



23.10.10

16.01.11



vue de l'exposition

les recherches d'un chien

œuvres provenant des collections des cinq fondations membres de FACE

C'est en 2008 qu'a été créée FACE, la *Foundation of Arts for a Contemporary Europe*, un groupement de cinq fondations privées ouvertes au public dédiées à l'art contemporain : DESTE Foundation (Grèce), Ellipse Foundation (Portugal), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Italie), Magasin 3 (Suède) et la maison rouge (France).

Si l'âge, la taille des lieux et des équipes, le mode de fonctionnement, les budgets et lignes esthétiques peuvent être très différents d'une fondation à l'autre, les cinq partenaires de FACE partagent la même ambition de soutenir et faire connaître

la création contemporaine, notamment par l'organisation de projets communs. L'exposition *Les recherches d'un chien*, notre premier projet, a été conçue à partir des œuvres provenant des collections des fondations (ou de leur président dans le cas de la maison rouge, qui n'a pas de collection propre). Elle est présentée successivement dans chacun des lieux partenaires: déjà montrée à Turin et à Cascais, elle ira ensuite à Stockholm, puis à Athènes. À chaque étape, les œuvres sont présentées dans une configuration nouvelle, apportant une perspective différente. À la maison rouge, l'accrochage entend privilégier des points de vue ouverts, permettant de suggérer simultanément plusieurs lectures des œuvres, en fonction des rapprochements visuels proposés.

« L'exposition emprunte son titre à une nouvelle écrite en 1922 par Franz Kafka. Un chien, ou plutôt un chiot, souffre d'une crise d'identité qui le pousse à se poser des questions sur sa propre essence et, de manière plus générale, sur l'identité canine. Pourvu d'un tempérament plus solitaire et plus introverti que d'autres chiens, qui vivent heureux en groupe sans se poser de questions, le personnage se lance dans une quête de la connaissance qui le mènera aux confins de la société au point de faire de lui un fou, ou un étranger, aux yeux des autres. Le paradoxe réside dans le fait que cet isolement est l'expression d'une forme d'amour sans limites de la part du chien pour ses semblables, car c'est avant tout par souci des autres qu'il tente de comprendre ce que signifie être un chien.

Cette nouvelle, et de manière plus générale les thèmes et stratégies d'expression récurrents dans les œuvres de Franz Kafka, ont inspiré le choix des œuvres présentées.

[...] C'est à partir de la même nouvelle que les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur analyse de l'œuvre

de Kafka ont élaboré la notion de littérature « mineure » pour décrire le lien entre écriture et politique, c'est-à-dire la possibilité de voir une création artistique transmettre des messages révolutionnaires, notamment par l'utilisation subversive du langage.

[...] Les œuvres des artistes ici réunis sont tournées vers le monde extérieur. Elles se mettent en relation avec la situation politique de leur époque, pour être socialement actives. Elles produisent une réflexion sur les thèmes récurrents de notre société contemporaine : identité postcoloniale, égalité des sexes, conflits de race et de religion, violence et paranoïa collective, disparités économiques et excès de la société de consommation, sentiment d'appartenance et marginalité, relation entre mémoire et temps présent.

[...] Comme le chien-protagoniste de la nouvelle de Kafka, ces artistes se posent des questions sur le sens de la création artistique, animés par une véritable passion pour la société humaine. » (Irene Calderoni, extrait du catalogue de l'exposition)

Jeu de regards

Les collectionneurs sont des personnalités centrales au projet de la maison rouge (qui leur consacre au moins une exposition par an), comme au projet de FACE. Il était donc logique d'ouvrir l'exposition par le portrait d'un collectionneur. Celui de Dakis Joannou (fondateur de la DESTE Fondation) par **Roberto Cuoghi** s'inscrit dans la tradition du portrait de mécène, existant depuis l'antiquité, par lequel l'artiste montrait son allégeance à son protecteur. Loin d'être un portrait idéalisé, un examen attentif révèle un modèle monstrueux, être hybride entre homme et harpie (divinité antique de la dévastation et de la vengeance) et dont le cuir chevelu est un charnier de nouveaux-nés. Cette irrévérence de l'artiste est une manière pour l'artiste d'affirmer

son indépendance ; en retour, le fait que l'œuvre appartienne à Dakis Joannou montre aussi l'humour du collectionneur, qui joue le jeu de l'artiste, en achetant et en exposant une œuvre le présentant sous des traits peu flatteurs.

Le regard du collectionneur est tourné vers le visage en gros plan d'une femme, qui s'inscrit dans la perspective du couloir. Elle ne semble pas vraiment nous regarder cependant ; c'est plutôt nous, les visiteurs, qui la regardons. Tout le travail photographique de **Philippe Bazin**, commencé dans les années 80, s'efforce précisément de redonner une visibilité à des personnes soustraites au « regard collectif ». Ayant d'abord exercé comme médecin, Bazin est venu à l'art en faisant le portrait de ses patients, personnes âgées, malades, ou nouveaux-nés, pour affirmer leur « présence au monde ». **Dufftown n° 9** présenté ici poursuit cette exploration du portrait, mais en vidéo. Ce travail fait partie d'une série conçue durant une résidence en Ecosse, à la distillerie William Grant & Sons en 2002. Bazin a filmé huit employés de l'entreprise. Chacun d'eux regarde fixement la caméra, sans bouger ni parler, pendant une heure. Il en résulte une œuvre poignante, entre photographie et documentaire, qui explore une nouvelle approche du portrait.

Tandis qu'il regarde cette vidéo, le visiteur est lui-même observé par l'*Animal* du duo d'artistes suisses **Peter Fischli et David Weiss**. Rappelant la sculpture archaïque, la silhouette énigmatique (entre l'hippopotame et le cochon) est comme une ébauche d'animalité, une œuvre arrêtée à un moment de son élaboration qui la rend ouverte à toutes les interprétations. Avec une espièglerie caractéristique de leur travail, les artistes proposent au public d'utiliser les orifices de la sculpture comme un « point de vue » s'offrant à hauteur d'yeux, et d'observer à leur tour la réalité environnante à travers leur œuvre.

L'étude du vivant

L'animal qui accueille le visiteur dans le premier espace d'exposition est plus « réel », par son aspect, mais plus fantaisiste par ses dimensions. La sculpture *Les Nécrophores* de **Mark Dion** est inspirée des travaux de Jean-Henri Fabre (1823-1915), un scientifique autodidacte « moitié La Fontaine, moitié Cuvier » qui consacra sa vie à l'entomologie. L'artiste a transformé une gravure scientifique (documentant une expérience de Fabre avec les insectes nécrophores, qui pondent dans les cadavres de mammifères) en une installation monumentale. À travers le changement radical d'échelle, Dion se livre à un travail de déconstruction et de détournement des codes visuels et idéologiques qui façonnent notre connaissance et notre expérience de la nature: la taupe, à la fois grotesque et inquiétante, devient un monstre, plus proche de l'univers des contes pour enfants que de celui de l'investigation scientifique.

L'objet d'étude passe du règne animal à l'humain, avec les travaux photographiques d'Esko Männikko, Boris Mikhailov ou Martin Parr, dont les œuvres apparaissent comme les éléments d'une étude anthropologique ou sociale, portant sur différentes catégories de la société. **Männikko** procède comme un chercheur sur le terrain: il photographie ses sujets dans leur milieu, au terme d'un long travail d'approche au cours duquel il se familiarise avec ses modèles et leur cadre quotidien, jusqu'à établir une relation personnelle avec eux. Ici, son regard se porte sur des hommes célibataires, vivant isolés dans le nord de la Finlande. Chaque photo est également une composition abstraite rigoureuse, en termes de couleur, de structure et de rythme, et parvient à une synthèse complexe entre le contenu social et la forme esthétique. Choisis par l'artiste, les cadres récupérés font partie intégrante de la pièce: ils renforcent

l'impression d'être en présence d'œuvres picturales et sont comme un prolongement de l'univers domestique de certaines des photographies.

Le travail de l'ukrainien **Boris Mikhailov** se concentre également sur la représentation d'hommes et de femmes dans leur contexte de vie, en particulier les sans abris et marginaux des rues de Karkhov, sa ville natale. Dans la série *Look at Me, I look at Water*, dont l'image exposée ici est extraite, Mikhailov poursuit son étude de la désintégration sociale entraînée par l'effondrement de l'Union Soviétique, commencée à la fin des années 90. Ses clichés montrent avec un réalisme sans concession, une humanité dégradée, physiquement et moralement, marquée par la perte de son identité. Les commentaires écrits à la main renforcent le sentiment d'être face à un album personnel; en dépit des conditions de précarité du modèle, l'instantané capture un moment de grâce.

Face au dénuement de cet homme, l'opulence étalée dans *Common Sense* de **Martin Parr** dénote. Commencée au milieu des années 90, cette série rassemble des gros plans de sujets allant des gadgets aux nourritures de fast-food, en passant par des portraits et divers accessoires kitsch. La vision rapprochée efface les individualités: les marchandises deviennent le symbole d'une identité collective standardisée, reconnaissable à une gamme de couleurs tape-à-l'œil, qui souligne le goût partagé des sociétés de consommation pour l'artificialité et le kitsch. Les photographies de Parr jettent un regard ironique et sans pitié sur ces fragments de vie quotidienne, faisant le portrait d'un mode de vie régi par les excès causés par l'abondance et les habitudes de consommation de la société d'aujourd'hui.

Placé à proximité de cette profusion alimentaire, le cochon de **Paul McCarthy** (animal par ailleurs associé à la goinfrerie et

à la luxure dans les sociétés occidentales), semble repu. Réputé depuis les années 80 pour ses œuvres provocantes, ses performances et ses mises en scènes décadentes, l'artiste californien propose avec *Pig* une sculpture étrangement lisse et sage de son animal fétiche.

L'œuvre comme espace de revendication politique

Depuis les années 90, **Santiago Sierra** crée des actions critiques qui analysent les conventions et contraintes du système social, économique et politique. Il a réalisé des installations et performances très controversées (notamment celles où il fait appel à des hommes et des femmes de la rue contre rémunération), utilisant des stratégies directes, parfois violentes, pour évoquer la position de l'individu par rapport aux systèmes de pouvoir. **PERSON OBSTRUCTING A LINE OF CONTAINERS** (personne obstruant une file de camions) est une vidéo documentant une performance qui s'est déroulée dans la zone portuaire de Stockholm, à l'occasion d'une exposition monographique organisée par Magasin 3. L'action, extrêmement simple, fait usage d'une stratégie récurrente dans l'œuvre de Sierra : la création d'un obstacle qui interrompt ou subvertit le fonctionnement normal d'un dispositif. Ici, l'artiste se concentre sur le transport et l'échange de biens, qui dans un système capitaliste, jouissent paradoxalement d'une plus grande liberté de mouvement que les personnes elles-mêmes. Ce face-à-face de Samson et Goliath rappelle les images d'un homme seul bloquant les chars lors de la répression du soulèvement de Tiananmen en Chine en 1989. Le son assourdissant des klaxons exprime la violence déclenchée par cette simple « obstruction ».

L'immobilité est aussi la stratégie de protestation opérant dans l'installation *Strike*. **Claire Fontaine** est une « artiste collective »

– qui se décrit elle-même comme « artiste ready-made ». Ce collectif utilise souvent des néons, mais contrairement à la tradition minimaliste et conceptuelle, les charge de contenus politiques et sociaux. Ils rappellent ici l'éclairage des lieux collectifs (écoles, bureaux, usines) et évoquent les espaces labyrinthiques du pouvoir institutionnel. Jouant sur les attentes et déceptions des visiteurs, la sculpture s'éteint dès qu'on s'en approche, comme si elle voulait se « mettre en grève » en présence du public. Inversement, elle signale l'absence de mouvement en s'allumant, désignant l'immobilité comme une stratégie opérante pour que l'œuvre porte son message au cœur de l'institution.

La protestation silencieuse de *The Landscape is changing* a été mise en scène dans les rues de Tirana (Albanie) par **Mircea Cantor**. Au lieu de slogans et de revendications explicites, les manifestants portent sur leurs pancartes des miroirs qui reflètent des images floues, déformées et fragmentées de la ville. Sous dictature communiste jusqu'à la fin des années 80, l'Albanie n'était pas familière des manifestations publiques, autres que les défilés de propagande. La déambulation des manifestants construit ici une image mouvante et ambiguë de la réalité environnante et résonne comme une défiance vis-à-vis des discours idéologiques figés.

Le point de vue de l'artiste

L'installation de **Mark Manders** qui occupe le centre de la salle se présente comme une sorte d'appareil optique, proposant un point de vue sur un objet d'étude énigmatique, entre maquette et paysage. Un stylo, une chaise, des vêtements ancrent l'œuvre dans l'échelle humaine, tout autant que le titre *Fragment from self-portrait as a building*. L'œuvre s'inscrit dans un projet plus

vaste d'« autoportrait en tant que bâtiment », commencé au milieu des années 80, par lequel l'artiste cherche à traduire son existence, ses émotions, ses souvenirs sous la forme d'espaces imaginaires qui s'incarnent dans des sculptures-installations, mêlant références à la réalité et dimension onirique.

Une confrontation entre des références à la sculpture mini-male (le cube blanc) et un point de vue subjectif est à l'œuvre dans la pièce de **DeAnna Maganias**. *The View from Bed* est littéralement « habitée » par le point de vue de l'artiste, puisqu'elle renferme une reproduction de l'intérieur de sa chambre à coucher, reproduite à échelle réduite et renversée, telle qu'elle la voit depuis son lit. L'ouverture par laquelle le visiteur peut découvrir l'intérieur de l'œuvre – correspondant au volume du lit extrait du cube – devient le lien manquant entre deux vues discordantes et fait coïncider la perspective intime de l'artiste et celle du visiteur.

Renversement des symboles

Le renversement de la chaise suspendue de **Bruce Nauman** porte une symbolique à la fois plus universelle et plus sombre. À partir des années 80, les œuvres de Nauman deviennent plus ouvertement politiques, notamment dans plusieurs installations faisant référence à des contextes précis, comme les régimes dictatoriaux sud-américains ou la torture politique. Dans *Untitled (Suspended Chair, Vertical III)*, la chaise renvoie à celles utilisées pour les interrogatoires et les exécutions capitales. Rendue inutilisable, placée dans une position inconfortable et frustrante, elle fonctionne comme un substitut de la figure humaine.

Burnt White Flag semble également raconter une histoire tragique : qui était la cible de l'agression induite par les traces de brûlures ? Les porteurs du drapeau ou le drapeau lui-même

comme symbole ? Dans ses œuvres, souvent en noir et blanc, **Gardar Eide Einarsson** s'approprie les signes qui circulent à travers la société contemporaine afin d'analyser leur contenu idéologique et leur fonctionnement. Ici, il déclenche un court-circuit entre le contenu sémantique (« la liberté ou... ») et la dimension visuelle (le drapeau blanc brûlé), essayant de montrer comment l'apparence d'un texte peut compliquer son message : les traces de brûlures créent en effet une ambiguïté quant aux intentions et aux résultats de cette action.

L'individu en marge

Vasco Araújo explore des thèmes comme l'identité culturelle et sexuelle, et s'intéresse en particulier aux stéréotypes créés par la société analysant ceux-ci dans des œuvres qui constituent des réflexions sur l'être humain, ses faiblesses, ses aspirations, son existence. La vidéo *About being different* est le résultat de sa collaboration avec les pasteurs de la communauté de Newcastle Gateshead (Grande-Bretagne). Elle est inspirée par l'opéra de Benjamin Britten, *Peter Grimes*, qui raconte l'histoire d'un pêcheur injustement accusé et rejeté par tout son village. Après avoir montré l'opéra à cinq pasteurs locaux, Araújo les a interviewés et a enregistré leurs commentaires sur ce que cela signifie d'être différent dans une petite communauté, comme celle de Gateshead. Alternant avec les interviews, des séquences sur l'architecture uniforme de la ville, fonctionnent comme une allégorie du conformisme social.

Les installations de **Gregor Schneider** explorent les connexions complexes entre les espaces physiques et l'individu. L'artiste s'est fait connaître pour sa *Haus u r* (« Maison u r »), la maison dans laquelle il vit et travaille à Rheydt, sa ville natale, et dont il a fait son œuvre majeure. De 1985 à 2007, engagé dans un

travail *in process*, il n'a cessé de modifier et reconstruire cette maison créant des passages secrets, construisant des pièces à l'intérieur des pièces, déplaçant murs, portes et fenêtres, jusqu'à créer un véritable labyrinthe. Dans les années 90, il déplace ou reconstruit à l'identique des sections de cette maison dans des musées et galeries. *Das Grosse Wachsen* en est l'une des pièces. Le titre (que l'on peut traduire par « la grande masturbation ») révèle la vraie nature du lieu qui, comme le reste de la maison, n'est pas un espace confortable, mais la projection d'un endroit étrangement inquiétant incarnant les peurs et obsessions de l'artiste. Le sac poubelle, dissimulé derrière le rideau, rappelle celui dans lequel l'artiste s'était enfermé au cours d'une performance lors de l'inauguration de son exposition à la maison rouge en 2008.

C'est aussi un sentiment d'aliénation, d'isolement et d'abandon qui émane des photographies d'**Annika von Hauswolff**. Mis en scène de manière très précise, le corps féminin – central dans les recherches de l'artiste – est souvent traité comme une chose inanimée et docile, soumis à une volonté extérieure, voire violenté. La charge énigmatique et onirique à l'œuvre dans *Live From the Ocean* tourne au tragique dans *Back to Nature*, dont l'esthétique oscille entre photographie plasticienne et document de rapport de police.

L'ambiguïté entre réalité et fiction est essentielle dans la sculpture de **Virginie Barré**, appartenant à la série *Les Hommes venus d'ailleurs*. Reclus dans un coin de la galerie, le personnage qui nous tourne le dos est à la fois familier et totalement improbable. Le titre, les proportions et les vêtements du mannequin contribuent à créer une impression d'étrangeté par rapport au contexte de l'espace d'exposition ; mais son « humanité » suscite l'empathie et l'envie de conforter cet être « en marge ».

Dessiner dans l'espace

La sculpture d'**Urs Fischer** *Mackintosh Staccato* se présente comme la matérialisation dans l'espace du geste de l'artiste : un trait de crayon ou une giclée de peinture sortie d'un tube. Fischer confère à cette forme simple, métamorphosée par le changement d'échelle, une énergie et une qualité organique et viscérale, dont l'élan guide le visiteur d'une salle à l'autre, et qui l'englobe littéralement dans l'espace de l'œuvre.

Questions d'identités

Depuis les années 90, **Thomas Hirschhorn** a fait de l'utilisation de matériaux « pauvres » (carton, papier aluminium, magazines, livres, etc) la signature de ses œuvres. Puisant leur sujet dans la réalité politique et sociale de notre temps, ses installations créent des sortes de « cartographies mentales » en trois dimensions, dans lesquelles l'accumulation d'informations envahit l'espace jusqu'à acquérir une présence sculpturale. Dans *Spin Off*, des tentacules d'aluminium partent d'un gigantesque couteau suisse (emblème de la « multi-fonctionnalité »), pour se poser sur des dessins, photographies, collages et autres objets ou pour former de larmes de sang. Les références renvoient à la fois à des clichés ironiques sur l'identité suisse (lingots d'or), à des sujets brûlants de l'actualité et à des thèmes plus généraux (méfaisants du soleil, régimes alimentaires, technologie, sports...). Comme il est fréquent dans certains magazines, photographies de mode et publicités léchées cohabitent sur le même plan avec des images insoutenables de violence et de mort : toute l'information, textes et images, est comme mise à plat, banalisée pour former une profusion chaotique au sein de laquelle il revient à chaque visiteur de recréer ses propres réseaux de références.

La question de l'identité raciale, sociale, sexuelle, est au cœur de la pratique des artistes afro-américains tout au long du xx^e siècle. Leurs œuvres interrogent leur place dans la société américaine et cherchent à créer un langage qui reflète leur culture et leur histoire.

Les œuvres de **Kara Walker** renvoient pour cela à un passé lointain : l'Amérique d'avant la Guerre de Sécession et l'abolition de l'esclavage, mais aussi à une technique ancienne : les silhouettes découpées, forme artistique populaire au xviii^e siècle, qu'elle transpose à l'échelle de l'architecture. Tirant son inspiration de sources variées – mélodrames historiques, romans populaires, récits d'esclaves –, Walker crée des œuvres dans lesquelles des personnages caricaturaux jouent des saynètes mêlant faits historiques et fantasmes, qui dénoncent les abus de pouvoir et l'exploitation sexuelle qui ont caractérisé les relations des Blancs envers les Noirs au cours de l'histoire coloniale.

Lorna Simpson explore les questions d'identité sexuelle et raciale avec un langage qui lie son passé de photographe documentaire et un usage conceptuel du médium photographique. Prenant le corps noir comme sujet de représentation, souvent placé de dos, et résistant ainsi au regard du spectateur, Simpson imagine des mises en scènes extrêmement sobres en noir et blanc. Des fragments de textes qu'elle a lus ou de conversations qu'elle a entendues, mettant au jour des mémoires réprimées ou oubliées, sont associées sans logique apparente aux images. En retournant les masques dans *Myths*, l'artiste court-circuite la vision stéréotypée de l'art africain et empêche son instrumentalisation comme objet de délectation esthétique, telle qu'elle existe dans le contexte du musée.

Né et vivant en Afrique du Sud, c'est depuis un autre continent que **William Kentridge** explore les thèmes du racisme, de la

violence, et de l'oppression. Dans une série de films d'animation commencée dans les années 90, il raconte la vie quotidienne à l'époque de l'apartheid. Le procédé des « dessins pour projections » qu'il utilise est celui de l'animation classique, image par image. Mais ici, le dessin est partiellement effacé et redessiné pour chaque plan, au lieu d'être remplacé par un nouveau dessin, le résultat étant des animations qui se « nourrissent » des images précédentes. En ce sens, le procédé lui-même est comme une métaphore de la mémoire et de l'oubli, l'un des thèmes récurrents de l'œuvre de Kentridge. *History of the Main Complaint* est en effet une sorte de voyage dans la mémoire et la conscience de Soho Eckstein (un des alter-ego de l'artiste dans son œuvre, personnage de capitaliste avide qui revient souvent dans les films de cette époque) : les violences et brutalités commises contre les Noirs ne lui apparaissent que pendant qu'il est plongé dans le coma ; son retour à la conscience et aux affaires restaurent son amnésie.

David Hammons est une figure importante de la communauté artistique afro-américaine. Actif dès les années 60, l'artiste a développé une œuvre d'une grande économie de moyens, pour aborder des sujets complexes, comme la question de la race ou de la définition de l'identité dans la société américaine contemporaine. Par l'intermédiaire d'associations dissonnantes d'objets ou la création de situations paradoxales, Hammons met en question les lieux communs et leurs effets sur les individus. Dans *African-American Flag*, le drapeau américain prend les couleurs du drapeau pan-africain. Ce geste simple crée un nouvel objet riche d'implications : un drapeau qui n'existe pas réellement, mais dont le symbolisme est immédiatement compréhensible, dans la perspective de l'histoire des peuples et nations impliquées.

La frontière

La performance filmée *Barbed Hula* de **Sigalit Landau** parle, d'une manière allégorique, du conflit israélo-palestinien : une femme nue sur une plage s'inflige à elle-même des blessures en maintenant en mouvement un cerceau en fil barbelé. Cette mise en scène d'auto-mutilation est comme une métaphore de la frontière, qui protège mais limite aussi la liberté de ceux qu'elle ceint. Tournée dans un pays pour lequel la délimitation territoriale est une question centrale, la performance de Sigalit Landau transforme le corps en espace politique, et renvoie à une frontière réelle qui ne se maintient que par un effort continu et douloureux.

La sculpture de **Cady Noland** fait office de barrière pour le visiteur. Poteaux métalliques et sangles cohabitent avec des objets dénotant l'*American way of life* vu du côté masculin (drapeau, casque de moto, canettes de bière) pour constituer une sorte de « nature morte » formant une image composite de la société américaine. Fréquentes dans ses œuvres des années 80 et 90, les barrières métalliques, par leur simplicité formelle, font penser à la sculpture minimale, mais renvoient à des thématiques d'actualité et en particulier à la violence qui imprègne selon l'artiste la société américaine de l'époque.

Mélange des traditions

Un accrochage dense et chamarré regroupe des œuvres mêlant traditions et techniques de contextes géographiques éloignés, et fait écho au brouhaha visuel de grandes villes comme Bangkok, Bahia ou Los Angeles. Franchissant les frontières, à cheval entre plusieurs cultures, les artistes présentés dans cette section font cohabiter dans leurs œuvres formes vernaculaires, techniques traditionnelles et influences diverses.

L'imposante installation de la californienne **Lara Schnitger**, *Gridlock*, est ainsi imprégnée d'éléments qui ont marqué l'artiste lors de ses multiples voyages. La structure de l'œuvre est inspirée par les barrières de chantier de construction japonais, combinées à des drapeaux de prière tibétains, et à des messages tels que ceux qui prolifèrent sur les pare-chocs des voitures aux Etats-Unis (en particulier pendant les campagnes électorales). Prières, slogans politiques, messages irrévérencieux, blagues, jeux de mots... se mêlent dans un patchwork qui évoque simultanément la diversité culturelle et l'universalité de la manière dont nous exprimons nos désirs.

L'œuvre de la sud-coréenne **Kimsooja** porte sur les individus, confrontés à un monde en évolution. L'artiste reprend dans son œuvre des formes traditionnelles qu'elle investit de nouvelles significations. En 1997, elle a entrepris un voyage dans plusieurs villes coréennes en camionnette, juchée sur un chargement de « bottari » – ces paquets en tissus, traditionnellement cousus à la main par les femmes coréennes et utilisés pour porter ses possessions personnelles, lors de longs périple ou d'exodes. Cette performance a donné lieu à une vidéo et à plusieurs installations, comme celle-ci. Dans ces ballots colorés, l'histoire personnelle de l'artiste se mêle à la mémoire collective pour synthétiser un concept universel : celui de l'exil, vécu comme une séparation, mais aussi comme l'occasion de libérer l'identité culturelle du lieu physique.

L'œuvre de **Navin Rawanchaikul** parle également d'itinérance : celle d'Inson Wongsman, un artiste thaïlandais devenu mythique dans son pays pour avoir rejoint l'Italie depuis la Thaïlande en scooter en 1962. Il témoigne de cette épopée dans une large toile qui s'inspire directement de l'esthétique des panneaux commerciaux et affiches de films peints répandus

en Thaïlande, brouillant les frontières entre art et artisanat traditionnel, comme souvent dans son œuvre. Le projet de *Fly with Me to Another World (dedicated)* constitue un processus artistique dans lequel les échanges et rencontres intervenues pendant le voyage de l'artiste ont autant d'importance que leur restitution picturale. Les lieux de départ et d'arrivée sont le prétexte d'une narration au sein de laquelle les hiérarchies esthétiques et les frontières politiques sont abolies.

Marepe est originaire de la région de Bahia, dans le nord-est du Brésil, une région essentiellement peuplée par des descendants d'esclaves, dont la culture est un creuset d'influences africaines et européennes. L'artiste s'approprie fréquemment dans son œuvre des objets quotidiens et des traditions du « nord-est » qu'il recontextualise et charge de nouvelles significations. Ce procédé ne rappelle pas seulement des stratégies artistiques historiques comme le « ready-made », mais renvoie également à celui du « réemploi » des objets pratiqué par les habitants par nécessité économique. *Rio Fundo* (rivière profonde) est une zone de Bahia où est produite la *cachaça*, et le nom d'une marque locale commercialisant ce rhum. Des bouteilles en sont posées sur d'étroites tables, accompagnées de verres vides – une scène courante dans les bars et les rues de cette région. L'artiste, par son installation, espère préserver du temps cette scène et lui confère une dimension poétique par l'association incongrue de chambres à air, souvent utilisées comme bouées par les habitants.

L'artiste en alchimiste

Dans la dernière section de l'exposition, l'artiste se fait alchimiste : il transforme les objets du quotidien en œuvres d'art, transfigure les matériaux et fait de son œuvre un simulacre

qui déjoue les sens du visiteur. Il désigne aussi, d'une certaine manière, le monde de l'art comme lieu de l'artifice et des faux-semblants.

L'œil est tout d'abord attiré par l'étoile filante de **Maurizio Cattelan**. Reprenant le sigle des Brigades Rouges (groupe terroriste d'extrême gauche actif dans les années 70 et 80 en Italie), l'artiste ironise sur la fin des idéalismes en transformant l'emblème d'un mouvement politique radical en enseigne de BAR, l'étoile formant la A central.

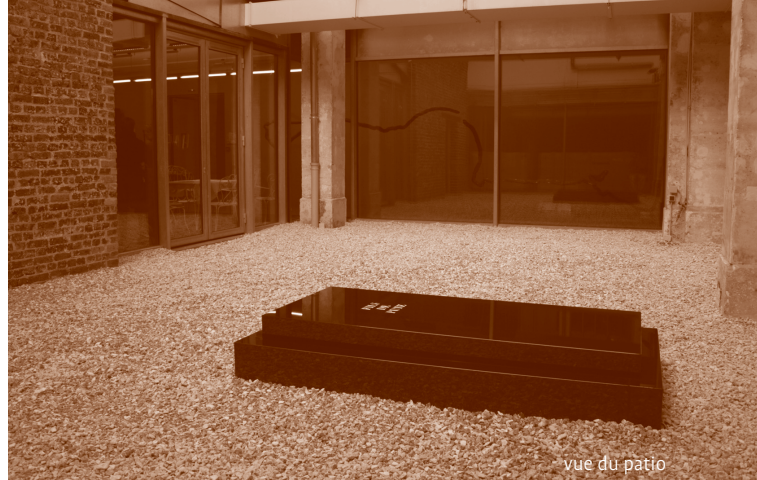
Depuis les années 80, **Jeff Koons** est connu pour des œuvres qui affichent un statut ambigu, étant analogues aux objets produits en masse dans la société de consommation américaine. L'artiste s'approprie des symboles de la culture populaire, qu'il s'agisse de musique pop, de stars ou de ballons de basket ; il les isole de leur contexte et célèbre leur esthétique. *Wrecking Ball* fait partie d'une série d'œuvres qui transposent des objets fragiles et légers, comme des bouées et jouets gonflables, en sculptures d'acier inoxydable, peintes de telle sorte qu'elles sont indifférenciables à l'œil nu des « originaux ». Par un procédé presque alchimique, le monde du travail ouvrier (le boulet de démolition) se confond avec le monde des loisirs (la piscine de *l'American Dream*), unis par une même séduction visuelle qui incarne les désirs collectifs de la société américaine.

Sherrie Levine est considérée comme l'artiste la plus représentative du mouvement de « l'appropriationnisme », une pratique artistique née dans les années 80, qui consiste à réutiliser de manière critique des images tirées de l'histoire de l'art et de la culture populaire, pour montrer dans quelle mesure le sens des images est dépendant de leur usage et de leur contexte d'exposition. *Body Mask* appartient à une série récente de bronzes polis dérivée des masques rituels Makondo du Sud-Est de la

Tanzanie. Dans leur contexte culturel d'origine, ces masques sont sculptés dans du bois. Ils représentent le corps d'une femme enceinte et sont portés par les hommes durant des rites d'initiation. Levine les reproduit dans un matériau incongru et les présente comme des objets luxueux, dans le but de questionner la relation entre leur rôle rituel et leur rôle d'exposition.

C'est à l'idéal de la « peinture pure », telle que la défendaient les artistes américains de la *colorfield painting* dans les années 50 et 60, que s'attaque **Aurel Schmidt**. Prenant à contrepied cette idée d'une peinture débarrassée de toute figuration, de toute matérialité, de toute trace de la présence de l'artiste, Schmidt se réapproprie une toile de Morris Louis, mais adjoint aux « coulures » de peinture pure des matériaux impurs, intimement liés à sa personne (sang, urine, dentifrice, café...) et y insère de délicats dessins de résidus de poubelle. Déchets naturels et artificiels se mêlent dans une composition d'apparence raffinée, une peinture abstraite qui révèle très vite ses liens avec une réalité des plus prosaïques.

Les apparences sont trompeuses également dans la sculpture de **Stéphane Thidet** qui souvent dans son œuvre détourne de leur usage premier des matériaux ordinaires, pour les amener vers des situations nouvelles, plus ambiguës. *Sans titre (le terril)* consiste en deux tonnes de confettis noirs, arrangés de sorte à former un monticule qui rappelle un terril de charbon. La déconnexion entre la forme (qui renvoie à la rudesse du travail minier) et le matériau (connotant insouciance et fête, mais aussi légèreté) crée un effet de surprise et un paradoxe grinçant. Dans l'installation de Thidet, l'accumulation devient éphémère et transitoire, du fait de la légèreté des confettis. La forme apparemment stable et menaçante est en fait susceptible de se modifier au moindre courant d'air.



vue du patio

eric pougeau, fils de pute (2010)

L'œuvre d'Eric Pougau présentée dans le patio choque par son approche irrévérencieuse de la mort. La tombe renvoie bien sûr chacun à un lieu bien différent d'un centre d'art : le cimetière, et à tous les souvenirs personnels de deuil et de peine qu'on y rattache. C'est pourquoi l'insulte gravée dans le marbre de ce tombeau porte une telle charge. Pas seulement pour la crudité du langage, mais pour son décalage par rapport au contexte funéraire et au respect qu'inspire la mort.

Cette sculpture, qui fait partie de la collection d'Antoine de Galbert, clôt une série de couronnes, croix, et plaques mortuaires, commencée en 2001, sur lesquelles l'artiste avait fait graver une sélection d'insultes explorant divers aspects de la violence quotidienne (sociale, familiale, homophobe, misogynne...). Il s'agit d'une pièce unique, que le collectionneur s'est

engagé à restituer en cas de décès de l'artiste, afin que soit appliquée sa dernière volonté de l'utiliser comme pierre tombale. Avec cette tombe, Pougeau pousse jusqu'au bout l'idée de l'identification de l'artiste à son œuvre, leur caractère indissociable, dans la vie comme dans la mort.

La mort est censée être l'occasion du pardon, de la réconciliation avec ceux qu'on aurait pu insulter de leur vivant. Dans les œuvres de Pougeau au contraire, la mort n'émousse pas la rage et le ressentiment, le trépas ne met pas à l'abri de l'injure. Pas de bons sentiments, pas de bon goût, pas de bienséance.

L'invective inscrite sur la tombe suscite toutes sortes d'hypothèses, déclenche des fictions. Elle suggère en tous cas la poursuite d'un échange d'insultes que la mort n'a pas interrompu. Depuis sa tombe, l'artiste continue de crier sa rage. Ce tombeau concentre sa vie, son œuvre, et sa hargne *ad vitam aeternam*.

Curieux est le pouvoir d'ébranlement de ce rectangle noir minimal gravé de dix lettres d'or. Sans image choquante, ni sang, ni pornographie, mais juste par le biais d'une « délocalisation », du télescopage inattendu d'une insulte et d'un objet sacralisé, l'œuvre de Pougeau nous provoque et nous contraint à une réflexion dérangeante sur notre relation à la mort.

Eric Pougeau est né en 1968, il vit et travaille à Paris. Il est représenté par la Galerie Olivier Robert, Paris.

dans le vestibule

23 octobre - 14 novembre 2010 : Elika Hedayat et Cyril Tricaud, lauréats du Prix HISCOX START 2009

17 novembre - 12 décembre 2010 : Stéphanie Solinas,
Sans être rien de particulier

16 décembre - 11 janvier 2011 : Marie Hendriks

la maison rouge

président : Antoine de Galbert
directrice : Paula Aisemberg
chargé des expositions : Noël Le Roux
chargé de la collection d'Antoine de Galbert : Arthur Toqué
régie : Laurent Guy assisté de Yoan Chirescu
équipe de montage : Steve Almarines, Alexis Davy, Stéphane Emptaz, Jérôme Gallos, Louis Gary, Nicolas Juillard, Eric Michaud, Ludovic Poulet, Frédéric Ray
chargée des publics et petit journal : Stéphanie Molinar
petit journal : d'après les notices du catalogue par Irene Calderoni
chargée de la communication : Claire Schillinger, assistée de Alix Malandain et Elodie Lombarde
assistante : Stéphanie Dias
accueil : Sophie Gaucher, Emilie Gérard
conférenciers (stagiaires) : Francesca Napoli, Paola Pirovano

relations presse

Claudine Colin communication

les amis de la maison rouge

présidente : Pauline de Laboulaye
vice-présidente : Ariane de Courcel

Prochaines expositions

11 février - 15 mai 2011

- *Je te mange, tu me manges*
- Chiharu Shiota

jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11 h à 19 h
- nocturne le jeudi jusqu'à 21 h
- visite conférence gratuite le samedi et le dimanche à 16 h
- les espaces sont accessibles aux personnes handicapées

tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 7 €
- tarif réduit : 5 €, 13-18 ans, étudiants, maison des artistes, plus de 65 ans
- gratuité : moins de 13 ans, chômeurs, personnes invalides et leurs accompagnateurs, ICOM, amis de la maison rouge
- billets en vente à la FNAC
tél. 0892 684 694 (0,34 € ttc/min)
www.fnac.com
- laissez-passer tarif plein : 19 €
- laissez-passer tarif réduit : 14 €
accès gratuit et illimité aux expositions, accès libre ou tarif préférentiel pour les événements
- visite conférence : sur réservation, 75 € et droit d'entrée

partenaires de la maison rouge

Télérama iCuzzini MOUVEMENT

HISCOX

la maison rouge est membre du réseau Tram

Les recherches d'un chien

œuvres provenant des collections des cinq fondations
membres de FACE

la maison rouge

fondation antoine de galbert

10 boulevard de la bastille

75012 paris france

tél. +33 (0) 1 40 01 08 81

fax +33 (0) 1 40 01 08 83

info@lamaisonrouge.org

www.lamaisonrouge.org