'une narration sonore fragmentée sur fond d'écran monochrome. Sur l'ordinateur et en projection, le visiteur choisit une des six langues dans un onglet et peut changer de couleur à tout moment en cliquant sur un endroit précis de l'écran. L'œuvre de Susan Hiller nous installe d'emblée devant un paradoxe : nous sommes invités à nous asseoir à une table de travail, dans une position proche de celle d'un employé de bureau, contexte dans lequel une productivité est attendue. Cependant, les journées de travail ne peuvent être entièrement dédiées aux missions que l'on nous confie ; notre cerveau est en effet incapable de se concentrer sur une longue durée. Cependant, la place laissée à l'errance mentale dans le monde de l'entreprise induit des capacités créatives plus importantes puisque différentes régions du cerveau sont synchronisées les unes avec les autres lors de ces moments d'évasion. Dans le contexte de l'exposition collective *des attentions* au Crédac (2019), *Dreams Screens* apparaît comme un contrepoint à la surenchère d'images qui défilent habituellement sous nos yeux lors de notre navigation sur Internet, et nous invite à la rêverie, à la divagation.

L'écran coloré propose une contemplation du vide en réaction à la prolifération de signaux qui nous assaillent. Dépourvu de texte et d'image, le spectateur a la possibilité de se concentrer sur les émotions que procurent les couleurs et les sons qui se succèdent et se superposent parfois. La bande sonore correspond à des lectures de textes qui ont été collectés autour de la thématique du rêve, de l'irrationnel et de l'inconscient (souvenirs, images décrites de rêves, extraits de documents historiques, etc.), entrecoupés de battements de cœur, de signaux pulsar (ondes radio), et de « I'm dreaming » (je rêve) en code Morse. Néanmoins, ces sons prennent plus d'importance que l'image, créant une opposition entre la sérénité qu'apporte l'écran, dont les couleurs font référence à une cartographie des rêves en forme de toile d'araignée (web), et la parole qui brouillent notre perception.



James Turrell, *City of Arhirit*, 1976. Dimensions variables. © James Turrell

James Turrell (né en 1943 aux États-Unis) étudie la psychologie, les mathématiques, l'astronomie, la géologie et l'art. Il découvre la lumière céleste au gré de ses vols - il obtient un brevet de pilote dès 16 ans. Dès 1965, il transforme son atelier en laboratoire expérimental où naissent ces premières *Projection Pieces*. La lumière prend alors forme et devient un médium à part entière. Il dira qu'elle est son matériau et que le ciel est son atelier. Dès lors, James Turrell crée des « environnements perceptuels » en chambre ou à ciel ouvert, déstabilisant les sens du spectateur qui y pénètre pour vivre l'expérience de la lumière, de l'espace et du temps, jetant ainsi des bases nouvelles dans l'histoire de l'art. *City of Arhirit* (1976) est une installation de quatre pièces successives. Chacun de ces espaces est rempli d'une lumière colorée différente. Invisible, la source de lumière mêle la lumière artificielle et naturelle, entraînant des variations de l'intensité de la couleur au fur et à mesure de la journée. Au passage d'une pièce à une autre, la rétine garde en mémoire la couleur de l'espace précédent. Pendant un court instant, la couleur précédente se mêle à la nouvelle couleur pour en créer une troisième, subjective et furtive.



Kapwani Kiwanga, *pink-blue*, 2017. Peinture rose Baker-Miller, lumières fluorescentes blanches, lumières fluorescentes bleues. Vue de exposition *A wall is just a wall*, The Power Plant, Toronto, 2017. Courtesy de l'artiste et des galeries Jérôme Poggi, Paris ; Goodman gallery, Johannesburg and Cape Town ; Tanja Wagner gallery, Berlin. © Kapwani Kiwanga / Adagp, 2021

L'architecture de l'espace et les choix scénographiques du commissaire d'exposition influencent à la fois notre perception des œuvres et notre comportement. Allant plus loin, Kapwani Kiwanga recrée des dynamiques d'oppression et de contrôle présentes dans notre société et invite le visiteur à les expérimenter de façon active, afin de les révéler et les questionner. Son œuvre *pink-blue* représente la concrétisation des multiples recherches faites par l'artiste sur les effets soi-disant scientifiquement prouvés de l'architecture et des couleurs sur le comportement humain. Le visiteur parcourt un environnement rappelant les longs couloirs des univers hospitalier et carcéral. La teinte de rose aurait la capacité de réduire l'agressivité et de prévenir les conflits. Elle porte le nom de Jean Baker Miller (1927-2006), une psychiatre, psychanalyste, activiste sociale, féministe et auteure américaine. Cette nuance de rose provoquerait un effet marqué sur l'abaissement de la fréquence cardiaque, du pouls et de la respiration par rapport aux autres couleurs. Elle a été utilisée dans les années 1970 dans de nombreuses prisons afin de calmer les détenus. Toutefois, après quelques temps, les autorités ont plutôt vu une augmentation d'actes violents. La lumière bleue, quant à elle, est utilisée depuis quelques années dans les toilettes d'établissements de centres-villes à travers le monde afin de réduire la visibilité des veines et ainsi diminuer l'utilisation de drogues injectées par intraveineuse. Encore ici, l'expérience s'est avérée négative puisque la mauvaise visibilité a augmenté les risques d'injections hasardeuses et dangereuses. Kapwani Kiwanga questionne les avantages mais aussi les limites de l'utilisation sociale des couleurs.



EXO

Créé en 2007 et réinventé en 2020 par le duo de graphistes Kiösk, *Exo* est un livret-affiche offert à chaque enfant qui vient au centre d'art pour une visite commentée, dans le cadre de l'école ou du centre de loisirs. Objet en tant que tel, support de réflexion ludique et pédagogique, lien entre le travail d'un artiste et son public, entre l'enfant et son parent, mais aussi entre l'enseignant et ses élèves, *Exo* est un livret-poster aux multiples fonctions. *Exo* possède deux faces : d'un côté un ensemble de jeux et d'exercices permettant une approche à la fois ludique et pédagogique du travail de l'artiste, à faire en classe ou à la maison. De l'autre, un poster d'une image choisie par l'artiste exposé-e, que chaque enfant peut afficher dans sa chambre.

CRÉDACTIVITÉS

Du lundi au vendredi, le Bureau des publics du Crédac propose, pour les élèves de maternelle et d'élémentaire, les enfants des accueils de loisirs, les élèves de collège et lycée, ainsi que pour les étudiants du supérieur et les groupes d'adultes, une visite de l'exposition adaptée à chaque niveau.

Durée : entre 1h et 1h30

Tarifs : groupes scolaires : gratuit

accueils de loisirs : 25 € la visite / 25 € l'atelier

étudiants : contacter le Bureau des publics

groupes d'adultes : sur devis

Cette visite peut être approfondie avec un atelier de pratique artistique d'1h30 pour les élèves du CP au CM2, à effectuer dans un second temps après la visite au centre d'art.

- Exceptionnellement, en raison des conditions sanitaires actuelles, l'atelier imaginé pour l'exposition *Cima Cima* est à réaliser à distance, en collaboration avec les enseignant-e-s.

SUR MESURE

Le Bureau des publics propose de multiples formules d'accompagnement expérimentales qui œuvrent en faveur d'une ouverture vers le territoire francilien, vers les jeunes en situation d'éloignement du système éducatif et vers les personnes fragilisées, marginalisées. Projet inter-établissement (PIE) avec l'Éducation nationale, résidences artistiques en milieu scolaire, ateliers pédagogiques, tous ces projets reposent sur une collaboration étroite entre le Crédac et ses partenaires (établissements scolaires, services municipaux, associations) et sur un désir d'engagement commun.

En parallèle des actions en résidence qui peuvent être menées par les artistes invités, le Bureau des publics propose également des formats de découverte artistique à dimensions variables pour tous les groupes, scolaires et relais sociaux. Les participants se familiarisent avec les enjeux de la création contemporaine au fil d'ateliers et de rencontres avec les professionnels de l'art. Le travail accompli peut donner lieu à une restitution publique au Crédac ou dans l'établissement.

Le Bureau des publics est ouvert aux sollicitations des enseignants, professionnels de l'éducation, responsables d'associations pour la construction de projets artistiques et culturels.

INSCRIPTION

Contact, informations et inscriptions aux activités du Bureau des publics :

- Julia Leclerc
+33 (0)1 49 60 25 04
jleclerc.credac@ivry94.fr
- Mathieu Pitkevicht
+33 (0)1 49 60 24 07
mpitkevicht@credac.fr

LE CRÉDAC

