

FRAC

NORD-PAS DE CALAIS

Le futur commence ici



Dossier pédagogique

Exposition inaugurale dans le nouveau bâtiment

SOMMAIRE

<i>Introductions</i>	
Hilde Teerlinck <i>Directrice du Frac Nord - Pas de Calais</i>	1
Patricia Marszał <i>IA-IPR arts plastiques</i>	3
Ouverture d'un lieu vivant pour l'art contemporain	5
Le lieu de construction	6
Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, <i>Le nouveau bâtiment du FRAC</i>	7
<i>Coup de projecteur sur des œuvres phares de l'exposition inaugurale</i>	
Andy Warhol, <i>Electric Chairs</i>	8
Angela de la Cruz, <i>Flat</i>	11
Latifa Echakhch, <i>A chaque stencil une révolution</i>	14
SUPERFLEX, <i>Copy Right (Colored version)</i>	18
Gabriel Sierra, <i>Hang it all</i>	20
Dan Flavin, <i>Untitled (in honor of Harold Joachim) 2</i>	22
Lorena Zilleruelo, <i>Élan et élégie</i>	24
Lawrence Weiner, <i>Opus 15</i>	27
Marti Guixé, <i>Statement Chair : Stop Discrimination of Cheap Furniture !</i>	29
Liste exhaustive des œuvres de l'exposition inaugurale	32
Le FRAC s'invite dans les établissements scolaires	34
Informations pratiques	35
Passer une journée éducative autour du FRAC	36

Le Futur commence ici

L'exposition inaugurale « *Le futur commence ici* » présente un échantillon d'œuvres choisies parmi la collection du FRAC Nord-pas de Calais, riche de plus de 1 500 œuvres. Cette sélection répond à la volonté de donner à voir les 30 ans d'acquisitions du FRAC Nord-Pas de Calais, tenant en compte des visions des directeurs précédents, experts et artistes. Ainsi, nous pouvons découvrir les différents mouvements de l'art contemporain comme l'art conceptuel avec des œuvres de Lawrence Weiner, Marcel Duchamp et les vidéos de Bruce Nauman, le minimalisme avec des créations de Dan Flavin, Donald Judd, Olivier Mosset, la peinture abstraite de Gerhard Richter, Daan van Golden ou encore John Armleder, le design avec des pièces emblématiques de Marti Guixe, Piero Gatti, Cesare Paolini, Franco Teodoro, Claude Courtecuisse, Didier Fiuza Faustino, Superflex.

Un des axes de recherche privilégié au sein de la collection concerne les œuvres qui traitent de thèmes sociaux comme les installations de Latifa Echakhch et Lorena Zilleruelo, qui s'inscrivent au cœur d'un questionnement sur la condition humaine et traitent des enjeux fondamentaux de notre société actuelle. En nous invitant à participer à un état d'alerte qui nous transforme et nous éveille à la réalité qui nous entoure. Cette réflexion est menée également dans le domaine du design afin de créer un changement profond dans nos manières de produire, de consommer, de communiquer, de bouger. Dans cet esprit on pourrait à juste titre citer les chaises « *Stop Discrimination of Cheap Furniture !* » (arrêter la discrimination des meubles pas cher) de Mati Guixé. Ses chaises semblent alors manifester contre les discriminations existantes entre le mobilier « bas de gamme » et les objets design.

Introduction

par Hilde Teerlinck

Directrice du Frac Nord - Pas de Calais

Introduction par Hilde Teerlinck

Directrice du Frac Nord - Pas de Calais

L'installation du collectif Superflex, des 3 artistes Danois (Jakob Fenger, Rasmus Nielsen and Bjørnstjerne Christiansen), se distingue notamment pour son engagement politique et écologique. Superflex franchit les frontières des espaces spécifiques à l'art ; il porte l'art sur le terrain social et se donne la mission de contrecarrer les systèmes d'organisation capitaliste basés sur une économie de marché poussée à son paroxysme. Comme en témoigne l'installation emblématique « *Copyright* » présentée au cœur du Forum, espace d'exposition majeur du Frac.

L'exposition tente aussi d'ouvrir de nouvelles lectures, comme le disait Chris Dercon dans l'entretien mené avec Hilde Teerlinck dans le second tome du catalogue raisonné : « *la distance permet d'envisager la collection sous un nouvel angle et de prendre un sens nouveau* ». Ainsi des échos et des résonances se mettent en place entre différentes œuvres, comme le bâton de André Cadere qui a inspiré la bicyclette de Gavin Turk ou l'hommage d'Ari Marcopoulos à l'œuvre de Andy Warhol.

La scénographie, pensée pour la première exposition, joue avec la transparence. Les œuvres sont accrochées sur des cimaises qui sont disposées librement dans l'espace. Cette ouverture permet au visiteur de dessiner son propre parcours et de créer de nouvelles relations entre les œuvres. A la fois dans et hors les salles des expositions, les œuvres guideront les visiteurs pendant la découverte du bâtiment de haut en bas. Sur le principe du « *Bauhaus* » (la maison de la construction), le FRAC/AP2 se transformera en œuvre d'art totale et indivisible, dans lequel la frontière entre l'architecture et l'art a disparu devenant ainsi complices d'une même histoire.

Le FRAC souhaite également mettre à l'honneur l'histoire du site, les anciens chantiers navals, à travers des interventions d'artistes comme Matthew Darbyshire (UK) et Rainier Lericolais (F) qui emmènent un nouveau regard sur le territoire dunkerquois et ses habitants. Ils écriront alors l'histoire du futur.

Introduction par Patricia Marszal

Inspecteur d'académie – Inspecteur pédagogique régional d'arts plastiques

Des élèves à l'œuvre et des œuvres aux élèves FRAC Nord - Pas de Calais

Un dispositif de rencontre intégré au Parcours d'éducation artistique et culturelle de l'élève permettant l'accueil d'œuvres d'art en établissement et des visites sur le site de l'AP2

Ouvert sur son environnement scolaire et social, il soutient le principe que les établissements sont des lieux de culture qui peuvent contribuer à l'aménagement culturel du territoire.

Une démarche entreprise dès 1989 avec le Fonds régional d'art contemporain se renforce aujourd'hui grâce au projet AP2 qui voit le jour dans un nouveau bâtiment conçu par les architectes Lacaton et Vassal et qui permettra de rencontrer des œuvres in situ.

Le rectorat et le FRAC s'étaient alors associés pour la première fois en France afin de permettre à des équipes pédagogiques de collèges, différentes chaque année, d'accueillir des œuvres de la collection sur la base d'un projet pédagogique.

Une équipe opérationnelle de deux professeurs chargés de mission assure le suivi, les actions de valorisation et de formation continue qui accompagnent les activités du dispositif *Élèves à l'œuvre*.

Ces actions s'appuient sur la base de principes simples : la gratuité des activités, un projet pédagogique et culturel, le prêt d'œuvres sur de courtes durées, l'implication de tous les élèves de l'établissement d'appui, le respect du cahier des charges.

Introduction

par Patricia Marszal

Inspecteur d'académie – Inspecteur pédagogique régional d'arts plastiques

Les projets *Élèves à l'œuvre* sont inscrits dans le monde de la création en arts plastiques et visuels, en architecture et paysage, en photographie, en audio-visuel de création, en création numérique, en design, exposant des démarches et des œuvres contemporaines. Ces expositions peuvent constituer une base de travail dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts, fédérer les équipes pluridisciplinaires, contribuer au parcours d'éducation artistique et culturelle des élèves.

En tournant les élèves vers la pluralité des créations artistiques, les situations de rencontre avec l'œuvre d'art soutiennent des apprentissages, des attitudes, des connaissances, des savoir-faire qui ouvrent vers la pluralité des langages et des expressions, et qui sous-tendent un déplacement des représentations mentales et culturelles.

C'est apprendre à discerner entre des créations artistiques et des produits culturels. Notamment, prendre les œuvres à leur juste valeur : des expressions assumées par des artistes, souvent critiques ou sujettes à faire polémiques ou à réitérer la question de la définition de l'œuvre d'art.

Ces situations de rencontre authentique permettent de développer une culture humaniste s'adossant à la connaissance d'un patrimoine culturel commun passé ou contemporain. Elles visent à partager des outils d'analyse des œuvres dans leur dimension polysémique. Elles offrent l'opportunité de contextualiser des démarches artistiques pour mieux en comprendre les enjeux et les finalités. Elles sont source de questionnement transversal pour toutes les disciplines enseignant l'histoire des arts. Elles montrent au public scolaire des processus de création de manière tangible et matérielle proposant, par conséquent, une conception vécue de l'œuvre d'art par l'expérience du corps et non réductible à la seule reproduction.

Dans ce cadre, les ressources pédagogiques visent à accompagner les enseignants dans une démarche d'investigation des œuvres, questionnant des problématiques esthétiques, techniques, historiques, les mettant en perspective avec des enjeux politiques ou sociaux. L'approche des démarches artistiques concourent à s'ouvrir sur le monde en appréhendant les visions plurielles proposées par les artistes contemporains.

Qu'est-ce qu'un FRAC ?

Jack Lang, Ministre de la Culture sous le président François Mitterrand de 1981 à 1986, puis de 1988 à 1993, était convaincu de l'importance de l'art pour le développement social et économique des régions françaises. En 1982, un Fonds régional d'Art Contemporain (FRAC) fut donc fondé dans 22 départements français. Le but : constituer une collection régionale d'art contemporain international destinée à être montrée le plus souvent possible à un vaste public. Les FRAC ont également pour mission de soutenir la production d'art contemporain et de promouvoir l'éducation à l'art contemporain. Ils peuvent donc être considérés comme des laboratoires vivants d'art contemporain.

Histoire du FRAC Nord-Pas de Calais

La collection du FRAC Nord-Pas de Calais, construite en trente ans d'acquisitions menées par un comité technique de qualité, est d'une grande richesse et d'une grande diversité. Les courants artistiques majeurs du XXe et du XIXe siècle y sont représentés comme l'art minimal, l'art conceptuel, l'Arte Povera, le nouveau réalisme, le pop art ou Fluxus. Une de ses spécificités est la place importante accordée aux pièces de design. Plus largement, elle compte de nombreuses œuvres de plasticiens qui s'intéressent particulièrement au rapport que nous entretenons à l'objet.

Sous la direction d'Hilde Teerlinck, les acquisitions récentes privilégient un art plus engagé socialement. Ce choix place le spectateur en position d'acteur critique de son quotidien et permet de créer des liens de proximités avec les œuvres exposées au FRAC Nord - Pas de Calais.



**Ouverture d'un nouveau lieu vivant
pour l'art contemporain**



Le lieu de construction

La mémoire des Chantiers de France

Pendant tout le XX^e siècle et jusqu'à la fermeture en 1987, *Ateliers et Chantiers de France* fut un des principaux chantiers navals civils du pays. Acteur majeur du rayonnement industriel de la ville de Dunkerque, ACF en est pendant longtemps le principal employeur, faisant travailler jusqu'à trois mille ouvriers dans les années 1960.

L'AP2 est un hangar à bateaux construit en 1949. Cette construction monumentale est un témoin emblématique du riche passé industriel de la ville. Son surnom de « cathédrale » lui vient de ses proportions hors du commun mais aussi du caractère sacré de l'activité qui a fait prospérer tout un territoire qu'il abritait. Il évoque pour les Dunkerquois le souvenir nostalgique d'une époque révolue.

Le travail architectural d'Anne Lacaton et de Jean-Philippe Vassal se définit de manière singulière dès leurs débuts. En 1993, lors de l'achèvement de la construction d'une maison individuelle, La Maison Latapie, on peut déjà lire les grandes préoccupations qui guident leur travail. Tout d'abord, ils souhaitent donner le plus d'espace possible à cette maison, dont ils doublent le volume sans doubler le coût. Deuxièmement, ils détournent des matériaux issus de l'industrie agricole. Troisièmement, ils offrent à leurs commanditaires une liberté d'usage (la façade est mobile, la maison peut évoluer, se transformer au fil des saisons). Pour donner la priorité à de telles conceptions nouvelles en architecture, Lacaton & Vassal rompent radicalement avec l'image du pavillon traditionnel. C'est la qualité de l'espace à vivre et non sa représentation ou son image ostentatoire qui est au centre de leurs préoccupations.

Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal

(1955 -), (1954), agence Lacaton & Vassal créée en 1987.

FRAC Nord - Pas de Calais, 2009-2013,

surface totale construite : 11 310 m² (dont 1 953 m² pour l'AP2 et 9 357 m² pour le nouveau bâtiment).



élévation de la façade du FRAC Nord - Pas de Calais et le l'AP2.

Le projet architectural

Dans les exigences de l'appel à projets, les commanditaires avaient le souci de réhabiliter l'AP2. Il s'agissait de préserver le patrimoine industriel pour le reconverter en lieu culturel. Le projet des architectes Lacaton & Vassal va au-delà de cette contrainte. Fascinés par le volume de l'édifice et respectueux du symbole qu'il porte, les architectes ont fait le choix de ne pas y toucher. Plutôt que de le transformer pour l'occuper, Lacaton & Vassal décident de le laisser vide : l'espace devient un lieu d'exposition vivant capable de recevoir tous les « possibles ». Allant au-delà des demandes du cahier des charges, les architectes font le choix audacieux pour le FRAC Nord – Pas de Calais d'une construction mitoyenne neuve aux matériaux choisis de manière intelligente pour ne pas dépasser l'enveloppe budgétaire initiale. L'espace initialement réservé aux activités du FRAC se trouve doublé. Deux formes identiques font ainsi cohabiter deux époques.

Le projet urbanistique

Le projet architectural s'inscrit dans un programme de reconversion plus global nommé ZAC du Grand Large. Le FRAC fait maintenant office de trait d'union entre les nouveaux espaces urbanistiques et l'espace balnéaire. Le premier étage du FRAC est traversé par une passerelle piétonne libre d'accès. Cette rue intérieure prolonge la balade de la digue de mer. Le bâtiment est donc traversé par le mouvement des piétons, par la ville.

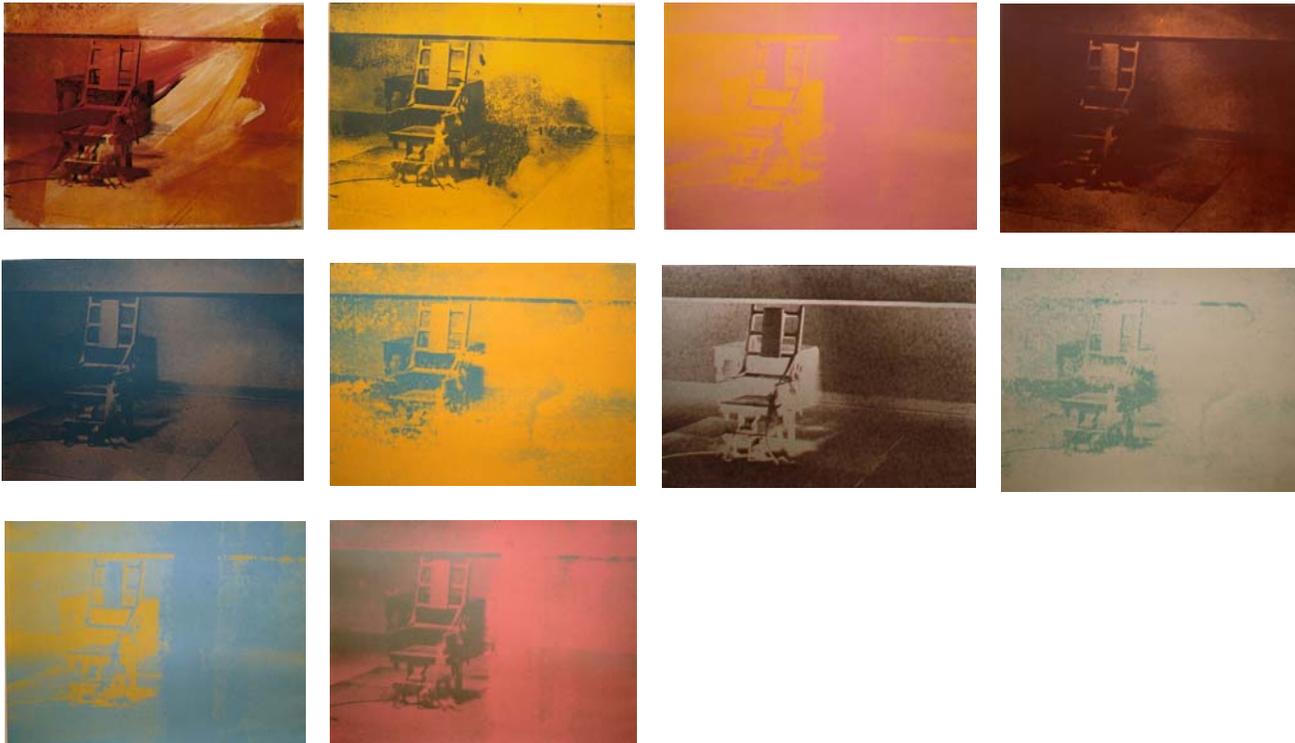
Un dossier pédagogique est disponible sur le site du FRAC détaillant en quatorze entrées d'étude le projet architectural de Lacaton & Vassal et permettant de tisser des liens avec d'autres champs artistiques comme la musique, la littérature, le design, les arts plastiques...

Andy Warhol est né en 1928 à Pittsburgh aux Etats Unis. Fils d'immigrés tchèques, il a rapidement l'ambition de rejoindre New York et sa vie artistique. Il débute sa carrière en tant que graphiste publicitaire. Son travail rencontre un succès très rapide. En 1960, il décide de se consacrer à l'art et s'approprie très rapidement la technique de la sérigraphie pour produire des images en série. Les images produites par la presse ne cessent alors d'être remises en question dans sa pratique artistique. Il devient le représentant principal du Pop Art. Son atelier : *The Factory* devient un lieu de création et de rencontre pour toute une nouvelle génération d'artistes.

Andy Warhol (1928 - 1987),

Electric Chairs, 1971,

Portfolio de 10 estampes, sérigraphie, 10 x (90 x 122 cm).



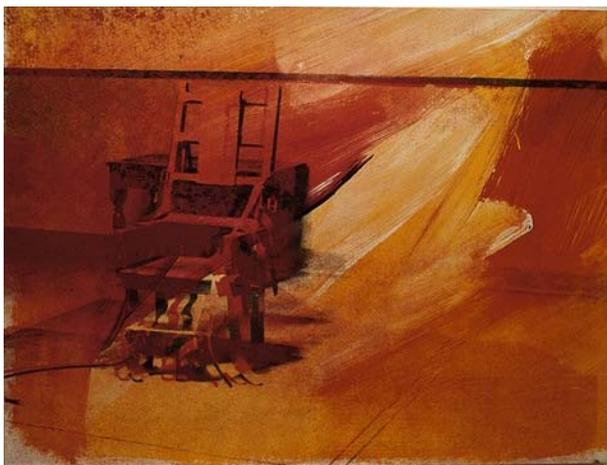
Dans *Electric Chairs*, une photographie de presse de chaise électrique est reprise par Andy Warhol, agrandie et reproduite dix fois sur différents fonds picturaux. Bien que chaque image soit unique, l'artiste n'invente pas de nouveaux motifs : il utilise un procédé sérigraphique qui lui permet de reproduire un même motif à l'infini. Ce motif apparaît dans l'œuvre de l'artiste à partir de 1963, alors que la question de l'abolition de la peine de mort est particulièrement débattue dans la société et les médias américains. Cette série issue de la collection du FRAC Nord – Pas de Calais a d'ailleurs été produite en 1971, à une époque où se tenait dans le pays un moratoire sur les exécutions capitales.

L'objet qui donne la mort est ici réduit à une image reproductible, qui perd de sa gravité dans la multiplication. Il est aussi transformé par les couleurs, par l'utilisation du négatif ou du positif de l'image et par les effets picturaux choisis pour le fond. La mort est banalisée, elle fait partie du quotidien, s'affiche à la une des journaux : Warhol en fait une image édulcorée, prête à « décorer les salons ». Agrandie, répétée, colorée, l'image de la chaise électrique devient une image parmi d'autres, propre à la consommation. L'artiste met la société face à ses contradictions, qui réfléchit à abolir la peine capitale mais qui accepte de cohabiter avec son image. C'est le sens même des images que Warhol questionne : peut-on représenter une chaise électrique comme une boîte de soupe Campbell ? De ces dix images y en a-t-il une plus supportable, plus tolérable qu'une autre ? Dans une société consummatrice effrénée d'images, le motif importe-t-il encore ? Est-il aboli par la couleur ? Nettoyé par un œil pour qui les images insoutenables sont devenues familières ?

Andy Warhol (1928 - 1987),

Electric Chairs, 1971,

portfolio de dix estampes, sérigraphie, 10 x (90 x 122 cm).



reproduction qui annule la main de l'artiste se révèle-telle quand même expressive ? Pourquoi vouloir peindre comme une machine ? Pourquoi la reproductibilité de l'image transporte-telle le spectateur dans un certain vertige ? En quoi cette manière de reproduire mécaniquement le réel crée-telle une rupture avec la tradition artistique ? Andy Warhol peut-il se revendiquer peintre ?

COPIER DES IMAGES EXISTANTES

► Etude d'œuvres d'artistes utilisant ou copiant des images déjà existantes dans leurs œuvres.

Copier, est-ce créer ? De quoi suis-je l'auteur quand je reproduis ou utilise une image déjà existante ? Est-ce l'unicité qui donne son statut à l'œuvre d'art ? Copier, est-ce s'avouer incapable de créer quelque chose de nouveau ? Quelle distance un artiste doit-il avoir avec son modèle ? Doit-on inventer de nouvelles images pour être considéré comme « créateur » ? Est-il encore possible d'inventer de nouvelles images ?

LA COMPOSITION SÉRIELLE

► Etude de l'œuvre *Electric Chairs* et de sa composition sérielle.

Pourquoi produire une œuvre sous la forme d'une série ? Pourquoi ne pas créer une image unique ? Est-ce un renoncement, un choix ? Si ces dix estampes sont dissociées, la lecture de l'œuvre est-elle modifiée ?

Possibilité d'une étude comparative entre la pratique de la série de Claude Monet et d'Andy Warhol.

Quel nouveau rapport à la pratique sérielle introduit la pratique artistique d'Andy Warhol par rapport à celle de Claude Monet ?



Claude Monet (1840-1926), *La cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris*, 1892, huile sur toile, 100,2 x 65,4 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Claude Monet (1840-1926), *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil*, 1893, huile sur toile, 107 x 73,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

Claude Monet (1840-1926), *La cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal*, 1893, huile sur toile, 92,2 x 63 cm, Musée d'Orsay, Paris, France.

LES MOTIFS WARHOLIENS

► Etude du motif de l'œuvre *Electric Chairs* et d'autres motifs récurrents dans l'œuvre d'Andy Warhol.

En quoi la représentation du motif de la chaise électrique représente-telle une rupture, une provocation ? Au regard des quelques exemples emblématiques de l'œuvre d'Andy Warhol, est-ce que tous les modèles se valent ? Pourquoi représenter de la même façon un portrait de Marilyn Monroe, une boîte de soupe et une chaise électrique ?

« Si je peins de cette façon c'est parce que je veux être une machine, et je sais que tout ce que je fais comme une machine, c'est exactement cela que je veux faire »

Andy Warhol, entretien accordé à Gene Swenson texte traduit par Christian Bounay dans *Art en Théorie, 1900-1990, une anthologie de Charles Harrison et Paul Wood*, ed. Hazan, p 808. Texte intégral reproduit dans *Pop Art Redefined*, ed. John Russell et Suzi Gablik, Londres, 1969, p 116-119.

LA TECHNIQUE DE LA SÉRIGRAPHIE

► Etude de l'œuvre *Electric Chairs* et d'autres œuvres d'Andy Warhol utilisant la technique de la sérigraphie et la reproduction mécanique de l'image.

En quoi la technique de la sérigraphie permet-elle à l'artiste une autre approche de l'image ? Pourquoi cette technique de



Annette Messager (1943 -), *Le bonheur illustré* (détail), 1975-1976, crayon de couleur sur papier, 180 éléments de 30 x 42 cm chacun, dimensions totales variables, Centre Pompidou, Paris, France

Christian Boltanski (1944 -), *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*, 1972, 60 photographies noir et blanc encadrées, Photographie noir et blanc, cadre en fer, chaque épreuve : 30,5 x 22,5 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

Andy Warhol (1928 - 1987),

Electric Chairs, 1971,

portfolio de dix estampes, sérigraphie, 10 x (90 x 122 cm).

« On n'imagine pas combien de gens accrochent un tableau de la chaise électrique dans leur salon - surtout si les couleurs du tableau vont bien avec celles des rideaux. »

Andy Warhol, Entretien accordé à David Bailey, *Documentaire* ATV, Mars 1973.

« Quand avez-vous commencé la série « Mort » ?

AW : Je crois que c'est après avoir vu en première page d'un journal la grande photo de l'avion qui s'était écrasé : 129 DIE (129 morts). À ce moment-là, je peignais les Marilyn. J'ai compris que tout ce que je faisais tournait autour de la mort. C'était à Noël, ou peut-être le jour de la fête du travail - un jour de congé -, et chaque fois qu'on allumait la radio, on entendait des choses du genre : « 4 millions de personnes vont mourir ». Ça a été le déclencheur. Mais quand vous renvoyer sans cesse la même image macabre, cela ne vous fait plus grand-chose. »

Andy Warhol, entretien accordé à Gene Swenson texte traduit par Christian Bounay dans *Art en Théorie, 1900-1990, une anthologie de Charles Harrison et Paul Wood*, ed. Hazan, p 809. Texte intégral reproduit dans *Pop Art Redefined*, ed. John Russell et Suzi Gablik, Londres, 1969, p 116-119.

LA REPRÉSENTATION DE LA MORT

► Etude de l'œuvre *Electric Chairs* et d'autres représentations d'exécutions ou de lieux dédiés à la mise à mort.

En quoi l'œuvre d'Andy Warhol présente-t-elle une réelle rupture avec d'autres représentations de mise à mort ? En quoi l'œuvre d'Andy Warhol montre-t-elle une familiarisation avec l'image de la mort ? Dans l'œuvre *Electric Chairs*, en quoi l'absence de corps accentue-t-elle la distanciation de cette mort sur commande ? Comment l'artiste nous montre-t-il que la chaise électrique devient une image parmi tant d'autres ?

Possibilité d'une étude comparative entre l'œuvre d'Andy Warhol et les œuvres picturales de Francisco de Goya et de Robert Risenman représentant des scènes de mise à mort.

Quelles violences les images portent-elles ? La vision de la mise en scène de la mort où le corps est absent est-elle plus

violente qu'une représentation d'exécution où des individus sont physiquement identifiables ? Pourquoi l'absence de corps peut-elle redoubler la terreur ? Est-ce que la représentation et la suggestion se valent-elles ?



Robert Risenman (1965-), *Lethal Injection Gurney*, huile sur toile, 153 x 153 cm, 2007 - 2008, de la série *American execution*.



Francisco de Goya (1746 - 1828), *Tres de Mayo*, 1814, huile sur toile, 268 x 347 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne.

UNE CRITIQUE INSIDIEUSE

► Etude de l'œuvre *Electric Chairs* dans son rapport aux pouvoirs politiques.

En quoi l'œuvre *Electric Chairs* d'Andy Warhol montre-t-elle une société américaine en perte de repères ? La peine de mort est-elle devenue acceptable, acceptée, car banalisée par les médias ?

Possibilité d'une étude comparative entre l'œuvre d'Andy Warhol et celle de l'artiste contemporain chinois Yue Minjun.

Etude comparative de la vision que ces deux artistes donnent de la société de leur époque et des choix plastiques opérés. A travers cette étude, l'objectif est de permettre aux élèves de prendre conscience que même à l'intérieur de cadres et de règles, il est toujours possible de s'exprimer sans enfreindre la loi.



Yue Minjun (1962-), *Great Joy*, 1993, huile sur toile, 187 x 254 cm, Collection Turner Family, Hong Kong, Chine.

Angela de la Cruz est née à Coruña (Espagne) et vit à Londres depuis 1989. Son travail est marqué par une volonté de pousser la peinture dans ses derniers retranchements, en réaction à un certain épuisement de l'acte de peindre. Elle en vient ainsi à malmener ses toiles, les lacérant, les déchirant, brisant leurs châssis pour leur faire explorer la troisième dimension ou les libérant de tout support pour les exposer comme de vieux linges informes. Son travail est également teinté d'humour, le spectacle des monochromes piteux étant souvent appuyé par des titres ironiques (*Homeless*, *Ashamed*, *Deflated...*) ou des mises en espace volontairement peu flatteuses.

Angela de la Cruz (1965-),

Flat, 2009,

50 x 140 x 50 cm, techniques mixtes, plastique et métal.



L'œuvre d'Angela de la Cruz, *Flat*, représente une chaise écrasée au sol et isolée de son contexte d'origine. Cette chaise dont les pieds sont aplatis ne peut plus tenir debout. Elle perd donc sa fonction première qui est de servir d'assise.

Après avoir été victime d'une hémorragie cérébrale qui l'a rendue partiellement paralysée, Angela de la Cruz a fait de nombreux séjours à l'hôpital. C'est au cours d'un de ces séjours que l'artiste est le témoin d'un incident cocasse : une dame de forte corpulence s'assoit sur une chaise en plastique, qui s'effondre sous son poids. Selon l'artiste, cette scène lui vaut son premier fou rire depuis son accident. *Flat* (Plat) est le témoin du souvenir de ce moment drôle qui prend un relief particulier dans la vie de l'artiste. La chaise orange, aplatie, privée de toute fonction, renvoie inmanquablement à l'état d'invalidité d'Angela de la Cruz. Un objet de la vie ordinaire et son destin burlesque prennent sous le regard de l'artiste le statut d'œuvre d'art. L'artiste tire parti à des fins artistiques d'un accident. Angela de la Cruz porte un regard ironique sur sa propre invalidité et inscrit cette chaise dans une démarche autobiographique.

Angela de la Cruz (1965-),

Flat, 2009,

50 x 140 x 50 cm, techniques mixtes, plastique et métal.

L'ACCIDENT, LE HASARD

► Etude de l'œuvre d'Angela de la Cruz : *Flat* dans son rapport à l'accident et au hasard.

Pourquoi le hasard, l'accident peuvent-ils être considérés comme des éléments constitutifs de l'œuvre ? Le hasard est-il plus intéressant que la maîtrise des événements ? L'homme peut-il retirer un enseignement du hasard ? En quoi l'accident, le hasard peuvent-ils être considérés comme des éléments constitutifs d'une œuvre d'art ?

Prolongement d'étude possible dans le champ des arts plastiques et de la littérature avec les chantiers « ready destroyed » de Bertrand Lavier et le *Manifeste dadaïste* de Tristan Tzara. Etude de la rupture avec la tradition créée par l'utilisation du hasard et de l'accident dans des pratiques artistiques du XX^e siècle.

Pour faire un poème dadaïste

« Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement

dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »

Tristan Tzara (1896 - 1963), *Pour faire un poème dadaïste*, in *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, lu à la galerie Povolozky, à Paris, le 9 décembre 1920, paru dans *La Vie des lettres*, n°4, 1921.



Bertrand Lavier (1949-), *Giulietta*, 1993, Automobile accidentée sur socle, 166 x 420 X 142, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, France.

L'OBJET BANAL

► Etude de l'œuvre d'Angela de la Cruz dans son rapport à la « tradition » du ready-made.

Pourquoi un objet issu du quotidien, qui plus est accidenté, peut-il acquérir le statut d'œuvre d'art ? Tout peut-il devenir une œuvre d'art ? Qu'est-ce qui conditionne nos échelles de valeurs ? Puis-je être l'auteur d'un objet que je n'ai pas réalisé ?

« Dans les années 1980, un certain nombre d'artistes se rendent compte que le ready-made est devenu une sculpture comme une autre, qu'il n'a plus de pouvoir transgressif, ni purement conceptuel. Marcel Duchamp disait qu'il ne faut pas regarder un ready-made car on risque d'être pris dans un problème de forme. Avec des artistes tels que John M Armleder, Haim Steinbach et bien sûr Lavier, c'est le contraire. Le ready-made retrouve des couleurs, du sens, de l'affect. »

Michel Gauthier, conservateur au musée national d'art moderne de Paris, commissaire de l'exposition, « Bertrand Lavier, depuis 1969 », du 26 septembre 2012 au 7 janvier 2013. Entretien accordé à Vanessa Morisset. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-lavier/index.html>

Prolongement d'étude possible avec l'étude des œuvres de Marcel Duchamp et de Bertrand Lavier.

Comment un artiste peut-il encore avancer cet héritage Dadaïste ? Est-il nécessaire d'inventer de nouveaux paradigmes post-duchampiens ?



Marcel Duchamp (1887 - 1968), *Porte-bouteilles*, 1914 / 1964, séchoir à bouteille en fer galvanisé, 64,2 x 42 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

Angela de la Cruz (1965-),

Flat, 2009,

50 x 140 x 50 cm, techniques mixtes, plastique et métal.

SE MOQUER DE SA PROPRE CONDITION

▲ Etude de l'œuvre d'Angela de la Cruz : Flat dans le rapport qu'elle instaure face à la maladie. Elle se moque d'elle-même, de sa propre condition. L'artiste transforme son invalidité en une installation « burlesque ». Peut-on se moquer de tout ? Pourquoi se moquer de sa propre condition ? Pourquoi refuser toute dramatisation de la situation ? L'ironie, l'absurde sont-ils des formes de résistance dans l'adversité ?

« Il y a toujours eu quelque chose de l'ordre de la farce dans mon travail - j'adore des gens comme Jacques Tati, Charlie Chaplin et Harold Lloyd. Et après ma propre expérience physique, il me semble que ce genre d'humour a encore plus sa place. »

Angela de la Cruz, entretien accordé à Helen Sumpter pour la revue Time Out, 15 avril 2010.»

Prolongement d'étude possible avec des études d'extraits de l'œuvre cinématographique de Jacques Tati.



Jacques Tati (1907 - 1982), *Mon Oncle*, 1958, film couleur, 110 minutes.

Prolongement d'étude possible avec la présentation de l'œuvre de Maurizio Cattelan creusant un trou ayant les proportions d'une tombe dans un espace d'exposition institutionnel. Le musée est ici présenté ironiquement par l'artiste comme un lieu de d'enfermement, de fin. La consécration muséale devient ici un symbole de mort.



Maurizio Cattelan (1960 -), *Sans titre*, 1997, trou rectangulaire, tas de terre retirée du trou, 200 x 100 x 150 cm, installation au Consortium de Dijon, Dijon, France.

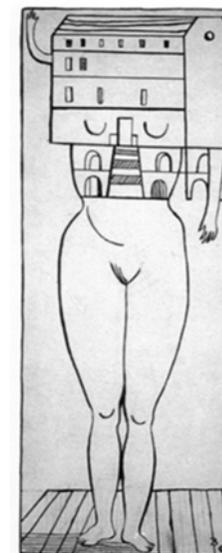
L'OBJET COMME PROLONGEMENT DE SOI

▲ Etude de l'œuvre d'Angela de la Cruz : Flat dans son rapport anthropomorphique et dans la symbolique que la chaise entretient avec l'état d'invalidité de l'artiste.

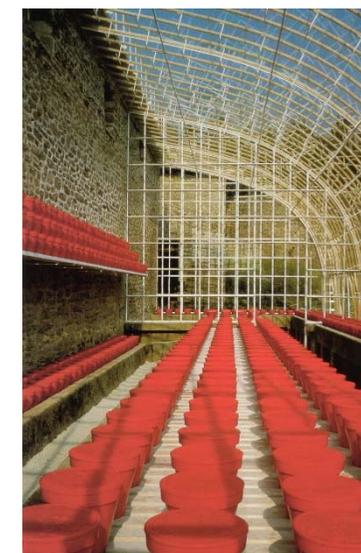
Pourquoi comparer un être humain à un objet ? En quoi un objet peut-il nous ressembler ? Quelle force évocatrice les objets du quotidien peuvent-ils porter ?

Possibilité de prolongement d'étude avec une œuvre graphique de Louise Bourgeois et une installation de Jean-Pierre Raynaud.

Un objet peut-il être le prolongement symbolique de nous-même ?



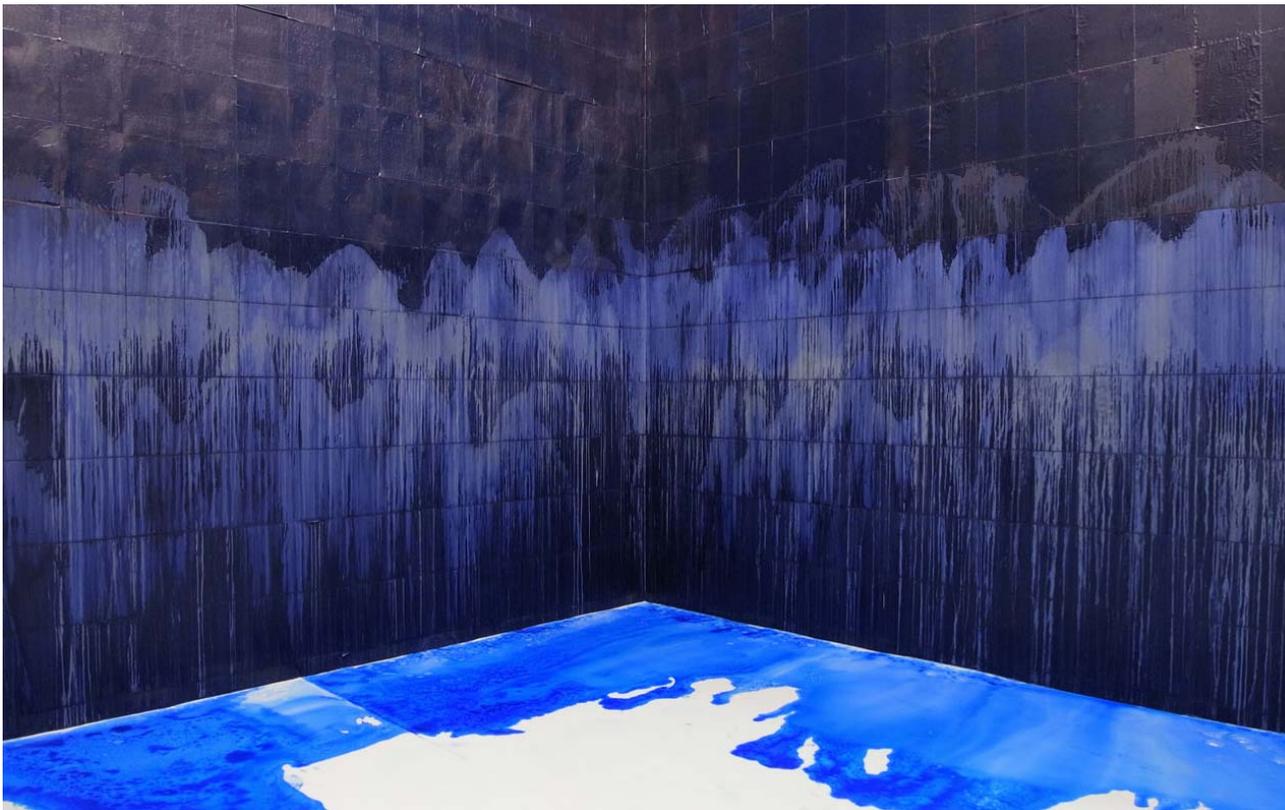
Louise Bourgeois (1911-2010), *Femme maison*, 1974, photogravure, dim : 255 x 100 (cuvette) ; 475 x 330 (feuille), Musée du Dessin et de l'Estampe originale, Gravelines, France.



Jean-Pierre Raynaud (1939 -), 1000 pots bétonnés peints pour une serre ancienne, 1986, pots et béton peints, Domaine de Kerguehenec, Morbihan, France.

L'œuvre polymorphe de Latifa Echakhch interroge l'histoire, la société et ses conventions. Ses installations empreintes d'une certaine poésie emportent le spectateur dans une histoire, dans une narration, et le confrontent à son propre regard sur la société, à sa manière de vivre et d'appréhender d'autres cultures, d'autres civilisations. Les œuvres de Latifa Echakhch sont souvent chargées d'une certaine tension mélancolique où les matériaux et les objets mis en espace interrogent la nature humaine. Un aspect méditatif se dégage de ses installations où l'absence de représentations humaines ne fait qu'intensifier son questionnement sur l'humanité.

Latifa Echakhch (1974 -), *A chaque stencil une révolution*, 2007, papier carbone A4, colle et alcool à brûler.



L'installation *A chaque stencil une révolution* de l'artiste Latifa Echakhch donne à voir des murs recouverts de papier carbone. A hauteur d'homme, les murs, d'un bleu profond, sont aspergés d'alcool. Le bleu homogène des parois se délave ; la couleur bleue se répand sur le sol de l'espace muséal. De loin, le spectateur peut presque imaginer les cimes d'un paysage crépusculaire. En s'approchant, une autre dramaturgie s'installe devant ces murs qui semblent pleurer, se déverser. Une tension encore plus forte s'installe par la forte odeur d'encre et d'alcool très prenante. Le stencil renvoie à une technique de duplication qui permettait avec une feuille de carbone, de l'alcool et une feuille paraffinée de reproduire des documents en grand nombre. Pour Latifa Echakhch cette technique est associée aux tracts clandestins des mouvements sociaux de 1968. Cette œuvre met ici le spectateur devant une révolution d'une autre époque, devant la perte d'espoir d'un idéal fondé sur des changements profonds de la société. L'artiste met en scène avec nostalgie l'époque des discours utopiques, où des tracts clandestins permettaient encore de croire à un changement de société. Elle nous expose sa désillusion, son désarroi face à l'effacement d'une révolte vaincue par l'individualisme qui l'emporte sur les rêves de cohésion sociale. Cette installation confronte le spectateur à un mur en pleurs, une sorte de paradis perdu.

Latifa Echakhch (1974-),
A chaque stencil une révolution, 2007,
 papier carbone A4, colle et alcool à brûler.

« Vous avez exposé à la Tate Modern, c'est assez rare pour une jeune Française.

L'exposition s'appelait Speakers' Corner, en référence à ces endroits en Angleterre où l'on monte sur une caisse pour faire un discours. J'ai exposé une pièce composée de papier carbone collé au mur, qui s'intitule A chaque stencil une révolution. C'est une phrase que j'ai tirée d'une déclaration de Yasser Arafat, complètement par hasard, parce que je la trouvais belle. Il voulait dire qu'avec une machine à stencil et du papier carbone, on pouvait dupliquer un tract, le disperser dans la rue et commencer une révolution. Au lieu d'écrire moi-même un message politique, j'ai tapissé le mur de feuilles de carbone vierges, autant de monochromes bleus, et j'ai jeté dessus de l'alcool à brûler, qui sert normalement à la duplication des stencils. Une fois l'encre dissoute, le pigment bleu tombe au sol.

Vous considérez-vous comme le porte-drapeau d'une cause ?

J'essaie plutôt de présenter l'absence de messages, voire l'échec de l'engagement.»

Extrait d'un entretien accordé par l'artiste Latifa Echakhch à Nicolas Trembley pour le magazine Numéro, n° 56, janvier 2009.

FAIRE VIVRE DES UTOPIES

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans sa capacité à réveiller les consciences face à une inertie ambiante. Cette œuvre est un constat amer sur l'engagement citoyen, sur la capacité de révolte du peuple.

Quel est le rapport de l'artiste aux pouvoirs politiques ? Une œuvre peut-elle vraiment faire changer les consciences ? Notre perception du monde est-elle endormie au point qu'il faille que les artistes la réveillent ?

LA NOSTALGIE D'UN TEMPS PASSE

► Etude de l'œuvre Latifa Echakhch dans sa relation au temps, dans la nostalgie d'une époque passée qu'il faudrait réanimer.

Pourquoi vouloir suspendre le temps, le retenir, l'arrêter ? Pourquoi éprouver de la nostalgie pour un temps passé ? Peut-on maîtriser le temps, le retenir, le représenter ?

Possibilité d'un prolongement d'étude avec ce que l'entomologiste Jean Henri Fabre nomme *L'heure bleue*, l'instant suspendu entre la fin de la nuit et le lever du jour, au cours duquel les insectes nocturnes font silence. Par cette approche, l'œuvre de Latifa Echakhch peut aussi être mise en relation avec l'utilisation du stylo bille bleu par l'artiste Jan Fabre qui réalise avec cet outil de taille modeste des œuvres monumentales.



Jan Fabre (1958 -), *Het Uur Blauw (L'heure bleue)*, 1987, encre bleue, polyester, fer malléable, 14 x 9 m, S.M.A.K., Gand, Belgique.

FAIRE L'EXPERIENCE DU TEMPS

► Etude de l'évocation du temps dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution* de Latifa Echakhch.

Pourquoi vouloir montrer le temps, la durée ? Pourquoi réactiver à chaque exposition tout le processus de dilution de l'œuvre ? Quel est le temps de l'œuvre, a-t-elle un début et une fin ? A quel moment l'œuvre est-elle achevée ? Doit-on

rejouer, vivre les choses pour les comprendre ? Doit-on éprouver le temps pour le comprendre ?

Possibilité d'extension du champ d'étude en convoquant des œuvres dans lesquelles l'expérience du temps a une place prépondérante.



Jana Sterbak (1955 -), *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, robe en baves de bœuf, mannequin de couture, sel, fil, photographie couleur exposée au mur à proximité de la sculpture, dimensions de la photographie : 23,5 x 18,4 cm, cette robe doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin qu'il soit donné à voir le processus de vieillissement, Centre Georges Pompidou, Paris, France.



Oscar Muñoz (1951 -), *Re/trato*, 2003, vidéo, 28'46".

Latifa Echakhch (1974-),
A chaque stencil une révolution, 2007,
 papier carbone A4, colle et alcool à brûler.

AU-DELA DE LA VUE

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans sa perception sensorielle.

La vision n'est-elle pas suffisante pour comprendre une œuvre plastique ? Pourquoi le spectateur peut être plus touché en sollicitant d'autres sens que la vue ?

Possibilité d'un prolongement d'étude avec l'œuvre de Joseph Beuys, *Plight*, plongeant le spectateur dans un espace où les sons sont étouffés et où la chaleur et l'odeur sont oppressantes.



Joseph Beuys (1921 - 1986), *Plight*, 1985, installation conçue pour la Galerie Anthony d'Offay à Londres durant l'automne 1985, installation de 284 rouleaux en feutre, piano à queue, 1 tableau, thermomètre médical, laine, bois verni, métal, bois peint, 310 x 890 x 1813 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

UNE ŒUVRE VIVANTE

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans son aspect « vivant », évolutif.

En quoi une œuvre « vivante » permet-elle d'interroger autrement les spectateurs ? En quoi ce caractère participatif, évolutif est-il caractéristique de ruptures plastiques engagées par les artistes du XX^e et XXI^e siècle avec les œuvres du passé

? Pourquoi l'artiste doit-il faire preuve d'une certaine « stratégie » pour toucher le plus de monde ? Doit-on émouvoir pour faire réfléchir ?

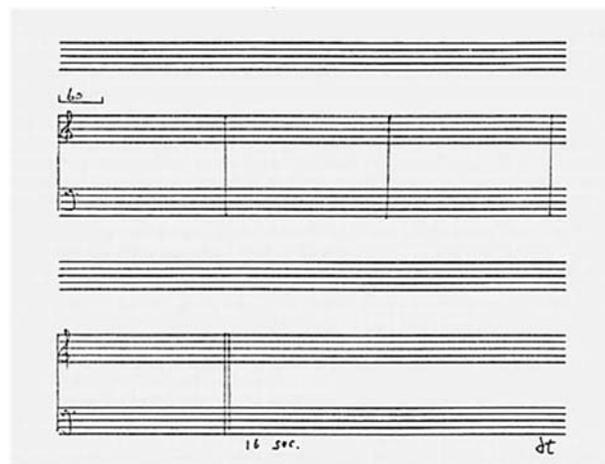
LE HASARD

► Etude de la place accordée au hasard dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution*.

Le hasard redéfinit-il l'œuvre à chaque réactivation de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* ? En quoi le hasard peut avoir sa place dans une production artistique ? Pourquoi l'accident a-t-il sa place dans une œuvre ? Le hasard est-il maîtrisable ? Pourquoi est-ce le XX^e qui permet aux artistes d'utiliser le hasard dans leur pratique artistique ? Pourquoi l'artiste fait le choix d'exposer quelque chose qui lui échappe en partie ? Pourquoi souhaiter perdre le contrôle ?

Possibilité d'un prolongement d'étude dans le champ de la littérature, de la musique et des arts plastiques avec la nouvelle de Jorge Luis Borges, l'expérimentation de John Cage, et les œuvres de César et de Marcel Duchamp.

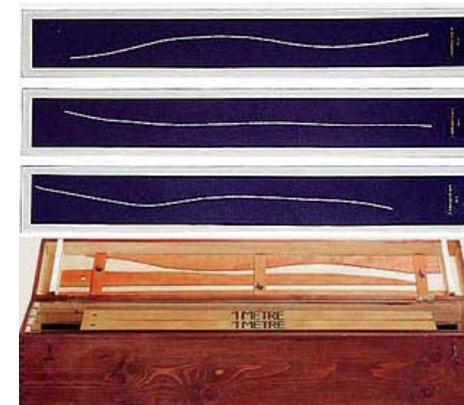
Jorge Luis Borges (1899 - 1986), *La biblioteca de Babel*, 1941, nouvelle publiée pour la première fois dans le recueil *El Jardín de senderos que se bifurcan*, éditions Editorial Sur, Argentine.



John Cage (1912 - 1992), *4'33'' : tacet, pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments*, 1952, partition musicale, durée : 4'33''.



César [César Baldaccini, dit] (1921 - 1998), *Cafetière compressée*, 1974, objet compressé et collé sur panneau de bois, 69,5 x 60 x 4,5 cm, LAAC, Dunkerque, France.



Marcel Duchamp (1887 - 1968), *Trois stoppages étalon*, 1913-14, boîte en bois, trois fils collés sur bandes de toile peintes montées sur panneau de verre, trois lamelles de bois, boîte : 28,2 x 129,2 x 22,7 cm, Museum of Modern Art, New York, USA.

Latifa Echakhch (1974-),
A chaque stencil une révolution, 2007,
papier carbone A4, colle et alcool à brûler.

UN ESPACE DE MEDITATION

► Etude de l'œuvre Latifa Echakhch : mise en relation de l'objet d'étude *A chaque stencil une révolution* avec le Mur des lamentations de Jérusalem où les juifs viennent pleurer la dispersion de leur peuple.

Pourquoi concevoir une œuvre qui évoque un symbole de recueillement de méditation ? En quoi est-il question de méditation dans cette œuvre ? En quoi le lieu de l'œuvre devient-il spirituel, énigmatique sans être pour autant strictement religieux ? Quels rapports l'art contemporain entretient-il avec les religions ? Pourquoi les artistes contemporains continuent-ils à se référer au sacré alors que la société s'en est éloignée ? L'homme peut-il vivre sans se référer à la spiritualité ?

Possibilité d'extension du champ d'étude avec la présentation de l'ensemble sculptural in situ d'Anthony Caro pour l'église saint Jean Baptiste de la ville de Bourbourg.



Anthony Caro (1924 -), *Chapel of Light*, 1999-2008, ensemble de quinze sculptures, commande publique in situ, église Saint Jean Baptiste, Bourbourg, France.

FAIRE VIVRE DES UTOPIES

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans sa capacité à réveiller les consciences face à une inertie ambiante. Cette œuvre est un constat amer sur l'engagement citoyen, sur la capacité de révolte du peuple.

Quel est le rapport de l'artiste aux pouvoirs politiques ? Une œuvre peut-elle vraiment faire changer les consciences ? Notre perception du monde est-elle endormie au point qu'il faille que les artistes la réveillent ?

LA NOSTALGIE D'UNE TECHNIQUE

► Etude de l'utilisation de la technique du stencil, évoquée dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution*. La rapidité et la simplicité de l'utilisation du stencil permettait dans les années soixante de s'exprimer avec une grande réactivité.

En quoi la réappropriation d'une technique désuète devient-elle un moyen d'expression artistique ? Pourquoi le passé aide-t-il à questionner le présent ? Une technique peut-elle être le témoin d'une époque ?



Machine à photocopier à l'alcool. Procédé de reproduction nécessitant une feuille paraffinée, une feuille de papier carbone, et de l'alcool. Pour dupliquer un document dans cette machine rotative, l'alcool à brûler permet d'imprégner le papier blanc pour diluer l'encre du papier carbone.

UN AUTRE SAUT DANS LE VIDE

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans son rapport à la tradition et à la citation. Comment l'artiste se réapproprie le monochrome bleu pour placer à son tour le spectateur face à un certain vide. L'artiste confronte ici le spectateur à un autre vertige créé par la perte de ses utopies.

Mise relation avec la pratique artistique d'Yves Klein.

Dans quelle continuité cette œuvre s'inscrit-elle au regard de cette confrontation ? Pourquoi faire références à des œuvres passées ? N'est-il pas possible de créer sans regarder derrière ? Pourquoi un artiste éprouve-t-il le besoin de monter qu'il se situe dans une continuité, dans une histoire ? Peut-on faire partie de l'histoire sans se référer à ses pairs ?



Yves Klein (1928 - 1962), *IKB3*, monochrome bleu sans titre, 1960, pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois, 199 x 153 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

Yves Klein (1928 - 1962), *Le saut dans le vide*, octobre 1960, photographie argentique, 25,9 x 20 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

SE DEVERSER DANS L'ESPACE

► Etude de la place accordée à l'espace dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution* de Latifa Echakhch.

Quel est le statut d'une œuvre évolutive qui se dissout face au spectateur ? Quelles sont les limites de l'œuvre ? Une œuvre a-t-elle besoin de limites spatiales ? Pourquoi exposer une œuvre qui n'a pas de limites fixes, qui occupe aussi l'espace olfactif et qui se répand dans l'espace muséal ? Pourquoi instaurer une proximité physique avec le spectateur ?

SUPERFLEX est le nom d'un collectif fondé par trois artistes danois : Rasmus Nielsen, Bjornestjerne Christiansen, Jakob Fenger. Leur travail polymorphe se revendique comme une forme d'activisme artistique utilisant des moyens culturels pour mettre en mouvement des projets socio-économiques, appelés outils, essayant de reprendre la main sur une économie globalisée. La question du droit d'auteur et de la copie est récurrente dans leur travail.

SUPERFLEX (1993), *Copy Right (Colored version), 2007*

Installation composée de 80 chaises présentées sur une plateforme en medium, bois, copeaux de bois, sciure
85 x 600 x 700 cm, dimension de chacune des chaises 85 x 45 x 57 cm.



Cette œuvre a été produite en réaction à la censure d'un projet que le collectif souhaitait présenter à la biennale de São Paulo en 2006. Le projet censuré a conduit les producteurs sud-américains de Guaraná dans un bras de fer avec les groupes Coca-Cola et PepsiCo qui imposent des prix ne leur permettant pas de vivre décemment, en se lançant dans la commercialisation de leur propre boisson. L'étiquetage de la boisson Guaraná Power devait reprendre l'identité visuelle d'une boisson du groupe PepsiCo, mais s'en distinguer par le rajout d'un label Guaraná Power au fort impact visuel. Le projet, qui peut s'inscrire dans la lignée du concept de supercopie développée par le collectif, a été l'objet de poursuites pour infraction aux lois sur le copyright.

Dans l'œuvre de la collection FRAC Nord-Pas de Calais, des répliques de la célèbre chaise fourmi de l'architecte danois Arne Jacobsen sont redécoupées manuellement en vue de les corriger pour les amener au plus proche du design original voulu par leur créateur. Ainsi, des imitations produites en série sont transformées en pièces uniques, soulevant de façon aigüe les questions de l'authenticité de la création et de légitimité du droit d'auteur.

SUPERFLEX (1993-),

Copy Right (Colored version), 2007

Installation composée de 80 chaises présentées sur une plateforme en medium, bois, copeaux de bois, sciure 85 x 600 x 700 cm, dimension de chacune des chaises 85 x 45 x 57 cm.

« Quand nous parlons de "système de droits", en particulier de droits sur la propriété intellectuelle, nous parlons d'une machine que vous ne pouvez pas arrêter. Une machine si grande qu'on ne peut que la regarder tout écraser sur son passage et dire "On ne peut rien y faire de toute façon", parce qu'avec le temps, l'économie qui s'est construite autour d'elle la rendue très forte. [...] Les machines deviennent si fortes qu'on ne peut plus les arrêter. Mais je pense que nous, SUPERFLEX, et tous les citoyens, nous devrions vraiment remettre ça en question. Et pas seulement remettre en question ou de critiquer : nous devons construire de nouveaux modèles, trouver de nouvelles idées à expérimenter, créer des réactions pour que nous puissions aussi être critiqués. Ce serait trop facile de s'en tenir à la critique. »

Bjornstjerne Christiansen de SUPERFLEX, discussion entre Christiane Berndes, Charles Esches, Daniel McLean et SUPERFLEX le 2 avril 2010, Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas.

LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

► Etude de l'œuvre *Copy Right* et de son rapport à la notion de propriété intellectuelle.

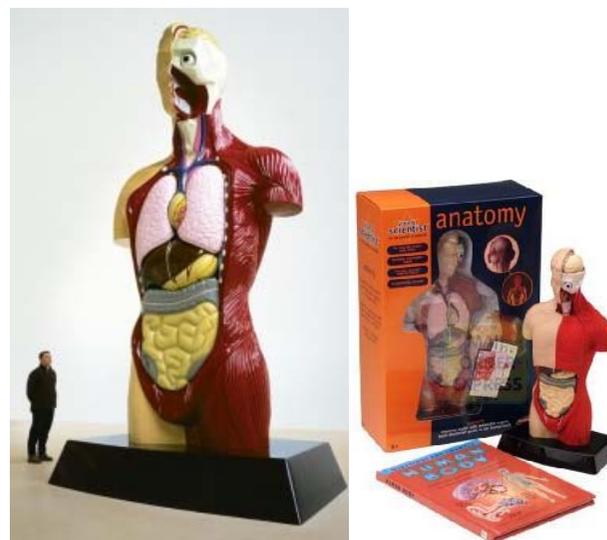


Arne Jacobsen (1902 - 1971), Chaise 3100, dite fourmi, 1952, contreplaqué formé, tubulaire en acier chromé, caoutchouc, 77 x 52 x 51,5 cm, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Allemagne.

En 1971, après la mort de Jacobsen, Fritz Hansen, qui en détient les droits de reproduction, a intégré à la collection une version à quatre pieds de la chaise fourmi.

Possibilité d'un prolongement d'étude avec de l'œuvre *Hymn* de Damien Hirst pour laquelle l'artiste a été poursuivi en justice par la marque de jouet Humbrol.

Pourquoi interdire la reproduction des biens matériels ? Peut-on posséder une idée ? Pourquoi faire commerce des idées ? "Posséder", qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce qu'une copie ? S'inspirer, est-ce copier ? Imiter, est-ce voler ? Est-ce légal de copier ? La loi est-elle morale ?



Damien Hirst (1965 -), *Hymn*, 1999 - 2005, bronze peint, 5,95 x 3,34 x 2,06 m.

Norman Emms, *Anatomy*, jouet en plastique de la marque Humbrol.

TRANSCENDER LE MODÈLE

► Etude de l'œuvre *Copy Right* dans sa volonté d'être plus fidèle à l'intention de Arne Jacobsen que les copies réalisées sous licence.

Signer, est-ce créer ? Suis-je l'auteur de mes copies ? Une copie peut-elle égaler, peut-elle être supérieure à l'original ? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Est-ce qu'il suffit que je le décide pour qu'un objet du quotidien devienne une œuvre d'art ?

Possibilité de prolongement de réflexion par l'étude comparée de « l'outil » *Supercopy Factory* de SUPERFLEX et de *Fontaine* de Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp (1887 - 1968), *Fontaine* (réplique de 1964), 1917 / 1964, faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture, 64 x 48 x 35 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.



SUPERFLEX, *Supercopy Factory*, dispositif d'impression textile sur objets contrefaits.

« En sérigraphiant le mot "SUPERCOPY" sur des copies de polos Lacoste achetés dans des marchés de rue en Thaïlande, SUPERFLEX transforme un produit contrefait en une Supercopie – un nouvel original. En conséquence, Lacoste a attaqué SUPERFLEX en justice. »

Extrait de <http://www.superflex.net>

Designer industriel de formation, Gabriel Sierra a rapidement orienté sa pratique vers le domaine artistique en produisant des objets à la frontière entre l'art, le design et l'architecture. Son travail, nourri de références pointues à l'histoire de l'art et du design et à la fois ancré dans la tradition populaire, interroge la société, ses pratiques culturelles et ses tropismes.

Gabriel Sierra (1975 -), *Hang it all, 2007,*

De la série *Stepmother Nature* ("Belle-mère nature"), structure métallique et fruits naturels, trois modules de 36 x 51 x 14 cm.



Hang it all (*Accroche tout*) est une réinterprétation irrévérencieuse d'un porte-manteau faisant maintenant parti du classique du design moderniste créé par Charles et Ray Eames. Mais alors que l'original de 1953, laissait joyeusement deviner l'ampleur de l'influence de la pensée scientifique sur la culture du milieu du XXe siècle, Sierra utilise des fruits plutôt que des sphères évoquant des modèles atomiques. Ce geste iconoclaste remet en perspective les principes scientifiques du design de la première moitié du XXe siècle. Cette substitution, qui évacue la géométrie et l'abstraction, replonge l'objet dans la figuration. L'artiste met ainsi en lumière le rapport ambigu qu'entretient la société contemporaine avec la nature en faisant apparaître comme incongrue la présence d'éléments naturels dans les objets du quotidien. *Hang it all* s'inscrit d'ailleurs dans une série plus ample dont le titre général, *Stepmother Nature* (*Belle-mère nature*), vient appuyer avec humour la façon dont la filiation entre l'homme et la Terre finit par se réduire à une relation purement administrative ou contractuelle.

Le porte-manteau aux patères ludiques sensé initialement inciter adultes et enfants à accrocher leurs vêtements et accessoires perd son aspect attirant. Les fruits qui vont se décomposer dans le temps provoquent un rejet quant à la projection éventuelle de cet objet. L'artiste insiste ici sur la répulsion que l'homme a face à la nature et sur son désir d'aseptisation du monde qui l'entoure

Gabriel Sierra (1975 -),
Hang it all, 2007,

De la série *Stepmother Nature* ("Belle-mère nature"), structure métallique et fruits naturels, trois modules de 36 x 51 x 14 cm.

CRITIQUER UN MODELE

► Etude de l'œuvre de Gabriel Sierra dans sa capacité à critiquer une icône du design.

Pourquoi faire preuve d'esprit critique face à un modèle, à une forme devenue une icône ? L'homme a-t-il besoin d'un renouvellement de ses modèles ou plutôt d'une certaine stabilité ? Existe-t-il des modèles intemporels et « intouchables » ? Pourquoi s'affranchir de ses modèles ? S'affranchir est-ce une manière de progresser, de prendre son autonomie ? Un artiste se met-il dans une posture de défiance en « s'attaquant » à ces modèles ? Comment l'homme existe-t-il face à l'idée qu'il a de vouloir faire la peau à ses modèles ?



Charles & Ray Eames, *Hang it all*, 1953, 370 x 505 x 170 mm, structure en fil d'acier laqué blanc, boules de bois colorés.

QUESTIONNER NOTRE RAPPORT A LA NATURE

► Etude de l'œuvre de Gabriel Sierra face aux questionnements que l'œuvre soulève face au rapport que l'homme entretient avec la nature.

Des formes nouvelles peuvent-elles induire ou dicter des comportements nouveaux ? Comment peut-on « adopter » un objet, vivre avec lui ? Dans une société de consommation, quelle place la nature a-t-elle ? Pourquoi les designers ou des architectes créent-ils des objets du quotidien ressemblant ou utilisant des éléments naturels ? Pourquoi l'homme devrait-il vivre en harmonie avec la nature ?

Possibilité d'un prolongement d'étude avec les pièces du designer Piero Gilardi réintroduisant de manière assez paradoxale la nature dans nos intérieurs.



Piero Gilardi (1942 -), *Tappeto Natura*, 1966, édité par Gufram Multipli, trois éléments pierre dont un grand Sedilsasso faisant fonction de siège, polyuréthane expansé et peint, 200 x 300 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, France.

« Stéphane Corréard : Comment est né le premier tapis nature ?

Piero Gilardi : Le premier était un tapis de cailloux, comme un tapis de salle de bains ! Tout a commencé en me promenant près d'une rivière à Turin, j'y ai vu des galets envahis par des déchets, des plastiques. Alors, je me suis dit qu'il fallait que je prépare un petit morceau de rivière, avec ses galets, propre et confortable !

SC : La préoccupation écologique était donc première.

PG : Oui, mais tous les écologistes m'ont dit que j'employais des matières plastiques polluantes !

SC : C'est ironique d'utiliser du pétrole pour refaire de la nature...

PG : Oui, et je reconnais aussi cette ironie dans certains travaux d'artistes écologistes. Souvent les pépinières ont un fonctionnement très compliqué, qui demande un travail énorme pour générer la vie des plantes cultivées. Alors que de manière spontanée, il y a dans les friches urbaines une croissance gigantesque des plantes. S'occuper de plantes avec notre culture urbaine demande un effort absurde.

Piero Gilardi entretien accordé à Stéphane Corréard pour le journal *Particules* - n°28, octobre/décembre 2009.

Possibilité d'un prolongement par l'étude de l'architecture de la Casa Milà d'Antoni Gaudí et de ses éléments de mobiliers rendant hommage aux formes naturelles.



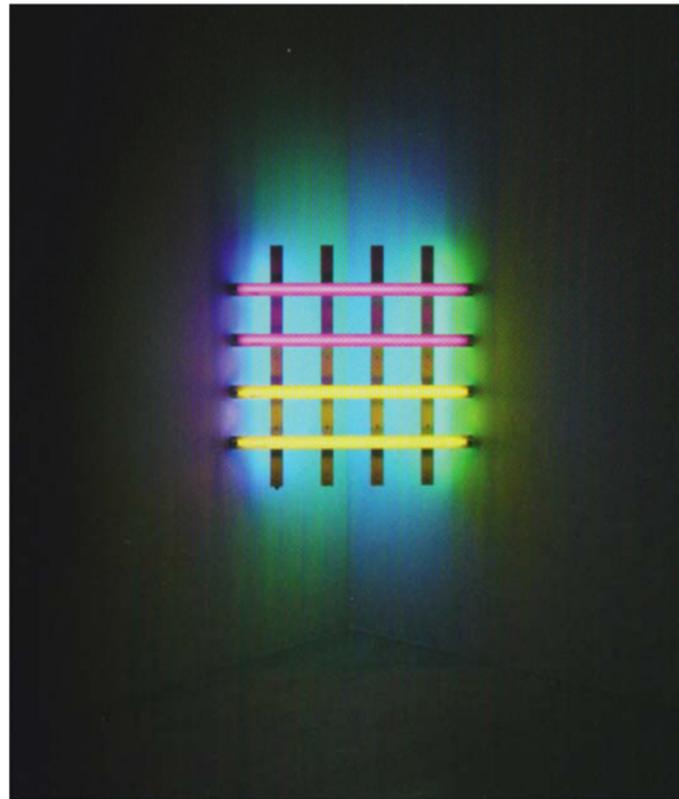
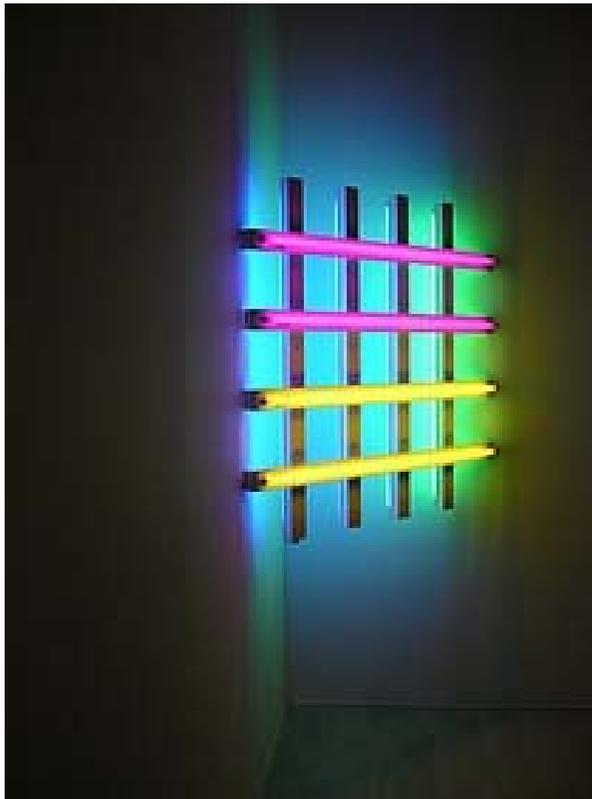
Antoni Gaudí (1852-1926), *Paravent double Milà*, 196 x 400 x 5cm, chêne et verre cathédrale. Paravent entièrement sculpté avec des motifs marins, verre cathédrale rose pale, charnières en laiton et des roulettes en bois et en laiton, collection privée, Paris, France.

Antoni Gaudí (1852 - 1926), *Casa Milà*, 1906-1910, 92, Passeig de Gràcia, Barcelone, Espagne.

Après avoir renoncé à une vie ecclésiastique, Dan Flavin effectue son service militaire en Corée où il sera formé en météorologie. Pendant ses études artistiques, il s'intéresse à l'art minimal. Dans la série « *Icons* », Dan Flavin encadre des peintures monochromes d'ampoules lumineuses. Constatant la prépondérance de la lumière sur la peinture, il choisit de renoncer à l'utilisation de la toile. En 1963, Dan Flavin fait le choix d'exposer un seul néon pour lui-même et la lumière qu'elle renvoie. Depuis ce geste radical et minimal, il ne cessera, par l'agencement de différentes combinaisons lumineuses, de redéfinir l'espace de l'œuvre et du spectateur.

Dan Flavin (1933 - 1996), *Untitled (in honor of Harold Joachim) 2, 1977,*

installation de néons rose, jaune, vert et bleu fluorescents accrochés dans le coin d'une pièce en hauteur,
122 x 122 cm.



L'installation *Untitled (in honor of Harold Joachim) 2*, de Dan Flavin se compose de néons colorés installés dans le coin d'une pièce, positionné dans un plan qui n'est pas parallèle aux murs de l'espace d'exposition. Les néons sont exposés avec leur support et leurs fils électriques ; l'artiste ne cherche pas à les cacher. L'objet utilisé est issu de la grande distribution : les néons peuvent être remplacés facilement quand ils ne fonctionnent plus. Quatre néons jaunes et rose disposés de manière horizontale éclairent le spectateur. Quatre autres néons bleus et verts disposés verticalement éclairent le mur. Le spectateur est donc baigné d'un mélange de lumière rose et jaune, différent du halo bleu-vert qu'il observe face à lui.

L'artiste plonge le spectateur dans une nouvelle réalité redéfinie par la lumière colorée que son installation propage. L'espace et le spectateur semblent être plongés dans cette ambiance lumineuse colorée. Le spectateur fait partie de l'œuvre. L'installation n'a pas de limites strictement définies, elle devient immatérielle. La lumière avec laquelle l'artiste travaille remet en question notre perception du réel. Accrochés dans l'angle, les tubes de néon semblent tenir en lévitation dans l'espace muséal. Dans ce jeu d'illusion, Dan Flavin joue avec la réalité et ses frontières. Son œuvre remet en question nos propres perceptions, nos propres certitudes sur la manière d'observer le monde et de le comprendre. La lecture du cartel et l'hommage rendu au philosophe anglais Harold Joachim¹ ne font que redoubler ce questionnement sur le réel.

1. Harold Henry Joachim (1868-1938) est un philosophe anglais. Il est connu pour son essai *The Nature of Truth* publié en 1906 dans lequel il énonce une théorie de la vérité cohérente, qui considère comme vrai un énoncé qui n'entre pas en contradiction avec d'autres énoncés préalables, sans souci de rapport au monde physique.

Dan Flavin (1933 - 1996),

Untitled (in honor of Harold Joachim) 2, 1977,

installation de néons rose, jaune, vert et bleu fluorescents accrochés dans le coin d'une pièce en hauteur, 122 x 122 cm.

REDEFINIR L'ESPACE

► Etude de la redéfinition de l'espace par l'œuvre de Dan Flavin.

Où commence et où finit l'œuvre de Dan Flavin installée dans l'espace muséal ? Qu'est-ce qui est l'œuvre ? Une œuvre a-t-elle besoin de limites ? Pourquoi chercher à voir l'espace autrement, à le redéfinir ? Pourquoi envelopper le spectateur de son œuvre ?

LA LUMIERE COMME MATERIAU

► Etude de l'œuvre de Dan Flavin et de la rupture créée par son utilisation de la lumière physique et non de sa représentation.

Dans l'œuvre de Dan Flavin, quel statut ont des néons qui peuvent être remplacés quand ils ne fonctionnent plus ? Pourquoi un objet du quotidien peut-il acquérir le statut d'œuvre d'art ? Pourquoi chercher à « maîtriser » physiquement un matériau évanescent ? Pourquoi vouloir proposer au spectateur une expérience physique plutôt qu'une représentation picturale ?

RENDRE HOMMAGE A SES PAIRS

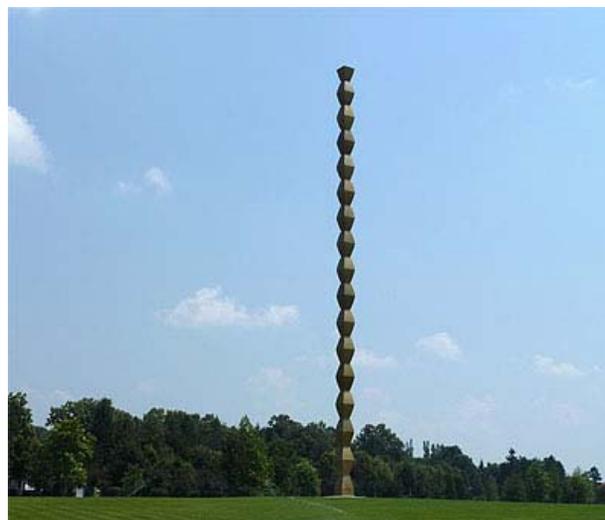
► Etude de l'œuvre de Dan Flavin par rapport aux différents hommages qu'il peut rendre aux travers de titres de ses œuvres à des artistes ou des hommes qu'il admire.

Pourquoi chercher à rendre hommage à ses pairs ? Dan Flavin ressent-il le besoin de se situer dans l'histoire ? Pourquoi un artiste qui est en profonde rupture avec la tradition artistique cherche-t-il à nommer clairement quelles sont ces références culturelles ?

Prolongement d'étude possible avec l'œuvre charnière et radicale de Dan Flavin créée en 1963 : « The diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi) » et l'étude du rapport revendiqué par Dan Flavin avec l'œuvre de Constantin Brancusi.



Dan Flavin (1933 - 1996), *The diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)*, 1963, néon blanc de 244 cm adossé sur un mur et incliné de 45°, collection particulière.



Constantin Brancusi (1876 - 1957), *Colonne sans fin*, 1937-1938, fonte et acier, hauteur : 29,35 m, Tirgu Jiu, Roumanie.

LA LUMIERE SOURCE DE MEDITATION

► Etude de l'œuvre de Dan Flavin dans sa relation à la spiritualité.

Pourquoi un artiste en profonde rupture avec la tradition artistique par son utilisation du tube de néon cherche-t-il à se référer à une certaine spiritualité ? Pourquoi le questionnement de la lumière et de la redéfinition de l'espace est-il attaché à des conceptions religieuses du monde ? L'artiste peut-il défier les lois de la matière ? L'artiste peut-il modifier notre perception de la matière, de la réalité ? L'homme peut-il être créateur et réinventer le monde ?

Possibilité de prolongement d'étude avec l'œuvre de Rembrandt qui transforme la matière picturale (pigment + huile) en image « lumineuse ».

Pourquoi la lumière fascine-t-elle les artistes ? Pourquoi la lumière interroge-t-elle le monde et la spiritualité ?



Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669), *Philosophe en méditation*, 1632, huile sur bois, 34 x 28 cm, Musée du Louvre, Paris, France.

Née en 1974 au Chili, Lorena Zilleruelo vit en France depuis l'âge de 18 ans. Dans son travail artistique, elle s'intéresse très tôt à la scénographie et à la vidéo interactive. Ayant grandi sous la dictature Chilienne d'Augusto Pinochet, Lorena Zilleruelo ne cesse dans son travail artistique de raviver une mémoire populaire opprimée par le pouvoir politique. Elle élabore des œuvres participatives qui impliquent physiquement le spectateur. En mélangeant la grande histoire et son histoire personnelle, elle fait revivre de manière émouvante l'histoire de son peuple en questionnant le spectateur sur ses propres utopies.

Lorena Zilleruelo (1974-),

Elan et élégie, 2009,

installation vidéo interactive, 5 x 8 x 4 m, production du Fresnoy, Studio national des arts contemporains.



L'œuvre *Elan et élégie* Lorena Zilleruelo est une installation vidéo de très grand format. Le spectateur est confronté à l'image d'une foule de travailleurs en mouvement qui avance vers lui. La scène se déroule dans un bâtiment désaffecté, un ancien lieu de travail. Les sons des voix mêlées d'une foule en révolte est diffusé. A cette rumeur se superpose une douce mélodie fredonnée par une voix féminine. L'œuvre est interactive : des capteurs de mouvement identifient les déplacements du public et agissent sur le déroulé de la vidéo. Grâce à ce dispositif, les acteurs semblent calquer leurs mouvements sur ceux du spectateur. L'observateur de la scène a ainsi l'impression de faire corps avec cette foule, de participer à cette marche.

Les acteurs filmés par l'artiste rejouent une œuvre picturale de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*. Cette œuvre réalisée entre 1895 et 1901 est devenu un symbole d'engagement pour les luttes ouvrières.

Ayant grandi sous la dictature Chilienne d'Augusto Pinochet, Lorena Zilleruelo cherche à rendre hommage et à faire revivre la mémoire de son peuple. Par son installation vidéo interactive, l'artiste donne du mouvement à une œuvre du passé, symbole du droit de grève. La reprise de l'œuvre de Giuseppe Da Volpedo devient plus vivante que jamais car le spectateur s'identifie au peuple en marche qu'il a devant lui. L'artiste invite les spectateurs à suivre un nouvel élan, à croire à nouveau en leurs utopies. Elle souhaite insuffler un élan, un certain engagement.

Lorena Zilleruelo (1974-),

Elan et élégie, 2009,

installation vidéo interactive, 5 x 8 x 4 m, production du Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

LA TECHNIQUE AU SERVICE DE L'ÉMOTION

► Etude de l'œuvre de Lorena Zilleruelo *Elan et élégie* dans son aspect technique. L'artiste utilise des capteurs de mouvements pour faire interagir l'image et le spectateur. Le spectateur se sent ainsi physiquement intégré à cette œuvre. En quoi la technique permet-elle à l'artiste de mettre en place une œuvre plus émouvante ? Pourquoi choisir de mettre la technique au service de l'émotion.

Possibilité de prolongement d'étude avec l'œuvre vidéographique de Bill Viola.

Bill Viola tourne en utilisant du film 35mm haute vitesse : à 210 images par seconde, près de sept fois la fréquence normale, il obtient des mouvements ralentis à l'extrême sans fragmentation ou perte de continuité. La prise choisie est numérisée en haute définition. Pendant la phase de post-production, les couleurs, les contrastes, les textures et les détails sont ajustés et retouchés. La technique disparaît ici au service de l'émotion.



Bill Viola (1951 -), *Emergence*, 2002, vidéo haute définition rétroprojetée sur écran mural, 11'49", taille de l'image projetée : 200 x 200 cm, Getty Center, Los Angeles, USA.

S'ENGAGER AVEC LA PEUPLE

► Etude de l'œuvre de Lorena Zilleruelo *Elan et élégie* dans son rapport à l'engagement du peuple. Pourquoi utiliser l'art pour exprimer des idées sociales ou politiques ? Est-ce qu'une œuvre d'art engagée traduit forcément un engagement de l'artiste dans la vie ? Est-ce qu'une œuvre d'art engagée a une efficacité politique ?

L'artiste doit-il faire preuve d'une certaine « stratégie » pour toucher le plus de monde ? En quoi l'art engagé reste-t-il bien de l'art et non de la politique ? Doit-on émouvoir ou choquer pour faire réfléchir, pour réveiller les consciences ?

« L'utopie naît d'un irrépressible désir de l'âme blessée par la douleur sociale. On ne l'arrêtera pas et on ne doit pas l'arrêter. Elle est nécessaire à la vie sociale car elle oblige à travailler sur l'identité collective, à la renouveler, là où elle est en permanence tentée de s'auto-légitimer et de reproduire l'injustice en dissimulant ses failles. L'élégie telle que Gilles Deleuze la définit traduit l'impuissance trop grande, le choc d'une rencontre, d'un événement démesuré, insupportable, et porte cet excès menaçant de briser le moi à l'invention supérieure d'une manière d'être, d'un art de la plainte. Moyen d'expression des exclus sociaux, l'élégie métamorphoserait la plainte en un chant apte à retourner la souffrance contre elle-même, le malheur en bonheur, la mort en vie. Je me suis inspirée du tableau *Il quarto Stato* de Giuseppe Da Volpedo, qui fut peint entre 1898 et 1901. La scène de ce tableau nous montre des ouvriers marcher, se soulever, revendiquant la lutte des classes. Aujourd'hui, la lutte des classes concerne non seulement les ouvriers, mais aussi les employés peu qualifiés, les chômeurs, les travailleurs clandestins... Cette marche est un acte de révolte et/ou d'émancipation. Cette révolte a pour objectif de montrer un visage de celui qui est souvent anonyme. »

À mon père – Lorena Zilleruelo

Propos de l'artiste visibles sur le site du Fresnoy : <http://www.panorama11.net/>

Possibilité de prolongement d'étude en comparant l'œuvre de Lorena Zilleruelo qui rejoue *Il quarto stato* et une affiche de propagande délivrant un message communication visuelle portant des revendications sociales.

En comparant une œuvre d'art et une affiche propagande, l'objectif est de faire prendre conscience aux l'élève qu'une

affiche de propagande est différente d'une production artistique engagée en ce sens qu'elle délivre un message unique immédiatement compréhensible souvent accompagné d'un slogan alors que les intentions d'un artiste sont plus subtiles : une œuvre d'art est polysémique.



Victor Koretsky (1908 - 1998), *МЫ ТРЕБУЕМ МИРА!* (Nous exigeons la paix !), 1950, affiche de propagande russe, 90,2 cm x 58,4 cm.

Lorena Zilleruelo (1974-),

Elan et élégie, 2009

installation vidéo interactive, 5 x 8 x 4 m, production du Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

LE RAPPORT AUX MODELES DU PASSE

► Etude de l'œuvre de Lorena Zilleruelo *Elan et élégie* dans son rapport à la tradition et à ses modèles. L'artiste rejoue une œuvre du passé pour la faire revivre. L'œuvre picturale de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato* est devenue un symbole populaire très fort des luttes ouvrières. Cette peinture monumentale représente le soulèvement de la classe ouvrière. Son titre, *Il quarto stato* (le Quart-État), désigne la classe sociale prolétaire opposée au capitalisme.

Pourquoi une artiste contemporaine s'intéresse-t-elle au passé pour questionner le présent ? Pourquoi chercher à faire revivre le passé ? Un modèle peut-il s'user, s'effacer, disparaître s'il n'est pas réanimé ? L'image a-t-elle toujours un référent, un « avant » ? Par quels modèles l'homme est-il habité ? L'homme peut-il perdre pied face à ces modèles ?



Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868 - 1907), *Il quarto Stato*, 1901, huile sur toile, 293 x 545 cm, Milano, Museo del Novecento, Milan, Italie.

Possibilité de prolongement d'étude comparative entre l'installation vidéo de Lorena Zilleruelo et le travail d'un publiciste qui utilise et détourne *Il quarto stato* à des fins commerciales pour une grande marque de café.

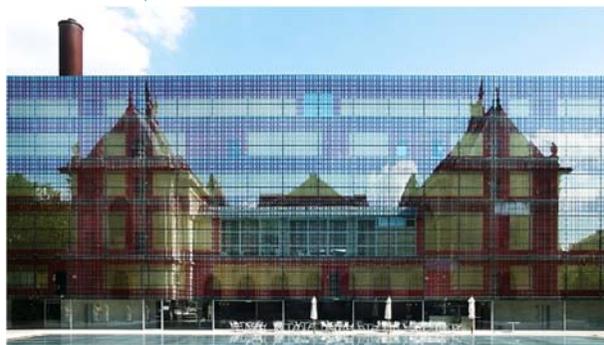
Pourquoi des publicitaires utilisent-ils des images artistiques ? Détourner une œuvre à des fins commerciales, est-ce manquer de respect envers l'artiste ou au contraire lui rendre hommage ?



Agence Armando Testa, *Tutti hanno diritto a una buona pausa caffè* (Tout le monde a droit à une bonne pause-café), 2000, campagne publicitaire pour les cafés Lavazza.

Possibilité de prolongement d'étude dans le domaine architectural avec le projet d'extension du Palais des Beaux-Arts de Lille par les architectes Jean-Marc Ibos et Myrto Vitard.

La prise en compte du passé peut-elle m'aider à comprendre le présent ? Peut-on se reconnaître dans une autre époque ? Travailler avec le passé, est-ce faire partie de l'histoire ? Peut-on construire de nouveaux édifices, de nouvelles architectures sans modèles ? Un architecte doit-il entretenir une certaine distance avec son modèle ? Doit-on inventer de nouveaux édifices pour être considéré comme « créateur » ? Peut-on faire table rase du passé ?



Jean-Marc Ibos (1957-), Myrto Vitard (1955-), *Extension du musée des Beaux-arts de Lille*, 1997, Lille, France

► Etude de l'œuvre de Lorena Zilleruelo dans son rapport au temps et à l'espace.

Pourquoi faire rejouer en trois dimensions une œuvre en deux dimensions ? Pourquoi chercher à comparer le présent avec une œuvre qui a plus d'un siècle ? Pourquoi donner du mouvement à une œuvre statique ? Pourquoi imposer aux spectateurs la reproduction de leurs propres déplacements dans la vidéo interactive qui est face à eux ?

Possibilité de prolongement dans le domaine cinématographique par l'étude du film *Psycho* de Gus Van Sant, qui rejoue *Psychose* d'Alfred Hitchcock plan par plan, presque à l'identique.

A-t-on besoin de redonner vie, de réincarner pour comprendre les choses ? Doit-on rejouer physiquement une œuvre pour la comprendre dans sa dimension spatiale et temporelle ?



Alfred Hitchcock (1899 - 1980), *Psycho* (*Psychose*), 1960, film noir et blanc, 109 min, Le scénario de Joseph Stefano d'après le roman de Robert Bloch : *Psycho*.

Gus Van Sant Jr. (1952 -), *Psycho* (*Psychose*), 1980, film en couleur, 105 min, remake du film d'Alfred Hitchcock, cette nouvelle version reprend le scénario d'origine écrit par Joseph Stefano, et fut tournée plan par plan comme le premier, la seule différence notable étant l'ajout de la couleur.

Lawrence Weiner, né en 1942 à New York est une des figure majeures de l'art conceptuel Américain. Il remet très vite en question une approche traditionnelle de l'art pour radicaliser sa pratique. En 1968, une de ses œuvres rencontre l'incompréhension du public au point d'être détruite. Suite à cet événement violent, Weiner cherche à comprendre ce refus et décide de ne plus jamais imposer une représentation et de laisser le spectateur s'approprié ou non son œuvre par le biais de retranscriptions textuelles.

Lawrence Weiner (1942 -),

Opus 15, 1968,

lettrage mural, dimensions variables.



Lawrence Weiner place le spectateur face à un lettrage mural. A la lecture du texte écrit par l'artiste, le spectateur peut se projeter et devenir le réalisateur de l'œuvre. Selon la volonté de l'artiste, le texte peut être reproduit sur divers supports mais la typographie, la composition et les proportions du texte restent les mêmes. Ici, le texte devient le support de l'œuvre, un commencement. Le spectateur devient réalisateur à part entière, aucune représentation précise ne lui est imposée. Le spectateur prend l'initiative de la réalisation ou non. En 1968, Lawrence Weiner a publié dans *Artnews* un texte aux allures de manifeste et qui redéfinit de manière radicale ses intentions artistiques : « - 1. *L'artiste peut construire le travail* - 2. *Le travail peut être fabriqué* - 3. *Le travail peut ne pas être réalisé* - Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception ». L'*Opus 15*, à l'image d'un opus musical, permet de situer l'œuvre de l'artiste dans une chronologie de création. L'*Opus 15* exposé au FRAC Nord - Pas de Calais remet en question la notion de frontière. Cette ligne imaginaire qui délimite, qui sépare est ici mise à mal. Le texte, qui peut changer de lieu et de support, permet d'interroger d'autres territoires, d'autres frontières et de rester sans cesse en question par l'entremise du spectateur.

« ... *l'art est une présentation, pas une chose imposée. Il est fait pour le public, pas pour l'histoire, ni pour la culture, il est fait pour être utilisé* ».

Lawrence Weiner, entretien in *Sans Titre*, janvier-février-mars 1990, n°9, *Lawrence Weiner : « Tell me what you think of me »*.

Lawrence Weiner (1942-),

Opus 15, 1968,

lettrage mural, dimensions variables.

LES FRONTIÈRES REMISES EN QUESTION

▲ Etude de l'œuvre *Opus 15* au regard de l'évocation de l'espace politique et de la remise en question de la notion de frontière.

Qu'est-ce qu'une frontière ? Pourquoi le destin d'un homme peut-il changer selon son pays de naissance ? Pourquoi les hommes ne peuvent-ils voyager librement ? Comment comprendre une limite invisible ? Voit-on les choses différemment selon que l'on se trouve d'un côté ou de l'autre de la frontière ? Pourquoi construit-on des limites, des frontières ? L'homme a-t-il besoin de frontières pour vivre ? Pourquoi l'artiste remet-il en question la notion de frontière ? L'absence de frontières sur terre est-elle une utopie ? Une frontière n'existe-t-elle vraiment que dans sa potentialité de transgression ?

Possibilité d'un prolongement d'étude en littérature avec un texte de Georges Perec questionnant la notion de frontière.

« Les frontières sont des lignes. Des millions d'hommes sont morts à cause de ces lignes. Des milliers d'hommes sont morts parce qu'ils ne sont pas parvenus à les franchir ; la survie passait alors par le franchissement d'une simple rivière, d'une petite colline, d'une forêt tranquille : de l'autre côté, c'était la Suisse, le pays neutre, la zone libre... »

« On s'est battu pour des minuscules morceaux d'espaces, des bouts de colline, quelques mètres de bords de mer, des pitons rocheux, le coin d'une rue. Pour des millions d'hommes, la mort est venue d'une légère différence de niveau entre deux points parfois éloignés de cent mètres : on se battait pendant des semaines pour prendre ou reprendre la Côte 532. »

Georges Perec (1936 - 1982), « le pays », « Frontière », in *Espèces d'espaces*, 1974, éditions Galilée, extraits des pages 99 et 100.

Possibilité d'extension d'étude avec l'œuvre vidéographique de Javier Téllez questionnant les notions de frontières physiques et mentales et la sculpture de Julien Prévieux interrogeant la notion d'obstacle.



Javier Téllez (1969 -), *One Flew over the void (Bala perdida)*, Vol au-dessus du vide (Balle perdue), 2005, vidéo, dimensions variables selon installation, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France.



Julien Prévieux (1974 -), *Glissement*, 2004, Sculpture en métal galvanisé, 3,5 m de diamètre, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France

UNE SCULPTURE INTANGIBLE

▲ Etude de la rupture créée par l'artiste dans sa conception nouvelle de la sculpture. *Opus 15* est une composition textuelle sans cesse réactivée physiquement ou mentalement.

Un texte peut-il devenir une sculpture ? Quel est le statut d'une œuvre intangible ? Peut-on être considéré comme créateur d'une œuvre qui va se construire dans l'imaginaire des spectateurs ? A-t-on besoin de voir les choses pour qu'elles existent ? Ecrire, est-ce donner corps ?

UNE ŒUVRE QUI NE S'IMPOSE PAS

▲ Etude de la dimension participative et ouverte de l'œuvre *Opus 15*.

Quel rapport l'artiste entretient-il avec une œuvre qu'il ne cherche pas à imposer ? Pourquoi prendre en compte l'indifférence du spectateur ? L'indifférence est-elle une forme de participation à l'œuvre ? La participation mentale du spectateur est-elle une forme de création ? Pourquoi l'artiste cherche-t-il à poser des questions plutôt qu'à donner des réponses ? Pourquoi ne pas imposer une représentation unique ?

UNE SCULPTURE AU DON D'UBIQUITÉ

▲ Etude des rapports qu'entretient l'œuvre *Opus 15* avec le temps et l'espace. (Selon les directives de l'artiste, l'œuvre peut être installée simultanément à plusieurs endroits).

Quelle est la place de l'œuvre dans le temps ? Une œuvre peut-elle être immortelle, sans cesse réactivée ? Pourquoi chercher à défier l'espace et le temps ? Comment appréhender une œuvre qui possède le don d'ubiquité ? L'ubiquité serait-elle l'utopie ultime qui remettrait en question la notion de frontière ?

Le travail de création de Martí Guixé consiste à redéfinir notre rapport aux objets. Il souhaite s'éloigner le plus possible du design italien qui produit des objets selon lui trop formels, très chers et de plus en plus éloignés de leurs fonctions premières. Martí Guixé souhaite que le design rende service à ses utilisateurs. Pour lui, le terme *designer* ne doit pas évoquer des créations chères et signées par de grands créateurs. Tout objet est du design, tout objet doit être consommé avant tout pour la fonction que l'on attend de lui. La valeur d'usage doit l'emporter sur l'aspect formel esthétisant. L'objet doit rendre service. En 2001, Martí Guixé va jusqu'à imaginer un nouveau label, *Ex-designer*, qui a pour ambition de s'affranchir des limites induites par les activités des designers qui réduisent la profession à une destination purement formelle et en cherchant des concepts innovants.

Martí Guixé (1964-)

Statement Chair : Stop Discrimination of Cheap Furniture!, 2004,

installation réalisée par le designer pour son exposition *Skip Furniture*, Spazio Lima, à l'occasion du Salon du Meuble de Milan 2004, installation de 10 chaises graffitées, signées et numérotées, plastique injecté, peinture acrylique, installation de dimensions variables.



L'installation de Martí Guixé se compose de dix chaises de jardin en plastique blanc. Certaines assises sont recouvertes de peinture dorée. Ces chaises ordinaires comportent toutes le même message graffité par l'artiste à l'aide d'un large pinceau. On peut y lire : *Stop Discrimination of Cheap Furniture!* Sur les pieds des assises se trouve la signature de l'artiste. Les chaises semblent disposées dans l'espace de manière aléatoire. Elles forment un groupe désorganisé. Tout d'abord designer, Martí Guixé cherche à établir une nouvelle relation avec les objets. Il se montre très critique envers le design traditionnel hors de prix basé uniquement sur l'aspect formel des objets. Dans cette installation présentée au FRAC Nord - Pas de Calais, Martí Guixé remet clairement en question le design. Il refuse la discrimination envers le mobilier peu coûteux et populaire. Il souhaite que les designers proposent des objets plus inventifs, apportant des solutions nouvelles à nos modes de vie contemporains. Il souhaite remettre en question la valeur que l'on prête aux objets. Comme son titre l'indique, cette œuvre est à percevoir comme un manifeste.

Martí Guixé (1964-)

Statement Chair : Stop Discrimination of Cheap Furniture !, 2004,

installation de 10 chaises graffitées, signées et numérotées, plastique injecté, peinture acrylique, installation de dimensions variables

L'ÉCONOMIE REMISE EN QUESTION

▲ Etude de la remise en question du pouvoir économique lié à la production et à la surproduction d'objets.

En quoi la remise en question du statut des objets par le biais de ce manifeste peut-elle modifier l'économie ? Pourquoi continuer à produire des objets dans un monde qui en est déjà rempli ? Est-il possible de changer notre modèle économique basé sur la surconsommation ? Pourquoi fabriquer encore des objets alors qu'il en existe déjà beaucoup ? Comment trouver sa part de liberté dans une société où les choix sont orientés ? Comment prendre des distances avec la société de consommation ? L'absurde peut-il être une forme de résistance à la société de consommation ? Quelle dépendance ou indépendance puis-je avoir face aux objets ?

Possibilité de prolongement d'étude avec la réflexion du collectif 5.5 Designers autour du projet RÉANIM posant la question de la surconsommation des objets.



5.5 Designers (2003-), *Élément de meuble Béquille*, 2004-2006, pied de chaise, béquille en acier peint vert fluo, vérin, 42/42 x 4 cm, Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain, Puteaux, France.

« Comment donner une seconde vie à un produit ? Cette nouvelle discipline concerne des objets courants, trouvés en nombres dans les décharges, la rue, chez les particuliers ou invendus et stockés en grand nombre dans les industries.

...

Réanimer, récupérer, réintroduire, restituer, réhabiliter, recycler, repenser, panser, soigner... Le designer devient médecin des objets, et utilise son savoir-faire pour optimiser l'espérance de vie des meubles abandonnés.

...

RÉANIM est d'abord un questionnement sur le devenir de nos objets de consommation. Que faire face à une prolifération d'objets produits à des fins commerciales, sans soucis de pérennité ? La mise en péril des ressources naturelles, la pollution que ces productions engendrent, sont autant de constats douloureux, qui ont fait naître en nous, l'envie de proposer un avenir à ces objets « condamnés ». RÉANIM propose de redonner vie à du mobilier meurtri.

Le mobilier était un bien patrimonial, légué de génération en génération, entretenu et protégé pour lui permettre de naviguer dans le temps. Aujourd'hui, son statut change et devient un objet de consommation à part entière. L'industrie du meuble est passée d'un marché d'équipement à un marché de renouvellement, et ce changement notable est à reconsidérer dans le processus de conception. Comment peut-il exister une seconde vie pour un objet en le réintroduisant dans un système commercial ? »

5.5 Designers, Jean-Sébastien Blanc (1980-), Vincent Baranger (1980-), Anthony Lebosse (1981-), Claire Renard, (1980-), Collectif formé en 2003.

<http://www.55designers.com/fr/projet/2003-sauvez-les-meubles>

Possibilité d'extension d'étude avec le film *The Man in the White Suit* dans lequel un homme teste sa découverte d'un tissu inusable et insalissable. Dans le film, les grands industriels et les ouvriers du textile essaient très vite d'entraver sa réussite qui met en danger l'industrie textile.



Alexander Mackendrick (1912 -1993), *The Man in the White Suit* (L'Homme au complet blanc), 1951, film britannique noir et blanc, 85 min.

Martí Guixé (1964-)

Statement Chair : Stop Discrimination of Cheap Furniture !, 2004,

installation de 10 chaises graffitées, signées et numérotées, plastique injecté, peinture acrylique, installation de dimensions variables

LA VALEUR DES OBJETS

► Etude de la perception des objets selon le contexte économique, social et culturel dans lequel un individu évolue. Qu'est-ce qui détermine la valeur marchande d'un objet ? Une marque, une couleur, une matière peut-elle donner une autre importance à un objet ? Les objets ont-ils un intérêt au-delà de leur seule valeur d'usage et pourquoi ? Quels sont les rôles des objets dans notre société ?

Possibilité de prolongement d'étude dans le domaine du design avec la bouteille d'eau de source Saint Georges créée par le designer Philippe Starck et dans le domaine des arts plastiques avec l'œuvre de Tom Sachs *Hermès Value Meal*. Cette étude permettra d'effectuer un travail de réflexion plus approfondi sur la valeur des objets dans notre société (valeur d'usage, valeur d'estime).

La société de consommation crée-t-elle des besoins absurdes ? L'homme peut-il résister à la société de consommation ? Comment trouver sa part de liberté dans une société où les choix sont orientés ?



Tom Sachs (1966-), *Hermès Value Meal*, 1997, carton, adhésif thermocollant, 39 x 20 x 20 cm.



Philippe Starck (1949-), *Bouteille d'eau de source Saint Georges*, lancement en janvier 1998, gamme de 3 bouteilles en PET de 1,5 L, 0,5 L et 0,33 L, au fond de ces bouteilles est gravé le nom de Philippe Starck.

Philippe Starck (1949-), *Bouteille d'eau de source Saint Georges*, design Philippe Starck, édition 2011, gamme de 5 bouteilles composée de 4 bouteilles en PET de 1,5 L, 0,5 L et 0,33 L et de une bouteille en verre de 1 L.

« Le fait que vous ayez dessiné la nouvelle bouteille d'eau de Saint-Georges lui ouvre beaucoup de portes. Philippe Starck : On parle déjà d'elle dans la cour des grands et même des très grands. C'est un succès international. Nous allons ouvrir des marchés sur Londres, Milan, Tokyo. Saint-Georges est en train de devenir la vedette des eaux au Japon, aux U.S.A. Elle plaît aux gens les plus chics. Colette, le célèbre bar à eau parisien, très en vogue en ce moment, a fait dernièrement ses deux vitrines avec la Saint-Georges. »

Entretien accordé par le designer à la marque Saint-Georges, consultable sur site : <http://www.eauxstgeorges.fr/>

L'OBJET SOCIOLOGIQUE

► Etude de l'œuvre dans son rapport sociologique aux objets *Statement Chair : Stop Discrimination of Cheap Furniture !* De Martí Guixé en comparaison avec le livre de Philippe Jullian (1919-1977), *Les styles*.

Philippe Jullian auteur, dessinateur et chroniqueur mondain fait dans ce livre une description détaillée des styles qu'il a pu observer en France et à l'étranger. Ce livre, tout en étant très précis sur les époques et les différents styles connus, est aussi un regard critique de ces modes de vie qui accompagnent ces univers complets.

Peut-on mélanger les styles ? Prend-on un risque d'exclusion sociale en mélangeant les styles ? Les objets permettent-ils une hiérarchisation sociale ? Qu'est-ce qui détermine les goûts, les styles d'une époque ? Peut-on s'affranchir des styles d'une époque ? Le choix d'un objet peut-il nous permettre d'appartenir à un groupe ? Peut-on séduire grâce à un objet ?



Philippe Jullian (1919-1977), *Les styles*, Plon, 1961.

Possibilité de prolongement d'étude en littérature avec Georges Perec : *Les Choses, Une histoire des années soixante* ; dans le domaine musical avec la chanson de Boris Vian *La complainte du Progrès*.

Georges Perec (1936-1982), *Les Choses, Une histoire des années soixante*, collection « Les Lettres nouvelles », éditions Julliard, Paris, 1965, prix Renaudot.

Boris Vian (1920-1959), *La complainte du Progrès*, 1956.

REZ-DE-CHAUSSÉE

EXTÉRIEUR

Angela Bulloch

Blowing in the Wind, 2013, Production réalisée dans le cadre de Dunkerque Capitale régionale de la Culture

Scott King

L'art est simplement la preuve d'une vie pleinement vécue, 2013, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2012

Otto Berchem

Do You Know (Collection FRAC Nord-Pas de Calais), 2011, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, don 2011

Rainier Lericolais

Le Son des Dunes, 2013, Production réalisée dans le cadre de Dunkerque Capitale régionale de la Culture

CAFÉ

Lang/Baumann

Espace de convivialité, 2013, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2012

Lawrence Weiner

Opus 15, 1968, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1985

▶ voir page 27

SALLE EXPO 1

Gerhard Richter

Athen, 1985, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1985

Fabien Rigobert

Avènements, 2004, Dépôt H + F Collection, 2006

Walead Beshty

Fedex Large Kraft Box, 2009, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2009

Walead Beshty

3 Sided Picture (Magenta/Red/Blue), *December 23, 2006*, *Los Angeles, CA*, *Kodak Supra*, 2007, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2007

Walead Beshty

6 Sided Picture (Cyan/Magenta/Yellow/Red/Green/Blue), *December 21, 2006*, *Los Angeles, CA*, *Kodak Supra*, 2007, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2007

Marcel Duchamp

Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquies, 1968, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1989

Dan Flavin

Untitled (in Honor of Harold Joachim) 2, 1977, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1985

▶ voir page 22

Olivier Mosset

Sans titre, 1966-1972, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1988

Philippe Meste

Miroir, 2002-2003, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2007

John Armleder

Sans titre, 1991, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1996

Gabriel Kuri

Untitled (3/4 Blue), 2011, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2012

Anne Collier

New Beginning, 2007, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2009

Isabell Heimerdinger

Breath on Mirror, 2008, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2009

Andy Warhol

Electric Chairs, 1971, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1985

▶ voir page 8

Ari Marcopoulos

Celebrity, 2010, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2011

Bruce Nauman

Good Boy / Bad Boy, 1985, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1987

Gabriel Kuri

Items in Care of Items, 2008, Dépôt du FNAC, 2013

André Cadere

Barre de bois rond, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2000

NIVEAU 1

SALON

Matthew Darbyshire

The Soft Shape Room, 2011, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2011

SALLE EXPO 2

Latifa Echakhch

A chaque stencil une révolution, 2007, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2009

▶ voir page 14

Fabrice Hyber

Ciment bouilli, 1992, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1993

STUDIO

Rirkrit Tiravanija

Untitled (Recreational Lounge), 1994, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 1996

Daan Van Golden

Neuss, 2009, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2009

NIVEAU 2

ADMINISTRATION

(œuvres non visibles par le public en accès libre)

Peter Friedl

Untitled (Badly Organized), 2003, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2007

Mathieu Mercier

Structure de mélaminé blanc pour plante, 1995-1996, Collection FRAC Nord-Pas de Calais, acquisition 2002

Liste exhaustive des œuvres de l'exposition inaugurale

NIVEAU 3

CINÉMA

Lorena Zilleruelo

Elan et Élégie, 2009,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2009

► voir page 24

NIVEAU 4

FORUM

Piero Gatti, Cesare

Paolini, Franco

Teodoro

Sacco, 1968, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 1985

Barbara Visser

Série Detitled, 2000,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2001

Angela De La Cruz,

Flat, 2009, Collection FRAC
Nord-Pas de Calais,
acquisition 2009

► voir page 11

Markus Sixay

Superhelix, 2006, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 2006

Sam Durant

Rocking Chair, 2003,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2004

Claude Courtecuisse

Chaise monobloc Soléa,
1970, Collection FRAC
Nord-Pas de Calais,
acquisition 2000

Gabriel Sierra

Hang it all, 2006, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 2010

► voir page 20

Georg Herold

Ohne Titel, 1989, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 2000

Superflex

Copy Right (Colored Version),
2007, Collection FRAC
Nord-Pas de Calais,
acquisition 2007

► voir page 18

Christopher Wool

Sans titre, 1988, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 1997

Rosemarie Trockel

(Sans titre), 1991, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 1992

Daan Van Golden

Etude d'après Pollock, 1995,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 1996

Antonia Low

Jugend Forsch II, 2005,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2007

Gavin Turk

*Les Bikes de bois rond
(Red/Black/White)*, 2010,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2010

Donald Judd

Chaises B-vB 84/85, 1991,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2003

Didier Fiuza Faustino

Love Me Tender, 2000-
2001, Collection FRAC
Nord-Pas de Calais,
acquisition 2004

Dejanov et Heger

*Still Life (Plenty Objects of
Desire)*, 1997, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 1998

Martí Guixé

*Statement Chair : Stop
Discrimination of Cheap
Furniture!*, 2004, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 2004

► voir page 29

Donald Judd

Untitled, 1985, Collection
FRAC Nord-Pas de Calais,
acquisition 1993

NIVEAU 5

BELVÉDÈRE

Saâdane Afif

L'André, 2008-2011,
Collection FRAC Nord-Pas de
Calais, acquisition 2011

Dmitri Makhomet

8 making of

Didier Fiuza Faustino

H Box, 2008, Prêt du
Fresnoy dans le cadre de
Dunkerque Capitale régionale
de la Culture

SALLE DE RÉUNION

(œuvres non visibles par le public
en accès libre)

Otto Berchem

*Forgive Me for What I Have
Not Done*, 2011, Dépôt H +
F Collection, 2011

Franz West

Ordinary Language, 1995,
Collection Fondation Herbert

Liste exhaustive des œuvres de l'exposition inaugurale

Un dispositif de prêt d'œuvres

Le dispositif *Élèves à l'œuvre*, mis en place par le FRAC et le Rectorat de l'Académie de Lille, permet à tous les enseignants de l'académie de Lille d'accueillir des œuvres issues de la collection du FRAC Nord - Pas de Calais dans les établissements scolaires. Cette rencontre avec des œuvres d'art dans un milieu scolaire permet de fédérer une équipe autour d'un travail interdisciplinaire permettant une approche vivante de l'enseignement de l'Histoire des Arts.

Qui contacter ?

Le Labo est un espace dédié à la recherche, il permet de consulter le fonds documentaire du FRAC. N'hésitez pas à contacter les enseignantes chargées de mission qui sont là pour vous aider en amont à préparer votre dossier d'emprunt d'œuvre et à construire votre dossier pédagogique.

- Carole Darcy (enseignante missionnée) :
carole.darcy@ac-lille.fr
- Fanny Rougerie (enseignante missionnée) :
fanny.rougerie@ac-lille.fr

Le FRAC s'invite dans les établissements scolaires

Dates de l'exposition inaugurale

Le Futur commence ici

du 16 novembre 2013 au 27 avril 2014.

Dates de l'exposition à venir

Nouvelle Génération

du 17 mai au 31 décembre 2014.

Informations pratiques

Les visites des groupes scolaires débuteront en février 2014

Horaires pour les groupes scolaires en visites libres et gratuite

le jeudi de 12h00 à 1700 (dernier départ)

le vendredi de 12h à 17h00 (dernier départ)

Horaires et tarifs pour les groupes scolaires en visites guidées (jusqu'au Lycée)

le jeudi de 9h30 à 1700 (dernier départ)

le vendredi de 9h30 à 17h00 (dernier départ)

tarifs des visites guidées :

- ▶ gratuité pour les scolaires de la Communauté Urbaine de Dunkerque.
- ▶ 60 euros pour les scolaires hors CUD.

Conditions d'accompagnement

pour toutes les visites : 1 accompagnateur pour 7 élèves à partir de la maternelle ; 1 accompagnateur pour 15 élèves à partir du collège.

Contact pour les réservations scolaires

scolaires@fracnord.fr

tel : 03.38.65.84.20.

Adresse / FRAC Nord - Pas de Calais

503, avenue des Bancs de Flandres, 59140 Dunkerque.

Horaires et jours d'ouverture pour les publics individuels

du mercredi au dimanche de 12h00 à 18h00.

exposition inaugurale gratuite pour les publics individuels

du 20 novembre au 27 avril 2014.

LAAC

Lieu d'Art et Action Contemporaine

Jardin de sculptures, Pont Lucien Lefol
59140 Dunkerque,

tel : 03.28.29.56.00

Le LAAC est très facilement accessible à pied depuis le FRAC (environ 5 min de marche).

Il est possible de visiter les expositions présentées à l'intérieur du LAAC, mais il est aussi possible de profiter de l'exceptionnel jardin de sculptures en accès libre autour du musée.

<http://www.musees-dunkerque.eu>



ZAC du Grand Large

Visite pédestre autonome de la reconversion urbanistique de l'ancien site industriel des Chantiers de France. La ZAC du Grand Large est très facilement accessible à pied depuis le FRAC (environ 10 min de marche).

Cette visite correspond notamment au programme de géographie de la classe de 3^e sur l'aménagement du territoire. En classe de 5^e, cette visite correspond au programme sur le développement durable.

Un document très complet d'aide à la compréhension de cette reconversion urbanistique est téléchargeable à l'adresse suivante :

<http://www.teddif.org/docs/neptuneNbrocq.pdf>



MBA

Musée des Beaux-Arts de Dunkerque

place du Général-de-Gaulle
59140 Dunkerque

tel : 03.28.59.21.65

<http://www.musees-dunkerque.eu>



Musée portuaire de Dunkerque

Musée portuaire

9 quai de la Citadelle
59140 Dunkerque

tel : 03.28.63.33.39

<http://www.museeportuaire.com/>



Visite du port en bateau

A bord du Texel : découverte des installations portuaires de Dunkerque, visite d'une durée d'une heure.

Cette visite correspond notamment au programme de géographie de la classe de 3^e sur l'étude de la région dans laquelle vit l'élève et en particulier ici sur la découverte du littoral industriel portuaire.

lieu de départ :
place du Minck
59140 Dunkerque

tel : 03.28.26.27.31 /83 /89

accueil.dunesdeflandre@ot-dunkerque.fr



Passer une journée éducative autour du FRAC Nord - Pas de Calais

Responsable éditoriale :

Hilde Teerlinck, Directrice du FRAC Nord - Pas de Calais

Pour toutes questions relatives aux droits aux images figurant dans ce dossier pédagogiques à destination des publics scolaires, merci aux auteurs ou de leurs ayants droits de prendre contact avec le FRAC.
hteerlinck@fracnord.fr