



au présent

Yuri Albert, Victor Alimpiev, Peter Belyi, Olga Chernysheva, Nicolas Floc'h, Benoît-Marie Moriceau, Jean-Luc Moulène, Pascal Pinaud, Kristina Solomoukha, David Ter-Oganyan

fichier d'accompagnement

exposition collective
1^{er} octobre - 18 décembre 2010

sommaire

au présent

exposition collective avec Yuri Albert, Victor Alimpiev, Peter Belyi, Olga Chernysheva, Nicolas Floc'h, Benoît-Marie Moriceau, Jean-Luc Moulène, Pascal Pinaud, Kristina Solomoukha, David Ter-Oganyan

1^{er} octobre - 18 décembre 2010

présentation de l'exposition	04
visuels de l'exposition	05
notes thématiques	06
biographies des artistes	20
pour aller plus loin	23
sources bibliographiques	24
pistes pédagogiques	26
rendez-vous autour de l'exposition	27
service des publics	28
centre d'art passerelle	30
infos pratiques	31

Ce fichier d'accompagnement, lié à l'exposition **au présent** nous a été dicté par le travail des artistes et la lecture que nous en faisons.

Le dossier qui alimente chaque exposition offre une ouverture thématique sur le travail des artistes ainsi que des outils de compréhension et d'expérimentation.

Il propose différentes notions qui permettent d'apporter un éclairage sur leurs œuvres et également de donner quelques éléments sur l'histoire de l'art occidental.

présentation de l'exposition

au présent

exposition collective avec Yuri Albert, Victor Alimpiev, Peter Belyi, Olga Chernysheva, Nicolas Floc'h, Benoît-Marie Moriceau, Jean-Luc Moulène, Pascal Pinaud, Kristina Solomoukha, David Ter-Oganyan

1^{er} octobre - 18 décembre 2010

Au présent fait partie d'un ensemble d'expositions se déroulant à Brest et ailleurs depuis le mois d'août 2010. Ces expositions, montrées successivement à Moscou et à Brest, s'inscrivent dans le cadre de l'année France-Russie 2010, un programme de manifestations proposé par Culturesfrance, organisme qui gère des projets culturels internationaux pour le compte du Ministère des affaires étrangères et du Ministère de la culture et de la communication.

Ce programme a donné lieu, pour ce qui nous concerne avec *Au présent*, à un échange d'œuvres entre le Frac Bretagne et le NCCA de Moscou (musée d'art contemporain de Moscou), et a abouti à une proposition de regard croisé entre la création contemporaine russe et la création contemporaine française.

Au présent réunit en effet au centre d'art passerelle, les œuvres d'une dizaine d'artistes russes et/ou français. Chacun de ces artistes, suivant leurs propres histoires et cultures qui ne sont pas seulement celles de l'art, s'inscrit dans son époque. En investissant des questions différentes liées à la mémoire, à la réalité perçue et représentée, au rôle et aux moyens d'action de l'art, ces artistes cultivent une dimension inédite du présent. Un dialogue se crée entre les œuvres.

Commissaires de l'exposition : Dominique Abensour, Ulrike Kremeier.

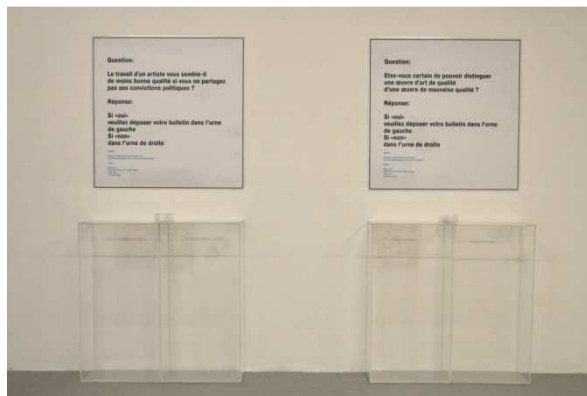
*En partenariat avec le National Center for Contemporary Art (NCCA), Moscou
Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Russie 2010 / www.france-russie2010.com*

visuels

au présent

exposition collective avec Yuri Albert, Victor Alimpiiev, Peter Belyi, Olga Chernysheva, Nicolas Floc'h, Benoît-Marie Moriceau, Jean-Luc Moulène, Pascal Pinaud, Kristina Solomoukha, David Ter-Oganyan

1^{er} octobre - 18 décembre 2010



notes thématiques

Les notes qui suivent vous permettront peu à peu de découvrir l'exposition *au présent*, les thèmes qui la constituent, et les enjeux qui la sous-tendent. Ces notes sont organisées autour de présentations des œuvres aujourd'hui exposées au centre d'art passerelle, et d'une conclusion qui synthétise toutes les questions importantes agitées dans *au présent*.

notices des œuvres

▪ Victor Alimpiev

Summer lightings

vidéo, 2min20sec, 2004

Le film de Victor Alimpiev se construit à la fois sur sa très courte durée et sur son intensité. On y découvre une classe de petites filles. Ces dernières, filmées en très gros plans, ne sont pas occupées à des tâches qu'on imagine trouver dans une salle de classe : aucun cahier n'est ouvert sur les tables, aucun exercice n'est en train d'être réalisé, aucune parole n'est prononcée, et d'ailleurs aucun professeur n'est présent. Seulement quelques petites filles, toutes vêtues de couleurs claires, sagement assises à leurs tables.



Mais que font-elles alors ? Les petites filles tapotent leurs tables des mains ou du bout des doigts. Et le film alterne entre une vision en plan rapproché de leurs visages et de gros plans sur leurs mains. Leurs ongles, souvent peints de vernis, deviennent comme les jambes de danseuses d'un ballet. Une drôle de danse, proche du mime, se met en place.

Montés en parallèle, les plans d'un orage viennent interrompre la classe. Cet orage, filmé d'abord de loin, puis de plus en plus proche, semble d'une particulière violence : les éclairs déchirent un ciel obscur, les nuages filent à toute allure... Le contraste est saisissant entre la clarté douce des portraits des



petites filles et l'obscurité dense des images de l'orage. Et une ambiguïté surgit : est-ce le bruit de l'orage que le spectateur entend tout au long du film, ou bien un bruitage de l'orage réalisé par les petites filles ?

Un rythme se dessine alors, entre les forts vrombissements et les silences feutrés qui se font à d'autres moments. Car le silence est ici le pendant nécessaire au bruit. Car c'est notamment par le travail et le montage du son que Victor Alimpiev construit son film. Les images et les sons se répondent : les forts vrombissements s'imposent quand l'orage est à l'image, les silences sont appuyés par les gestes

des petites filles qui mettent leur main devant la bouche... Le doute est alors permis : entend-on le bruit de l'orage ou celui des ongles sur les tables ? si les petites filles miment par moment le silence, est-ce qu'il s'agit vraiment de l'orage qui se calme ou bien leur « musique » qui concède une pause ?

Ces questionnements montant en intensité au cours du film amènent le spectateur au cœur du sujet du film : quel est le rapport entre ce groupe de petites filles et cet orage ? quel jeu se déroule sous nos yeux ? à quelle vérité faisons-nous face, celle de l'orage ou celle d'une mise en scène ? Car c'est bien un jeu qui se trame ici : qui, de la nature ou des petites filles, domine l'autre ? qui se joue de l'autre ? qui imite l'autre ? qui manipule qui ? C'est un questionnement plus large sur l'humain qui est agité ici : si les deux sujets évoqués en parallèle par Victor Alimpiev possèdent chacun leur part de réalité, où se trouve finalement la vérité ?

Ce jeu de simulacre vaut pour l'ambiguïté sonore, mais il vaut aussi pour une autre notion : celle du filtre culturel qui entre en jeu dans notre perception de la vidéo. Par « filtre culturel », il faut entendre ici une certaine histoire de l'art, c'est-à-dire toutes les références picturales que chacun peut avoir en tête. Alors, on percevra les séquences de l'orage, non plus comme des images filmiques, mais comme des réminiscences des peintures de paysages romantiques et autres, peintures qui mettent en scène des ciels obscurs et expressifs.

Cet aller-retour entre un fond culturel, historique et pictural et des images de la réalité, prend tout son sens dans *au présent* puisque Victor Alimpiev présente également dans l'exposition deux tableaux, *Vivien Leigh 2* et *Thrown Banners Look Like an Arable Land 4*.

Le corps enfin est aussi le sujet du film. Victor Alimpiev s'attache souvent dans ses films à des détails du quotidien, détails qui s'incarnent dans de petits gestes.

C'est le cas ici avec son attention portée à ces visages d'enfants et à ces doigts qui semblent danser. C'est que l'artiste s'intéresse aussi au domaine de la chorégraphie. Cela se traduit par une attention toute concentrée sur quelques gestes : le spectateur peut ainsi les voir, mais les voir bien mieux que dans la réalité. Cela se traduit aussi dans le montage du film qui lie les plans et les séquences de sorte que les petits gestes quotidiens deviennent mouvements abstraits.

Les visages des petites filles et l'orage lui-même participent à la danse : les expressions des visages répondent à la trame du film, par exemple quand cette petite fille blonde ferme les yeux, comme prise complètement par le son de l'orage, ou encore quand le visage d'une autre s'éclaire d'une malice qui nous fait penser qu'elle joue bien avec ces sons. Le simulacre du bruit d'orage passe alors bien par le corps.

Cette vidéo s'inscrit dans l'exposition *au présent* à plusieurs titres : Victor Alimpiev s'intéresse à ces micro-événements qui composent le présent. Il met en scène alors des groupes unis par un mouvement qui va retranscrire ce micro-événement, ouvrant cependant finalement non pas sur une pantomime ni une caricature, mais sur le réel lui-même : un espace se crée finalement, où s'expriment authenticité et spontanéité qui caractérisent le micro-événement qui l'intéresse. D'autre part, il inscrit dans son travail une réflexion plus large sur la définition des notions de réalité et de vérité, et sur les rapports complexes nourris entre elles.

■ Pascal Pinaud

Stère II 1/2 et Stère IX 1/2

Tirages numériques contrecollés sur dibon, 2006-2007

Ecran n°2

Tirage numérique sur toile, 2000

Depuis une vingtaine d'années, Pascal Pinaud s'emploie à déconstruire, repenser... les formes de l'art et notamment celles de la peinture. Dans ses séries de tableaux, le médium traditionnel pictural n'apparaît qu'exceptionnellement : ici, dans *au présent*, ce sont bien des impressions de types photographiques auxquelles nous avons à faire. Cette technique que l'on pourrait qualifier de mixte est pourtant ici à prendre comme geste pictural à part entière. L'artiste multiplie les supports, les outils (laques, vernis, marqueterie, bois plaqué, graphite...), comme pour brouiller les limites du champ qui l'intéresse : la peinture. Mais toujours, ses œuvres sont à penser en termes picturaux. Une manière pour l'artiste de se positionner contre l'idée reçue selon laquelle tout aurait déjà été accompli, tenté, expérimenté en matière de peinture.



Les trois œuvres présentées dans *au présent* consistent en des photographies, imprimées sur divers supports (toile, dibon). Deux d'entre elles représentent des stères de bois. Rien dans ce motif des stères ne renvoie à l'idée de peinture. C'est que, comme nous allons le voir, la picturalité des œuvres de Pascal Pinaud réside dans le geste, dans la transformation d'une réalité en une forme artistique, ici la « forme tableau ».

Le motif composé peut, d'une part, renvoyer à des motifs déjà traités dans la peinture, par exemple dans des œuvres abstraites de la période de l'expressionnisme abstrait. La frontalité de la prise de vue photographique tend à créer, d'autre part, chez le spectateur de l'œuvre le doute de l'illusion, doute déjà engagé, par exemple dans le courant de l'hyperréalisme. Pascal Pinaud se situe bien alors dans le champ de la peinture, et au-delà, dans celui de l'histoire de l'art.

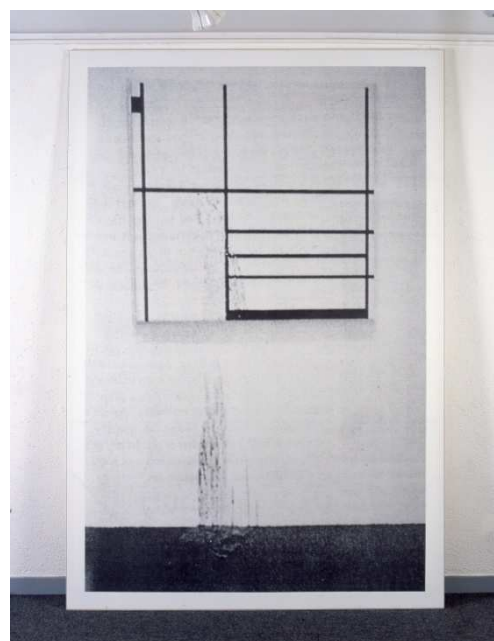
Ces deux photographies sont pour d'autres raisons encore des déclinaisons de la forme tableau. Le tableau, c'est ce

support traditionnel en deux dimensions employés par les peintres. Ici, le tableau n'est plus une simple toile dont la surface serait à recouvrir de pigments. L'outil devient autre, mais il garde ses caractéristiques : un format en deux dimensions, dont il faut jouer des limites. Ici, cette question se ressent fortement dans le travail du cadrage, c'est-à-dire dans le travail sur le rapport entre les bords de l'image et ce qu'elle contient. Le cadre est à la fois espace de contrainte, mais aussi espace d'expérimentation. Le cadrage fait ici se confondre la vision de l'artiste au moment de la prise de vue et celle du spectateur dans l'espace d'exposition. La précision de la prise de vue, le format, le placement dans l'espace tendent à créer une certaine forme d'illusion.

La forme tableau, malgré ses deux dimensions, peut être aussi l'objet d'une expérimentation de l'ordre du volume. Ici dans *Stères*, l'illusion de réalité implique la sensation d'un effet d'optique pour le spectateur. Situé face aux stères, dans un rapport d'échelle réaliste, ce dernier pourra penser un instant avoir vu des stères, dans l'espace et en volume, en lieu et place de ce qui n'est qu'une image de stère, un tableau. Le principe de réalité opère souvent dans les œuvres de Pascal Pinaud qui joue d'une forme d'illusionnisme. La conséquence de cette posture est la suivante : le tableau semble dénué de toute forme de subjectivité, ce qui permettrait à l'artiste de se dégager d'une histoire (de la peinture) qu'il cite, mais dont le poids, justement historique, pourrait être bien lourd à porter. Le figuratif s'engage de plus du côté de l'abstraction : une manière, en retour, de s'ancrer de nouveau dans cette histoire de la peinture riche et complexe.

La troisième œuvre de Pascal Pinaud présentée dans *au présent*, s'inscrit elle-aussi dans ces allers-retours incessants. Cette œuvre, *Ecran*, est construite sur une mise en abyme : une photographie d'une photographie d'un tableau.

La référence à la peinture est ici explicite. On rencontre en effet dans le champ de l'image un tableau de l'artiste Piet Mondrian (1872-1944). Cet artiste néerlandais fut un pionnier de l'abstraction au tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, notamment par son travail de la série et par la construction rigoureuse et géométrique de ses compositions autour de lignes noires et de carrés jaunes, bleus et rouges. Ici, la matière picturale se saisit difficilement car le travail de Pascal Pinaud, en noir et blanc, prend de la distance avec l'original.



Les questions de réalité et de vérité sont également agitées par Pascal Pinaud, mais sur un autre mode que celui de Victor Alimpiev. Ici, ces questions se trouvent mises en perspective dans une histoire de l'art, et tendent à interroger la définition de l'œuvre picturale. Une peinture, est-ce seulement une toile, recouverte de pigments, ou, bien au-delà, un geste artistique, qui consiste en la production d'une image en deux dimensions (ou trois), s'appuyant sur une construction des formes afin de produire du sens ?

Dans *au présent*, le travail de Pascal Pinaud fait ainsi entrer en résonance des questions éminemment contemporaines concernant la définition des objets de l'art, de ses modes de production...

■ Jean-Luc Moulène

série *Fleurs*

8 photographies cibachrome sous diasec, 2008

Sans titre (provisoire)

sculpture (crâne humain, béton), 2010

La série *fleurs* de Jean-Luc Moulène est construite autour de natures mortes représentant des végétaux, des fleurs donc. Ces photographies sont à prendre, dans un premier temps, pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire en effet pour un travail de nature morte, au sens le plus classique du terme. Une nature morte est une représentation picturale d'un assemblage d'objets inanimés, selon une composition plus ou moins élaborée. La nature morte signifie, ou symbolise différentes idées selon les époques, mais notamment celle de l'essence éphémère du vivant. Dans ces « vanités », le peintre, quand il représente des fleurs, utilise le motif du bouquet, c'est-à-dire un assemblage de fleurs au summum de leur beauté, mais qui annonce déjà leur mort, puisqu'ainsi coupées, les fleurs faneront vite.



Cependant ici, très vite, le spectateur va pouvoir prendre de la distance avec l'idée de la nature morte. Il va pouvoir se rendre compte de l'écart créé par Jean-Luc Moulène entre l'idée classique de la nature morte et ce qu'il en fait, par le format des œuvres, par l'accumulation de ces œuvres, par des détails de leur composition, par le procédé mis en place pour la réalisation de ces désormais « soit-disantes vanités »...

La matière des végétaux photographiés par Jean-Luc Moulène introduit le doute : sont-ce de réels végétaux ? des fleurs artificielles ? des fleurs coupées ? des bouquets ? des photographies ? des peintures ? On se prend en effet à penser que si certaines nous paraissent bien réelles, d'autres nous font penser à, là encore, des simulacres de fleurs.

Dans un second temps, ce sont les fonds utilisés par l'artiste qui font s'interroger les spectateurs. Car ces fonds deviennent bientôt aussi importants que les fleurs photographiées - par la couleur, par la lumière qu'ils apportent -, effaçant le « vrai » sujet de la peinture au profit d'un élément normalement relayé au second rang. C'est finalement par une construction des images basée sur des rapports entre objet de la photographie et fond que Jean-Luc Moulène définit peu à peu son idée de la nature morte.

Le format joue son rôle aussi : par la relative grande taille des images, Jean-Luc Moulène fait se rencontrer notre propre échelle corporelle, celle qui nous permet de nous repérer dans la réalité, avec



celle des fleurs photographiées. Or ces images de fleurs sont caractérisées par une échelle non réaliste, ce qui les rend à la fois perturbantes et signifiantes.

Par ces questions de fond, de composition, d'échelle, Jean-Luc Moulène s'attache bien en effet à produire du sens. Ici notamment, il s'agit pour lui de signifier la dimension culturelle de l'objet qu'il photographie. Ici, les objets représentés sont, certes, des végétaux, c'est-à-dire des éléments de l'ordre du naturel. Mais ils s'inscrivent en réalité dans un contexte éminemment politique et culturel : ces végétaux ne sont ici par réduits à leur état de constituant naturel de notre monde, mais bien inscrit dans un rapport politique en étant détachés d'un contexte naturel. Ces végétaux sont donc décontextualisés (et cela se joue grâce au travail des fonds notamment), ordonnés sous la forme de « natures mortes », transformés pour parfois jeter le doute chez le spectateur quant à leur véracité. Ces différentes dimensions renvoient

nécessairement à l'humain, à une pratique artistique et donc à un contexte social, historique...

Quant au procédé utilisé par Jean-Luc Moulène pour réaliser ses natures mortes, il renvoie lui aussi à des questions qui agitent le champ de l'art, et notamment celui de la photographie. Ces fleurs, comment les photographie-t-il ? Très simplement, l'artiste repère ça et là, dans la rue, le long d'un bâtiment, dans une zone en friche, un ensemble de fleurs qui peut l'intéresser. Sur place, il dispose un fond derrière la plante choisie, c'est-à-dire qu'il ne les coupe en aucun cas, et les photographie, toujours à la même distance, et toujours avec le même axe frontal de prise de vue. C'est donc par le regard sélectif de l'artiste que s'opère la transformation d'une nature bien vivante en nature morte. Ce regard oscille de plus entre une position pseudo-objective (l'artiste déploie un même procédé ou processus, très rigoureusement, presque de façon standardisée, utilisant de plus l'outil pseudo-mécanique qu'est l'appareil photographique) et une vision à proprement parler artistique : malgré le mode de fabrication standardisé et l'outil photographique et mécanique, il parvient à produire un geste artistique, le sien, et à s'inscrire dans le présent pour le spectateur, et dans une histoire de l'art qui court depuis l'élaboration du genre de la nature morte jusqu'aux querelles qui ont tenté de définir l'art photographique.

Comme d'autres artistes de l'exposition *au présent*, Jean-Luc Moulène se confronte à une certaine histoire de l'art, et interroge les codes et les formes produits par le passé dans la peinture.

D'autre part, il met l'accent sur la question du geste de l'artiste : ce geste qui transforme une réalité, malgré tout le mimétisme dont on pense capable l'outil photographique, mais qui ne s'oppose pas pour autant à une certaine forme de vérité.

▪ Peter Belyi

Danger zone

Installation, 2010.

De loin, l'œuvre de Peter Belyi pourrait sembler se constituer d'une maquette d'architecture ou de ville très séduisante. Mais très vite, le spectateur découvre, certes une forme de maquette, mais alors une maquette qui représente comme une ville après des bombardements. La maquette elle-même ne peut pas être qualifiée de réaliste : le dessin des immeubles est très simplifié voir synthétique, l'agencement des immeubles entre eux également. Peter Belyi opère, non pas une retranscription fidèle du réel, mais propose une représentation du réel, avec un objectif précis : suggérer la ville au gré d'une certaine économie de moyens. Il s'agit pour l'artiste au-delà, de pouvoir mettre l'accent, non plus sur l'idée de la

ville elle-même, mais sur l'idée de la destruction de cette ville. Ce que le spectateur interprète comme étant des immeubles sont en effet partiellement effondrés, comme en équilibre précaire. Ce qui devrait être le sol est recouvert de gravas. La lumière traverse les immeubles devenus squelettes d'habitation plutôt qu'habitation véritables. Le spectateur se retrouve confronté finalement à un objet bien difficile à définir, une sorte de champ de désolation autour duquel il peut tourner.



Son imagination et ses interrogations peuvent alors se mettre en marche, après le « choc » de la découverte et le silence qu'il impose.

Que s'est-il passé ici ? Quel genre d'événement ? Quel accident a bien pu conduire à cette destruction ? Très vite, la dimension humaine de l'événement vient à l'esprit : quel genre de conflit a-t-il pu conduire à cette destruction ? Si la nature peut elle-même se déployer parfois avec violence, nous nous retrouvons bien ici face au travail de l'homme, et à la violence de certains de ses actes.

Mais le travail de Peter Belyi comporte également une certaine part d'ambiguïté. La ville ici représentée est-elle détruite ? ou bien en déconstruction ? ou encore en reconstruction ? Car le geste de l'artiste, pour construire son œuvre, a bien consisté en une transformation, de l'ordre de la construction tout d'abord, puis de la destruction, pour au final reconstruire une certaine représentation. L'intervention de l'artiste ici joue le jeu de la destruction pour construire une certaine idée. Elle pourrait être enfin de l'ordre de la dégradation, et ce serait alors, symboliquement, toute une utopie, celle apparentée à ces constructions architecturales modernes, qui s'effriterait : un souci d'égalité propre aux avant-gardes modernistes que l'on peinerait à retrouver dans notre monde contemporain.

L'œuvre de Peter Belyi s'inscrit dans l'exposition *au présent* comme espace de réflexion sur l'art et son rôle. La fonction de l'art est peut-être à trouver du côté du rapport au monde que chacun peut développer. L'art peut-il, à défaut de changer le monde, en changer la perception que nous en avons ? Pour cela, pour parvenir à ce questionnement, Peter Belyi cherche à créer des structures capables de donner forme à une conscience de l'histoire qui habite le présent. Par le geste artistique, il tente de susciter une forme de prise de conscience.

▪ Nicolas Floc'h

Performances painting #2
vidéo, 9min, 2005

Monochromes
vidéo, 21min, 2004



Dans un cube blanc, un personnage vêtu de blanc, et un bruit difficilement cernable de goutte d'eau. C'est ainsi que commence la vidéo *Performances painting #2*. Au bout de quelques instants, ce personnage immobile reçoit des gouttes de peintures noires, qui tombent en deux minces filets au niveau de chacun de ses bras. S'il reste immobile un instant, il se met ensuite à évoluer lentement, d'abord fixe sur ses deux pieds, puis occupant bientôt tout le cube de ses mouvements. Peu à peu, la peinture noire le recouvre.

Dans un premier temps, on peut se demander qui est ce

personnage, quelles sont ces motivations à être dans cet endroit, à se laisser recouvrir de peinture, puis à évoluer dans l'espace. C'est en fait à une forme de chorégraphie que l'on assiste.

Nicolas Floc'h collabore ici avec le danseur et chorégraphe Rachid Ouramdane, nouvelle collaboration après celle avec Emmanuelle Huynh. Le travail chorégraphique de Rachid Ouramdane s'attache souvent à mettre en évidence la relation du corps aux nouveaux médias, notamment la vidéographie.

Les projets qu'il développe dès le début de son parcours s'inscrivent pleinement dans la période de bouleversement conceptuel que subit la danse au milieu



des années 1990. Une période notamment marquée par les prises de positions d'artistes qui, à l'instar de Rachid Ouramdane, repensent les catégories d'« interprète » et de « chorégraphe », ou questionnent le mode de production et de circulation des œuvres. La nature performative de son travail l'amène à collaborer avec des structures culturelles traditionnellement dévolues aux arts visuels (le FRAC Champagne/Ardennes en 2001 dans le cadre de sa résidence au Manège de Reims de 2000 à 2004), et à résider de 2005 à 2007 à la Ménagerie de Verre à Paris, espace pluridisciplinaire dédié à la création contemporaine. Rapidement, les pièces de Rachid Ouramdane intègrent le support vidéo comme base de réflexion sur la mémoire corporelle.

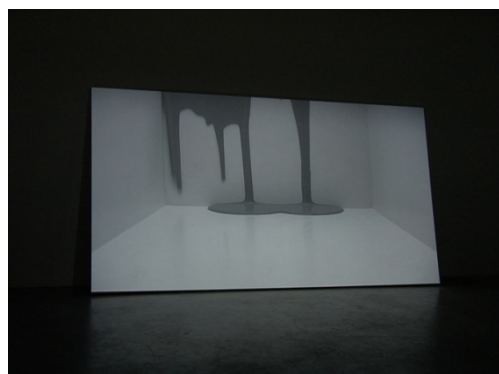
Ici, sa présence intervient dans une réflexion plus large sur le champ de la peinture. Sa danse n'est pas l'objet d'une chorégraphie, mais l'extension d'un geste artistique de Nicolas Floc'h. Les qualités de ses mouvements servent cet objectif, transformant le corps en outil, déplaçant le mouvement chorégraphique vers le geste artistique du peintre.

Au-delà de ce rapport avec la danse, le travail de Nicolas Floc'h compose ici surtout une vidéo qui s'inscrit dans une certaine histoire de l'art et qui vient proposer une tentative d'extension d'un mouvement artistique.

En effet, le principe de la performance réside, non pas dans la seule réalisation d'une chorégraphie, mais surtout dans la mise en place d'un procédé pour produire une œuvre picturale. Car ces mouvements, ces chutes de peintures ont pour but la création de formes picturales sur le sol et les murs blancs du cube. Au fur et à mesure de l'écoulement de la peinture, le sol est tacheté, les murs éclaboussés... Et le cube blanc immaculé devient l'espace de la peinture de l'artiste, non pas celui filmé, mais celui qui se trouve derrière la caméra.

La façon dont procède ici Nicolas Floc'h se pose en référence notamment au courant de l'action painting ou à celui de l'expressionnisme abstrait. L'action painting est un mouvement pictural par exemple développé autour de figure comme celle de Jackson Pollock, et basé notamment sur la recherche d'un geste pictural nouveau.

Ce geste ici n'est pas copié par Nicolas Floc'h, plutôt prolongé par un procédé qui lui est propre.



Dans *Monochrome*, ce sont des questions similaires qui sont mises en jeu. Ici, le corps est absent, et la peinture semble se faire seule. Un nouveau cube blanc, un nouveau geste de peinture. Le cube est recouvert peu à peu de peinture noire, sans que l'on voit la personne à l'origine de cette transformation. La peinture semble se faire seule, aidée par l'inclinaison de l'écran sur lequel est projeté la vidéo, et avec une caméra pour témoin. Sauf que l'artiste et son intervention sont présents à plusieurs titres : il y a construction d'un espace à peindre, en trois dimensions, dépassant la forme tableau traditionnelle. Cette forme tableau réapparaît cependant dans l'image vidéographique

à laquelle le spectateur est confronté. Il y a ensuite le geste : élaboration d'un procédé de peinture qui fait intervenir ici non pas un corps-sculpture-outil mais un mécanisme invisible et pourtant volontaire.

Ce travail, qui fait aussi référence à l'histoire de l'art (son titre renvoie invariablement à certaines questions développées dans le champ de l'abstraction), est un travail sur la transformation :

transformation par le geste artistique d'un volume, transformation de la forme tableau en une forme qui s'inscrit dans l'espace et dans la durée, transformation des procédés traditionnels de la peinture (pour lesquels la main de l'artiste compte avant tout – alors qu'ici, l'artiste semble s'absenter), rendu visible de la transformation, par le geste artistique, d'un espace qui renvoie aux formes de l'art contemporain : le « white cube » est ce qui caractérise de nombreux espaces contemporains d'exposition. Le lieu d'exposition est alors doublement déplacé : il est le support de la peinture, et non plus seulement de la mise en espace ou de l'accrochage de la peinture. Il est le double de l'espace dans lequel se trouve le spectateur de la vidéo de Nicolas Floc'h : un espace à interroger quant à sa signification, à l'histoire culturelle et artistique qu'il porte.

Les œuvres de Nicolas Floc'h participent, dans *au présent*, de l'interrogation engagée déjà par d'autres et qui concerne le champ de la peinture, celui du geste artistique, et de son inscription dans une histoire. Il utilise pour cela des poncifs artistiques : le cube blanc, le geste du all-over... autant d'éléments qui concourent à positionner l'artiste comme concepteur de l'œuvre, un concepteur qui délègue dans un cas le geste de peindre à un danseur dont le corps devient outil et sculpture, ou à un mécanisme absent, relayé par la mise en espace de la vidéo. S'engage un dialogue alors, entre ce que l'on peut voir et percevoir du geste artistique et ce qui nous est caché.

▪ Benoît-Marie Moriceau

Electroshield

installation (sacs de toile, vermiculite, peinture antiradiations électromagnétiques), 2008

L'installation *Electroshield* fonctionne sur deux modes : celui de ce que l'on voit, et celui de ce que l'on ne voit pas. Le visiteur de l'exposition se retrouve en effet face à une œuvre dont les éléments tendent à la fois à montrer et à dissimuler. Ce que l'on voit : des sacs de toile, remplis et entassés contre un mur, recouverts de peinture. A quoi ce système renvoie-t-il ?

L'installation reprend en fait les systèmes de protection des bâtiments patrimoniaux et des monuments publics tels qu'ils sont déployés en temps de guerre. L'assemblage des sacs de sable en appui sur de l'architecture, constitue comme une barrière de protection.

Mais qu'y a-t-il à protéger ici ? Se pose alors la question de ce qui est caché : ici, rien pourtant, si ce n'est le mur de l'espace d'exposition du centre d'art passerelle. Sauf justement sa dimension historique et culturelle de lieu « public » ou « à vocation publique », à protéger, peut-être en temps de guerre, mais aussi sans doute en temps de conflit : aujourd'hui peut-être celui qui pourrait émerger des tensions politiques que connaissent les institutions culturelles qui doivent défendre leurs missions, leur légitimité... Le positionnement de l'artiste n'est ici pas certain, mais son installation interroge le spectateur.

Elle l'interroge d'autant plus que la forme que prend ici l'installation paraît dénuée de tout geste artistique. C'est justement ici la base du travail de Benoît-Marie Moriceau. S'inspirant de l'existant, il produit des œuvres qui tendent à l'illusion parfaite, au mimétisme. L'un de ses procédés consiste en un principe de copie fidèle de la réalité. Mais sa démarche ne se limite pas à cela : en intégrant ces divers éléments dans l'espace d'exposition, il crée la possibilité pour le visiteur d'une recherche d'indices, d'un questionnement... Il oblige le spectateur à observer, à retourner sur ses pas, à regarder de nouveau, et inévitablement à interroger la présence de ces éléments, et notamment à tenter de distinguer le vrai du faux.



Et par ce cheminement, on se rend compte d'une part de l'importance de la prise en compte du visiteur dans le travail de l'artiste, et d'autre part des allers-retours qu'il compose et qui l'amène finalement à confondre l'espace de l'œuvre et l'espace d'exposition. La frontière symbolique entre l'espace d'exposition et l'œuvre est dématérialisée au profit d'un espace de l'œuvre, dans lequel le visiteur est pris en compte. Benoît-Marie Moriceau, dans ses installations, prend en compte en effet à la fois les caractéristiques du lieu dans lequel il expose, afin que son œuvre entre en résonance avec lui, et le positionnement du visiteur dans cet espace. L'artiste puise matière dans le lieu, dans ses dimensions physiques, architecturales, mais aussi sociales, historiques, géographiques. L'espace est rejoué par l'artiste, tout en respectant ses caractéristiques intrinsèques.

Il en résulte une forme de mise en scène, mise en scène du lieu qui accueille l'œuvre dans l'œuvre elle-même, le spectateur devenant presque l'acteur de cette mise en scène, ou en tout cas un élément essentiel au fonctionnement de l'œuvre.



La réplique du réel que l'on pense percevoir dans un premier temps devient une réalité elle-même, tout aussi vraisemblable que le réel lui-même. Le travail de l'artiste est au-delà du trompe-l'œil : il ne s'agit pas de tromper le visiteur en faisant « plus vrai que nature », mais de l'amener à considérer que ce qui est reproduit mimétiquement ici vaut, ici et maintenant, comme objet à part entière, un objet de réflexion, d'expérience, d'interrogation, de cheminement... Le double parfait qu'on aperçoit au premier abord implique non pas la surprise avec la découverte de son essence de reproduction, mais une désorientation qui va permettre d'interroger le quotidien, induire une relecture de l'espace, inviter à prendre conscience du geste artistique.

Dans le détail, les matériaux de l'œuvre sont également importants à considérer. Car ces matériaux ne tendent pas à imiter une réalité, ils en proviennent, d'où la confusion évoquée plus haut. Les sacs composant *Electroshield* sont les mêmes que ceux, en toile de jute, utilisés sur des chantiers, ou bien par l'armée. Ces sacs sont remplis de vermiculite dont les propriétés particulières ont ici leur importance : ce matériau issu de la transformation du sable

amorti notamment les chocs. Il est lui aussi utilisé dans le champ militaire. La peinture noire métallisée enfin, celle qui recouvre les sacs ici, est une peinture spéciale : elle bloque les ondes électromagnétiques selon le principe appliqué de la cage de Faraday. Ce principe, utilisé dans les champs de la recherche, de l'industrie, mais aussi du militaire, réside sur le blocage des circulations électriques et électromagnétiques, à l'extérieur d'une zone à protéger, créant un champ neutre.

Il résulte de cette composition de l'œuvre l'idée de la construction d'une protection, avec les matériaux appropriés. Et le titre de l'œuvre prend tout son sens.

Au-delà, cette composition est aussi plastique. Les sacs forment un amoncellement géométrique qui engage un dialogue avec son support. Ils rendent présente la matérialité du mur sur lequel ils sont appuyés. Ils créent également une image comme basée sur un motif abstrait. L'œuvre *Electroshield* est en effet comme un monochrome, réalisé sur une trame plus ou moins régulière, qui renvoie à certains courants de l'histoire de l'art. Elle est aussi, encore une fois en rapport avec des pratiques artistiques, comme une empreinte, comme un moule, dont on verrait ici au choix le positif ou le négatif. Un travail en volume donc, qui résulterait d'un geste artistique se déplaçant à la fois dans les deux dimensions formées par le cadre du mur, et dans les trois dimensions de l'espace d'exposition.

Dans *Electroshield*, le présent et l'absent, le montré et le caché jouent un rôle, comme dans l'œuvre de Nicolas Floc'h. Mais le geste à l'origine de ces caractéristiques de l'œuvre est tout autre. Ici, il permet à l'artiste d'intégrer à l'œuvre l'espace de l'exposition **au présent**, la participation du spectateur. L'art est donc un médium qui vient faire dialoguer les différentes entités qui l'entourent : l'espace d'exposition, l'institution, le visiteur...

▪ David Ter-Oganyan

Radiographic

installation, 2010

L'installation de David Ter-Oganyan se compose d'un sac, type sac de sport, qui renferme dix radios qui elles-mêmes se mettent en marche toutes les heures pour donner au visiteur les informations en temps réel. Située le long d'un mur de l'espace de l'étage du centre d'art passerelle, l'œuvre pourrait passer inaperçu, visuellement tout du moins. Ou en tout cas faire le spectateur se demander : mais que peut bien faire ce sac ici ?

Car, quand les radios se mettent en route, à heure fixe et toutes en même temps, l'œuvre prend une nouvelle ampleur, occupant le lieu de façon sonore.

Mais avec dix radios fonctionnant ensemble, il n'est pas sûr que le visiteur d'*au présent* puisse entendre quoi que ce soit des informations alors diffusées. Le propos de l'artiste se situe justement à cet endroit, dans la formation de ce que l'on appelle en acoustique un « white noise », une sorte de bruit à la fois bien présent, mais non identifiable.

A l'heure des chaînes d'information ou d'actualité fonctionnant en continu, à l'heure de la rapidité de circulation des informations, à l'heure d'un journalisme basé sur « le temps réel », il apparaît important pour l'artiste de souligner les travers de nos systèmes d'information. Ici, *Radiographic* met en évidence le paradoxe selon lequel l'homme aurait de moins en moins accès à l'information, alors que celle-ci serait censée être plus abondante, plus accessible... comme si l'information finissait par tuer l'information. Comme si la superposition d'informations finissait par aboutir à l'effacement de ces informations. Au-delà d'interroger les fonctionnements journalistiques de notre temps, David Ter-Oganyan permet également au spectateur de s'interroger, par rebonds, sur la qualité de ces informations, sur leurs contenus, sur leur source, sur leur éventuelle manipulation, sur leur impact... Car ici l'impact est net : on n'entend plus rien, et même, on ne voudrait plus rien entendre tellement cette cacophonie d'informations est difficile à supporter. *Radiographic* serait alors comme une métaphore du rapport complexe de l'homme d'aujourd'hui aux mass-médias.



Au présent interroge notre monde contemporain sous différents aspects, dont celui de la circulation de l'information, celui des médias - artistiques chez d'autres ou informatifs ici chez David Ter-Oganyan. Comme une forme de critique des mass-médias, l'artiste s'appuie lui-aussi sur des outils caractéristiques de certaines œuvres de l'exposition : la mise en situation du visiteur pour déclencher chez ce dernier une réaction, voire une réflexion concernant à la fois le monde contemporain et le champ de l'art.

▪ Kristina Solomoukha

Let's go to Vegas, Baby

vidéo, 7min21sec, 2009

La vidéo *Let's go to Vegas, Baby*, propose un parcours polymorphe à travers une certaine histoire : celle des Etats-Unis, celle du cinéma, celle de l'architecture et du paysage... Le propos de Kristina Solomoukha est donc fortement ancré dans une réflexion culturelle au sens large.

La vidéo commence sur des images d'archives, non pas utilisées directement par l'artiste, mais filmées par elle alors qu'elles sont projetées dans un endroit que l'on peine à identifier. Ces images montrent des personnages creusant des roches, construisant des routes... à une époque révolue mais qui peut faire penser, dans une certaine mesure, à la conquête de l'Ouest, ces temps où, pour conquérir de nouveaux territoires, les américains ont dû dompter la nature et le paysage. Cette idée se prolonge dans la seconde séquence du film, constituée d'images d'un barrage vue d'hélicoptère : cet ouvrage gigantesque s'intègre dans un paysage naturel somptueux, le dénature peut-être, mais le confronte surtout à son essence culturelle, historique, politique. Car le paysage est le lieu de la concrétisation de l'expérience humaine.

Suivent ensuite de nouvelles vues d'hélicoptère, mais de la ville de Las Vegas cette fois, de nuit. On découvre ses bâtiments, ses éclairages... Dans la dernière séquence du film, c'est à une autre facette de la ville à laquelle on se retrouve confronté : de jour, on voit, non plus les casinos, les hôtels, mais les lieux « communs » qui sont le pendant nécessaire à la part de rêve suscitée par les casinos et autres espaces de divertissement : les parkings pour le personnel, les entrepôts...

Ce sont finalement différentes réalités de Las Vegas qui nous sont montrées : différentes réalités temporelles (d'une époque révolue à une époque contemporaine), différentes réalités spatiales (des paysages « naturels » qui entourent Vegas à son paysage urbain dense), différentes réalités culturelles et sociales (de la position du travailleur de force à celle du joueur, en passant par celle du voyageur et celle de l'employé de casino)... Sans que l'on ne voit directement les protagonistes de l'histoire, ces employés, joueurs etc., leur présence nous est suggérée par les paysages qui sont en rapport avec eux. Car ce film évoque d'abord des questions liées au paysage.

Qu'est-ce qu'un paysage ? Pour l'artiste, sûrement pas un lieu à l'état naturel, surtout un espace culturel dans lequel peuvent s'exprimer des questions liées à l'humain. Finalement ici, Kristina Solomoukha nous propose une progression concernant la relation entre l'homme et le paysage, depuis le dur labeur nécessaire à la domination du paysage par l'homme, jusqu'à sa fascination pour le luxe exubérant et artificiel de la ville. Le paysage se transforme, sous la main de l'homme, mais avec des objectifs divers : conquérir de nouveaux espaces, produire du rêve... Chaque fois, c'est en fait du désir de paysage dont nous parle l'artiste. Désir autrefois conquérant et stratégique. Tout aussi stratégique aujourd'hui, mais orienté aussi, concernant Vegas, vers le divertissement, la consommation... Le désir de paysage évolue dans le temps, dans l'espace...

Ce désir de paysage est évoqué par l'artiste grâce aux différentes séquences évoquées ci-dessus et à leurs contenus, mais également par tout le travail de montage et du son, qui inscrivent la vidéo dans des perspectives elles-aussi historiques, culturelles, politiques.

En effet, la vidéo se construit sur différents modes de construction de l'image : image d'archive, image nocturne, prise de vue aérienne, montage fluide ou séquence saccadée... C'est toute une histoire du champ de l'image qui est ici évoquée : du documentaire, au cartoon (le traitement du son dans la dernière séquence est sans équivoque), du film institutionnel, à l'expérimentation vidéo... Ces différentes utilisations de l'image, dont le visiteur prend la mesure tout au long de la vidéo, lui donne en effet à réfléchir sur la nature des images : non pas spontanées, mais objet d'une construction. Cette prise de distance s'opère alors par ricochet quant au contenu des images.

Avec Kristina Solomoukha, l'interrogation générée par un parcours dans l'exposition *au présent* se poursuit. De nouveau, ce sont ici les médias qui sont en jeu. Ou tout du moins, le rapport

introduit par certaines formes de médias au paysage et au désir de paysage. Combien d'entre nous en effet ont eu la possibilité de voir Vegas ? Pourtant, n'avons-nous pas une image précise de cette ville et de ses paysages ? L'image a sans doute joué son rôle, qu'elle soit didactique, d'archive, ou artistique, pour diffuser ce désir d'un paysage lointain et pourtant familier.

▪ Olga Chernysheva

Russian Museum

vidéo, 7min, 2003

Le film d'Olga Chernysheva ouvre sur des images troubles et mouvantes. La caméra nous plonge ainsi directement et de façon très charnelle au cœur d'un musée, au « Russian Museum » de Saint-Petersbourg en Russie. Dans ce musée, sont exposés principalement des tableaux de peintres russes du 19^{ème} siècle. Ces œuvres représentent la plupart du temps la « haute société » russe de cette époque, saisie à travers le prisme du regard des artistes en question, artistes qui, eux-mêmes, appartiennent alors à une forme d'élite. La caméra va nous guider ensuite pour un parcours dans ce lieu, parcours qui se transforme vite en exercice du regard. Car jamais le musée n'est montré directement : l'artiste filme en effet les reflets qui se dessinent sur les vitres protégeant les tableaux. On découvre alors les tableaux eux-mêmes, mais doublés d'autres images : celles des visiteurs du musée qui déambulent, celles de visiteurs qui se rapprochent d'une œuvre pour mieux l'observer, celles de gardiens qui font leur travail...



Cette déambulation s'accompagne d'une bande sonore composée d'une musique répétitive et rythmée, au cymbalum, instrument traditionnel des pays slaves.

Sait-on finalement ce que l'on regarde ? les œuvres du musée ou bien les personnes dans les reflets ? ou bien les deux ? ou peut-être autre chose ? la « haute société russe » du 19^{ème} siècle ? ou bien la société contemporaine ? Il faut dire que la construction de l'image participe de cette ambiguïté : les reflets permettent de superposer à la fois des images des œuvres et des images de gens. Les fondus entre les plans construisent un nouveau niveau de superposition, les mouvements de caméra « à l'épaule » accentuent le sentiment d'une matière visuelle et picturale.



Car, au final, c'est bien comme un tableau en vidéo que l'artiste construit ici. Un tableau fait, non plus de peinture, mais d'une matière picturale qui trouve ses caractéristiques dans le reflet, dans la lumière, dans les possibilités données par le montage du film...

Ce geste artistique est d'autant plus troublant que les corps des gens filmés se confondent avec ceux des personnages des tableaux, presque jusqu'au mimétisme quand, par exemple, au début du film, on aperçoit une jeune femme observant un tableau dans lequel est représenté notamment une jeune femme, aux traits ressemblants. Comme si Olga Chernysheva créait un tableau dans le tableau, ou incluait des tableaux existants

dans le sien propre, sans qu'on n'en voit jamais vraiment les détails. En effet dans ce film, on aperçoit plus qu'on ne voit, on devine plus qu'on n'identifie.

L'objet du film se porte finalement sur une tentative de définition de l'art. Les quelques paroles qui complètent la bande son du film viennent, tout d'abord, corroborer cette idée : on entend une guide ou conférencière évoquer un ou plusieurs tableaux à l'occasion d'une visite guidée. Ses paroles situent le

film dans différents champs : celui de la Russie et de sa culture, de son histoire et de sa géographie tout d'abord, celui d'une histoire de l'art ensuite. Ce fonctionnement, comme détourné car passant par la voix d'une autre, permet à Olga Chernysheva d'introduire ici une proposition de questionnement sur le champ de l'art : l'art est-il universel ? est-il inscrit dans un territoire, une culture, une société ? l'artiste est-il seulement motivé par l'expression de sentiments personnels ou par une réflexion plus large, plus philosophique sur le monde ? L'artiste travaille-t-il pour lui-même ou bien cherche-t-il à communiquer avec autrui ? Comment l'art évolue-t-il ? En suivant toujours un chemin ascendant, ou bien au rythme de choses et d'autres, peu important qu'il dépasse encore et toujours les productions antérieures ?

L'intérêt de l'artiste se porte aussi sur les personnages qui nous sont montrés : des travailleurs et des visiteurs d'un musée en Russie à l'époque contemporaine. Les corps ont leur importance, la caméra s'attardant parfois sur un buste, sur un visage, sur des pieds... et portant une attention particulière et forte à un détail gestuel, comme si toute la culture dont il est question dans la bande son, venait s'incarner dans les corps ici présents : un buste face à un grand espace russe peint, une paire de pieds faisant un pas sur une musique marqué d'un certain folklorisme...

Car même si les corps ne nous sont montrés que de façon indirecte, par le reflet dans les vitres protégeant les œuvres, ils sont bien là, présents, comme doublés par les représentations picturales de corps qui figurent dans les tableaux. On ne verra les détails ni des uns ni des autres, mais peut-être beaucoup plus finalement sur leur contexte : cadre de vie d'une classe moyenne ou bourgeoise qui fréquente les musées, se confrontant à une culture commune et historique à l'heure d'un changement politique majeur, ou cadre culturel de la réalisation d'œuvres qui constituent aujourd'hui sans doute un patrimoine commun.

Toutes ces questions posées par le film *Russian Museum* font écho aux aquarelles également présentées par Olga Chernysheva dans *au présent*. On y rencontre là encore des corps, ceux de personnes issues de couches précaires de la population russe. Le contraste est saisissant alors, entre les statuts des personnes représentées dans ses différentes œuvres. Olga Chernysheva marque ici de façon concrète sa réflexion sur le statut de l'artiste, sur son rôle. Cantonné à la représentation d'une société aristocratique ou bourgeoise au 19^{ème} siècle, l'artiste aujourd'hui s'attache à dépeindre la société contemporaine, dans toute sa complexité sociale. Il serait comme un commentateur ou un documentariste qui emploierait des outils esthétiques pour parler de la société d'aujourd'hui. L'artiste est aussi celui qui opère une réflexion critique sur son propre champ d'action. Ici par exemple, Olga Chernysheva utilise le mode de l'étude à l'aquarelle pour produire des œuvres à part entière. Elle revisite alors la classification des genres en art, voire la remet en question. Et c'était déjà le cas dans *Russian Museum* avec cette recherche sur la picturalité de l'image vidéographique.

Le travail d'Olga Chernysheva trouve sa place dans l'exposition *au présent* au sens où il se situe dans un champ de questionnement commun aux autres œuvres présentées : la culture comme vecteur d'information, d'idée, voire d'idéologie, et l'art comme lieu d'interrogation possible sur le monde, son histoire, son rapport aux images... L'art est lui-même en jeu dans l'œuvre de l'artiste russe : on en revient encore une fois à chercher à le définir, à lui trouver un rôle, une légitimité...

▪ Yuri Albert

Moscow Pool

installation, matériaux divers, 2009

L'installation de Yuri Albert se compose de la façon suivante : dans une salle d'exposition, le spectateur découvre, alignées contre le mur, des urnes doubles en plexiglas transparent. Au dessus de ces urnes, des panneaux l'interrogent directement :

-Croyez-vous qu'une œuvre d'art de qualité peut améliorer notre vie ?

-Le travail d'un artiste vous semble-t-il de moins bonne qualité si vous ne partagez pas ses convictions politiques ?

- Etes-vous certain de pouvoir distinguer une œuvre d'art de qualité d'une œuvre de mauvaise qualité ?

- Croyez-vous que la qualité d'une œuvre d'art dépend de votre avis ?

- Pensez-vous vraiment que ce que vous voyez en ce moment est de l'art ?

...

Autant de questions qui sont posées au visiteur concernant l'art, sa perception de l'art, son avis sur les pratiques artistiques... Car c'est bien le visiteur qui est interpellé, et donc invité à s'emparer de ces questions pour, éventuellement, essayer d'y répondre.



S'il le souhaite, le visiteur pourra même prendre position dans ce cheminement réflexif : des bulletins sont mis à sa disposition et lui permettent, en les déposant dans les urnes correspondantes, de répondre par oui ou non aux interrogations qui lui sont faites. Une manière pour Yuri Albert d'engager le visiteur à participer lui-même du questionnement qui se développe sous ses yeux.

On désigne souvent ce genre d'œuvre ou de procédé artistique comme étant participatif, c'est-à-dire engageant la participation du public. Ici, l'œuvre participative

s'appuie sur un principe très simple : la possibilité donnée au visiteur de répondre à une question par le vote. Mais au-delà de ce geste qui pourrait paraître banal, ludique... l'artiste cherche à provoquer une forme de profonde réflexion chez ce visiteur. Car voter, c'est d'une part, se positionner par rapport à une idée, mais c'est aussi, pour en arriver à ce positionnement, développer les mécanismes de la pensée, de l'argumentation, de la construction d'un avis...

Alors le spectateur ici ne fera pas que voter, il tentera de réfléchir à ce sur quoi il est interpellé, et à se positionner lui-même dans ce questionnement.

Par ailleurs, le vote est aussi symbolique. Cette action est comme la métaphore d'un contexte plus large de réflexion pour Yuri Albert. En effet, celui-ci s'interroge régulièrement dans ses œuvres, sur la relation qui existe entre les œuvres d'art contemporain et le public. L'art est-il compréhensible ? L'accès à l'art et à la culture est-il démocratique ? Les œuvres contemporaines sont-elles élitistes ? Une manière d'engager le dialogue sur la réception de l'art contemporain, en prenant en compte ceux qui, souvent, se sentent exclus du langage plastique contemporain : les visiteurs.

Les questions posées sur l'art par Yuri Albert font finalement partie d'un questionnement global de l'artiste sur le champ de l'art, sa définition, ses modes d'actions, ses modes de production et de diffusion, sa réception par le visiteur d'un musée ou d'une exposition. Et donc, sur son rôle dans la société, voire sur son utilité.

Cette œuvre, dans *au présent*, s'inscrit dans ce groupe d'œuvres qui interroge la définition de l'art, réflexion commune à de nombreux artistes de l'exposition. Yuri Albert lui, pose d'emblée la question de savoir « ce que fait l'art » et de savoir « ce qui fait l'art ». Ses œuvres éprouvent les données du système de l'art : ses procédures, ses marges de manœuvre, ses protagonistes.

Avec une autre donnée essentielle : le spectateur-visiteur-regardeur se retrouve au cœur de ses dispositifs : la fonction de l'art se retrouve elle-même mise en scène.

conclusion

Qu'ils soient russes ou français, les artistes présentés dans *au présent* ont pour point commun d'opérer une tentative de définition de l'art, de ses modes de production ou de diffusion...

L'art, sa définition, son rôle, sont des questions complexes à définir et à analyser. Toujours d'actualité, elles ont évolué au cours des époques et des zones géographiques, mettant en jeu chaque fois des problématiques différentes. Elles ont été l'objet de recherches historiques et théoriques, de débats, de politiques culturelles dans le domaine privé ou dans le domaine public, de querelles intellectuelles...

L'art est en tout cas une activité humaine qui a pour produit des objets de différentes formes et résultant de multiples pratiques, et que la société reconnaît comme des œuvres d'art. Aujourd'hui, dans l'art contemporain, la question du beau qui agitaient les anciens a laissé place à d'autres questionnements. L'art est conçu comme une production de l'homme, en prise avec une époque, mais qui en est pourtant autonome. L'art est une pratique critique du monde qui nous entoure, développant pour cela, non pas des discours ou des théories, mais des formes concrètes qui constituent un langage singulier et spécifique. L'art entretient dès lors des rapports ambigus avec le langage, avec le beau, avec la réalité, avec la relation entre forme et contenu... et renouvelle constamment ses positions.

Le rôle de l'art lui aussi est interrogé par les artistes d'*au présent*. Si pour certains, l'art peut changer le monde, il est aujourd'hui plutôt pensé comme le lieu de la possibilité d'un changement de notre perception du monde. Pour le philosophe Jean-Paul Sartre, ce rôle est de proposer au spectateur un portrait de sa société, de sa réalité, afin que celui-ci puisse développer une conscience de sa propre condition et des multiples réalités de son environnement. L'artiste n'a pas à proposer de réponse, parce qu'alors son travail deviendrait propagande. Son rôle est plutôt de poser des questions.

Pourtant, impossible de nier un certain éloignement entre l'art, ses objets, et ceux à qui il s'adresse. D'après Théodore Adorno, philosophe allemand du début du 20^{ème} siècle ayant notamment réfléchi au domaine de l'esthétique : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général sont des énigmes. Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage. (...) L'exemple typique de cela c'est celui, avant tous les autres arts, de la musique, qui est à la fois énigme et chose très évidente. Il n'y a pas à résoudre, il s'agit seulement de déchiffrer sa structure. Mais le caractère énigmatique ne constitue pas le dernier mot des œuvres; au contraire, toute œuvre authentique propose également la solution de son énigme insoluble. »

Par sa pratique, l'artiste transpose sa perception de l'univers en une proposition qu'il soumet à la société. Parfois, cette proposition trouve un large écho chez ses concitoyens, parfois non. Certaines propositions semblent ne s'adresser qu'à une petite minorité, une élite spécialisée parce que certaines clés sont requises pour déchiffrer le message. Elles n'en sont pas moins utiles à l'ensemble de la société. L'individu, pris dans ses habitudes et dans le fonctionnement de la société à laquelle il appartient, évolue sur le mode du quotidien. L'artiste, lui, perçoit au delà de ce quotidien et propose de l'interroger, voire de le confronter à des questions qui, parfois, dépassent, semblent inaccessibles... L'art offre donc à la société une possibilité de s'interroger sur des questions qu'il rend visibles.

Et si l'art est une énigme pour Th. Adorno, il est pour ceux qui la font une manière de se saisir du présent, de l'appréhender, de le construire et non pas de le subir.

Mais chacun des artistes présentés dans l'exposition se positionne de façon singulière par rapport à ce champ de questionnements. Appartenant à des générations différentes, chacun d'eux hérite d'une histoire qui n'est pas seulement celle de l'art, chacun d'eux habite son époque, conscient de ce qu'elle profile des manières d'être et d'agir. Ils investissent alors, au-delà d'un pot commun de réflexion, des questions différentes : celles de l'histoire et de la mémoire, celle de la réalité perçue et représentée, celle du rôle et des moyens d'action de l'art. Ils cultivent chacun des dimensions inédites au présent.

Le présent, c'est ce qui est là, sur place. C'est aussi ce qui existe en ce moment. Le présent, c'est finalement cette interaction entre une dimension spatiale et une autre temporelle dans la perception du monde d'aujourd'hui. Les artistes d'au présent ont donc pour point commun de tenter de s'approprier le présent, de lui donner une forme concrète et plastique, de le mettre en perspective par rapport à l'histoire (générale ou des arts)... Chacun s'attaque à représenter le présent avec ses propres outils : la participation chez certains, la surprise chez d'autres, le choc de l'image ou le jeu de la vérité pour d'autres enfin. Alors, au travers de ces gestes artistiques et de ces stratégies plastiques

différentes, ce sont autant de versions du quotidien qui nous sont livrées. Parfois relié à l'idée de mémoire, parfois à celle d'histoire, le quotidien et le présent sont l'occasion de gestes artistiques qui interrogent ce que nous, spectateurs, en percevons. On ira même parfois jusqu'à nous interroger sur le faux et le vrai, sur le véritable et le réel, entraînés à douter du présent et de son illusion par les procédures mises en œuvres par les artistes ici présentés.

biographies des artistes

biographie de Victor Alimpiev

Né en 1973 à Moscou, Victor Alimpiev vit et travaille à Moscou.

Victor Alimpiev a suivi des études de cinéma en Russie. Il appartient à une nouvelle génération d'artistes russes qui manient le cinéma, la vidéo... Ses films ont été présentés dans le monde entier. Ils sont caractérisés par une référence à de nombreux champs artistiques (la peinture, la danse, la musique...) mais développent une esthétique transversale très singulière. Ses réalisations cinématographiques se caractérisent par un langage visuel unique, dans lequel se mêlent une approche chorégraphique des corps et une manipulation du rythme. Ce sont des petits détails du quotidien, des mouvements, des expressions, des sensations et des motivations individuelles qui sont sublimés et magnifiés dans ses œuvres ambivalentes, plurielles.

biographie de Pascal Pinaud

Né en 1964 à Toulouse, Pascal Pinaud vit et travaille à Nice.

Pascal Pinaud s'est formé à la Villa Arson, école d'art de Nice, où il enseigne aujourd'hui. Il est également commissaire d'exposition. Il expose son travail à de nombreuses occasions, en France et ailleurs en Europe. Sa pratique personnelle le place a priori du côté de la peinture, mais prend des formes qui dépassent ce seul domaine. En effet, son travail consiste à renouveler les formes traditionnelles de la peinture, en utilisant par exemple des supports inédits, ou des matériaux ordinaires, industriels...

biographie de Jean-Luc Moulène

Né en 1955 en France, Jean-Luc Moulène vit et travaille à Paris.

Jean-Luc Moulène a présenté son travail à différentes reprises au centre d'art passerelle de Brest. Ses œuvres, principalement photographiques et sculpturales, se caractérisent par une composition plastique rigoureuse et par un contenu conceptuel élaboré : Jean-Luc Moulène ne saisit pas seulement l'instant, il interroge la dimension sociale et politique de ce qu'il photographie, objet, paysage ou personne. A cette pratique de l'image, s'ajoute la réalisation d'objets et de sculptures, qui, comme des prélèvements ou des empreintes, évoquent le monde et ses formes où ils trouvent leur source.

biographie de Piotr Belyi

Né en 1971 à Leningrad (Saint-Pétersbourg), Piotr Belyi vit et travaille à Saint-Pétersbourg.

Piotr Belyi s'est formé dans différentes écoles à différentes disciplines artistiques : la céramique, l'impression... Depuis, il réalise des installations autour de thèmes récurrents : le langage, la mémoire... et à partir de matériaux divers : plâtre, ruban adhésif, bois et autres qu'il investit dans des volumes parfois monumentaux. Son propos se situe du côté d'une approche critique de l'homme moderne et de sa condition.

biographie de Nicolas Floc'h

Né en 1970 à Rennes, Nicolas Floc'h vit et travaille à Paris.

Diplômé de la Glasgow School of Art, Nicolas Floc'h interroge depuis ses premières installations dans les années 1990 les lieux qu'il investit et les pratiques artistiques qu'il y développe. Ses œuvres se déclinent sous plusieurs formes (sculptures, films, performances, etc.), et sont construites à partir de représentations du quotidien et de questionnements sur le monde contemporain, son fonctionnement, son économie. Ces projets s'inscrivent dans le champ de l'expérimentation, renvoyant le spectateur aux modes de production, de distribution et de consommation de l'art.

biographie de Benoît-Marie Moriceau

Né en 1980 à Poitiers, Benoît-Marie Moriceau vit et travaille à Rennes.

Après des études à l'école d'art de Quimper et un master obtenu en 2004 à l'université de Rennes, Benoît-Marie Moriceau a développé de nombreux projets, dont des installations, des œuvres in situ... Il intervient, en parallèle de sa pratique artistique personnelle, à l'occasion de workshops donnés dans différentes écoles d'art et institutions. Son travail se caractérise, entre autre, par la prise en compte de la place du visiteur dans l'espace de l'œuvre.

biographie de David Ter-Oganyan

Né en 1981 à Rostov-on-Don (Russie), David Ter-Oganyan vit et travaille à Moscou.

David Ter-Oganyan est le fils d'Avdey Ter-Oganyan, fondateur controversé et réputé de la Contemporary Art School en Russie, où David a d'ailleurs étudié, et qui a formé de nombreux jeunes artistes de la nouvelle génération. David Ter-Oganyan développe sa pratique dans ce contexte, en participant notamment au groupe Radek désormais connu pour ses actions artistiques engagées. Cette dimension se retrouve dans la pratique personnelle de l'artiste qui s'intéresse par exemple à des thèmes tels l'ordre social, la résistance, l'action politique, ou encore le terrorisme...

biographie de Kristina Solomoukha

Née en 1971 à Kiev, Ukraine, Kristina Solomoukha vit et travaille à Paris.

Kristina Solomoukha s'est formée aux pratiques artistiques entre Kiev et la France (écoles des beaux arts de Nantes et de Paris), où elle vit depuis le milieu des années 1990. Aujourd'hui artiste et enseignante, elle présente son travail dans de nombreux endroits, en Europe et ailleurs. Ce travail se caractérise par la réalisation d'installations aux matériaux hétéroclites, de vidéos, de dessins, d'animations... Elle interroge sous ces diverses formes le rapport de l'homme à son environnement, notamment urbain, périurbain, ou architectural... avec un sens certain de la dérision et de l'humour.

biographie d'Olga Chernysheva

Née en 1962, Olga Chernysheva vit et travaille à Moscou.

Olga Chernysheva a d'abord suivi les cours d'une école de cinéma de Moscou, avant d'entrer à l'école d'arts d'Amsterdam aux Pays-Bas. Elle développe depuis les années 1990 une pratique de la vidéo, qu'elle associe souvent à l'occasion d'expositions à des dessins ou aquarelles construits à partir d'images de films ou de photographies qu'elle a elle-même réalisées. Dans ses œuvres, Olga Chernysheva s'intéresse notamment à la société russe d'après l'Union Soviétique et à cette classe moyenne qui a connu de profondes mutations dans les années 1990.

biographie de Yuri Albert

Né en 1959 à Moscou, Yuri Albert vit et travaille à Moscou et Cologne.

Yuri Albert est né à Moscou et s'est formé dans cette même ville, au Studio K. Arnold. En 1980, il est diplômé en art et en pédagogie, et développe à partir de là une pratique personnelle qui en fait l'un des artistes russes contemporains majeurs. Ses étroites relations avec la ville de Cologne (il y vit une partie de l'année) lui ont très vite permis de se faire connaître en Europe, et il y a exposé à de nombreuses occasions.

pour aller plus loin

Vous trouverez dans ce chapitre des références et des noms d'artistes, tous domaines confondus, dont les travaux peuvent faire écho aux œuvres présentées dans *au présent*.

- la nature morte
- l'installation

- l'action painting
- l'abstraction
- le minimalisme
- Support-Surface

- Marcel Duchamp
- Piet Mondrian
- Jackson Pollock

- Gerhard Richter
- Martin Creed
- Ceal Floyer
- Elmgreen et Dragset
- Gregor Schneider
- Carlos Kusnir
- Ian Wallace
- Niele Toroni

sources bibliographiques

généralités : arts, histoire de l'art et théorie

- E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Phaidon.**

- Anne Cauquelin, *L'art contemporain, Que sais-je ?*, 2009.
- Revue Dada n°150, *L'art contemporain*, 2009.
- Elisabeth Couturier, *L'art contemporain, mode d'emploi*, 2009.
- Coll., *Découvrir et comprendre l'art contemporain*, Eyrolles, 2010.
- Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Klincksieck, 2005.
- Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002.**
- Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, Editions Jacqueline Chambon, 1998.**
- Denis Gielen et Laurent Busine, *Atlas : De l'art contemporain à l'usage de tous*, **

- Eric Van Essche, Virginie Devillez, Jean-Marc Lachaud, et Hans Cova, *Les formes contemporaines de l'art engagé : De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, La lettre volée, 2007.
- Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie*, PUF, 1997.
- Michel Poivert, *L'image au service de la révolution*, Le Point du jour, 2006. **

- Michael Rush, *L'Art vidéo*, Thames and Hudson, 2007. **
- Françoise Parfait, *La vidéo, un art contemporain*, Editions du regard, 2001.

- Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Nathan, 2000. **
- Marie-Anne Guérin, *Le Récit de cinéma*, Les petits Cahiers, Cahiers du cinéma, Paris, 2003.
- Marie-Josée Mondzain, *Qu'est-ce que tu vois ?*, Gallimard Jeunesse, 2007.
- Marie-Josée Mondzain, *Le commerce des regards*, Le Seuil, 2003. **

sur le récit historique

- Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?*, Le Seuil, 1970. **
- Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975. **

sur la Russie contemporaine

- *Un siècle russe*, Manières de voir, revue du Monde diplomatique, 2008.
- Marc Ferro et Marie-Hélène Mandrillon, *Russie, peuples et civilisations*, La Découverte, 2005.
- Boris Kagarlitshy, *La Russie aujourd'hui, néo-libéralisme, autocratie et restauration*, Parangon, 2004.
- Jean Radvanyi et Gérard Wild, *La Russie entre deux mondes*, La documentation photographique, La documentation française, 2005.
- Gilles Favarel-Garrigues et Kathy Rousselet, *La société russe en quête d'ordre. Avec Vladimir Poutine ?*, Autrement, 2004.
- A. Appadurai, *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation*, Payot, 2007. **

** les ouvrages ainsi signalés sont disponibles à l'accueil du centre d'art passerelle en consultation sur place.

sources internet

institutions et événements culturels en France

<http://www.france-russie2010.fr/>

<http://www.russiefrance.org/>

<http://frac-bretagne.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=fracbr>

institutions russes et lieux d'exposition en Russie

<http://www.ncca.ru/en/>

<http://www.proektfabrika.ru/eng/index.shtml>

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

<http://www.russiandreams.info/en/museum>

sites des artistes présentés dans l'exposition

<http://ffppp.free.fr/>

<http://ddab.org/fr/oeuvres/Moriceau>

<http://www.nicolasfloch.net/>

<http://solomoukha.free.fr/>

<http://www.olgachernysheva.ru/>

autres :

<http://www.jackson-pollock.info/video-pollock.html>

<http://www.kinoglaz.fr/index.php>

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mouvement_images/ENS-mouvement-images.htm

pistes pédagogiques

pistes à se réappropriier en classe

L'exposition **au présent** se prête à de multiples possibilités d'exploitations pédagogiques. La diversité des sources iconographiques, des propositions sémantiques, la confrontation de différents registres de sens, la variété des techniques et des réalisations plastiques (vidéo - objets - installations - photographies) propose aux enseignants un terrain propice à la découverte des œuvres.

Quelques pistes pédagogiques que nous vous proposons :

- la forme des œuvres : installation, vidéo, photographie...
- l'exposition comme construction d'un discours
- la construction du sens par l'objet
- la couleur
- le dessin, l'aquarelle, la peinture
- l'extension de l'approche picturale aux techniques « mixtes »
- la vidéo, l'écriture de l'image en mouvement
- l'histoire, le politique
- le corps, entre quotidien et chorégraphie
- l'impact du politique sur le corps
- l'individuel, le collectif
- le monde d'aujourd'hui, ses valeurs sociales, son évolution politique
- la représentation du réel
- l'écart entre le réel et la vérité
- le geste artistique, la transformation du réel par l'artiste
- l'histoire de l'art
- les genres et les mouvements dans l'histoire de l'art - peinture, nature morte, geste pictural...
- la réalité politique de l'art
- la réalité politique des institutions
- les constructions culturelles
- la circulation de l'art, des informations, la question des médias

rendez-vous autour de l'exposition

samedi 2 octobre, 15h
visite guidée des expositions

mardi 5 octobre, 18h
rencontres spéciales / regards croisés avec l'artothèque du musée des beaux arts de Brest

samedi 9 octobre, 14h30
workshop d'automne pour les enfants

mercredi 13 octobre, 11h
visite préparatoire des expositions

jeudi 14 octobre, 17h30
visite préparatoire des expositions

samedi 16 octobre, 15h
visite guidée des expositions

du mardi 26 au vendredi 29 octobre, de 14h à 17h
petites fabriques, atelier de création pour les 6-11 ans

samedi 30 octobre, 16h
parcours urbain

vendredi 5 novembre, 19h
mobile cinema, performance / lecture de Romana Schmalisch, suivi d'une programmation de films

samedi 6 novembre, 15h
visite guidée des expositions

mardi 9 novembre, 18h
rencontres spéciales / conférence de Muriel Enjalran autour de la photographie (sous réserve)

samedi 13 novembre, 14h30
visite des expositions pour les enfants

mercredi 17 novembre
festival enfances

samedi 20 novembre, 15h
visite guidée des expositions

samedi 27 novembre, 15h
parcours urbain

samedi 4 décembre, 15h
visite guidée des expositions

samedi 11 décembre, 14h30
visite des expositions pour les enfants

mardi 14 décembre, 18h
rencontres spéciales / A travers les livres spécial Russie (sous réserve)

samedi 18 décembre, 15h
visite guidée des expositions

service des publics

En s'appuyant sur les expositions en cours du centre d'art passerelle, le service des publics programme des activités pédagogiques adaptées à chaque public visant une approche sensible des œuvres et des problématiques de l'art actuel.

Des rendez-vous réguliers sont proposés aux publics adultes - visites guidées, rencontres « spéciales », parcours urbains - pour faciliter l'accès aux œuvres et mieux appréhender les démarches artistiques contemporaines.

Différentes actions autour des expositions sont proposées aux jeunes publics, scolaires ou individuels, basées sur la découverte des techniques artistiques, sur l'apprentissage du regard et le développement du sens critique (analyse, interprétation, expression).

▪ individuels

les **visites guidées** des expositions sont réalisées tout au long de l'année par les médiateurs de Passerelle. Bien au delà d'un simple commentaire sur les œuvres exposées, ces rendez-vous permettent d'engager un échange et une réflexion sur les grands courants de l'art actuel et sur toutes les préoccupations qui agitent le monde contemporain.

samedi 2 octobre, 15h
samedi 16 octobre, 15h
samedi 6 novembre, 15h
samedi 20 novembre, 15h
samedi 18 décembre, 15h
samedi 4 décembre, 15h

les **rencontres spéciales**, le second mardi de chaque mois, permettent au travers d'une visite une approche plus spécifique de l'exposition en cours et des thématiques abordées : une visite, une conférence, une parole d'artiste ou des regards croisés entre deux structures culturelles brestoises.

mardi 5 octobre, 18h
mardi 9 novembre, 18h
mardi 14 décembre, 18h

le **parcours urbain** : Sous la forme décontractée d'une marche à travers le centre-ville de Brest, la médiatrice du centre d'art passerelle, vous propose de parcourir la cité du Ponant d'un point de vue expérimental et esthétique et en relation étroite avec les expositions programmées. Rendez vous au centre d'art passerelle.

samedi 30 octobre, 16h
samedi 27 novembre, 15h

▪ scolaires

les **visites préparatoires**, à l'attention des enseignants, professeurs ou animateurs (associations, centres de loisirs...) sont proposés afin de préparer au préalable la venue d'un groupe et sa visite de l'exposition.

Un fichier d'accompagnement est remis lors de ce rendez-vous. Il permet de donner des informations supplémentaires sur le travail des artistes et donne des pistes pour un travail plastique à mener suite à la visite de l'exposition. Ce document est également consultable à l'accueil.

mercredi 13 octobre, 11h
jeudi 14 octobre, 17h30

les **visites libres** (soit non accompagnées) sont également proposées aux établissements et structures adhérentes.

les **visites - ateliers** proposent quant à eux de prolonger la visite d'une exposition en s'appropriant ses modes et ses processus artistiques. Un travail plastique expérimental y est développé autour des expositions.

▪ péri-scolaires

les **visites pour les enfants** (6-12 ans)

En 45 minutes, sur chacune des expositions de la programmation 2008-2009, nous proposons aux enfants de découvrir les spécificités d'un centre d'art contemporain et de ses thématiques. Privilégier un regard attentif sur les œuvres, explorer leurs caractéristiques plastiques et susciter un dialogue, une réflexion propre à chacun constituent les axes de ces visites.

samedi 13 novembre, 14h30

samedi 11 décembre, 14h30

les **ateliers arts plastiques du mercredi** (6 -11 ans)

Chaque mercredi de 14h à 16h ont lieu des ateliers arts plastiques pour les enfants de 6 à 11 ans. Ces ateliers permettent au travers du centre d'art contemporain de découvrir les différentes phases d'un montage d'exposition, de rencontrer des artistes et de développer une pratique artistique personnelle tout en s'initiant aux techniques actuelles (peinture, image, sculpture, dessin, collage, moulage...).

Ces ateliers sont conçus en fonction des expositions présentées à passerelle à partir des expériences nouvelles, visuelles, tactiles et sonores que vivront les enfants. Possibilités d'inscription en cours d'année.

les **petites fabriques** / atelier de création (6-11 ans)

Pendant les vacances scolaires (à l'exception des vacances de Noël), le centre d'art passerelle propose des ateliers de création (stages d'arts plastiques) sur 4 jours. Ces derniers leur permettront d'approcher les pratiques fondamentales liées aux démarches d'aujourd'hui : le dessin - le tracé, la peinture - l'image, le volume - l'espace. A travers une approche originale, la manipulation de matériaux, la recherche de mots, la production d'idées, les enfants sont invités à expérimenter et à personnaliser leurs gestes.

du mardi 26 au vendredi 29 octobre, de 14h à 17h

workshop / atelier de découvertes (6-11 ans)

Le centre d'art passerelle propose aux enfants des ateliers de création artistique sous la forme de workshop répartis sur 1, 2 ou 3 séances à compter d'1 samedi par mois, autour des thématiques abordées dans les expositions en cours.

samedi 9 octobre, de 14h à 17h

Des ateliers individuels peuvent être organisés pour les structures. Se renseigner auprès des personnes chargées des publics.

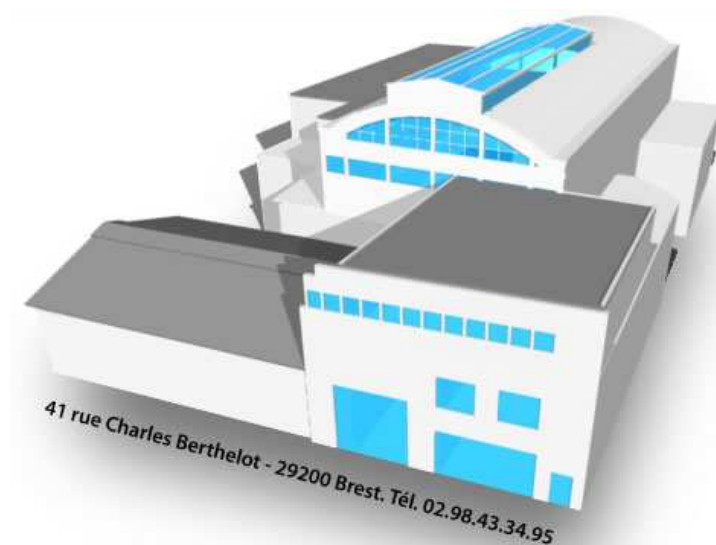
contacts

Marie Bazire : chargée des publics

+33(0) 2 98 43 34 95 / mediation2@cac-passerelle.com

Marie Bazire prend la suite de Claire Laporte-Bruto, chargée des jeunes publics, qui est actuellement en congé parental.

centre d'art passerelle



Chaque année, le centre d'art passerelle présente une dizaine d'expositions collectives ou monographiques d'artistes internationaux. Ces expositions sont créées/mises en place suivant les spécificités techniques et architecturales du lieu. Elles répondent à des thématiques annuelles, à des questions esthétiques et sociales récurrentes, présentes dans l'art. Les 4000 m² qu'offrent le lieu et la diversité des espaces d'exposition permettent de programmer différents événements simultanément, proposant ainsi différentes façons de regarder l'art actuel.

Notre objectif est de faire comprendre aux personnes/spectateurs qui viennent visiter les différentes expositions, l'importance sociale de l'art contemporain. Nous cherchons continuellement des idées novatrices pour désacraliser les arts visuels et permettre une meilleure relation avec le spectateur. En répondant à des questions actuelles et en abordant les diverses visions du monde de l'art contemporain, nous cherchons à rendre compte des interrogations les plus pertinentes. En restant au contact de la scène artistique internationale, nous donnons à voir les nouvelles impulsions/tendances de l'art d'aujourd'hui. Afin que les visiteurs puissent mieux appréhender les démarches artistiques actuelles, nous leur proposons différents événements, rencontres sur les thématiques abordées dans nos expositions mais aussi sur l'art contemporain en général : visites guidées, projections de films, colloques...

Les approches transdisciplinaires sont aujourd'hui immanentes à la plupart des positions et pratiques artistiques contemporaines. Ces approches se reflètent dans notre programmation et dans notre organisation. L'exigence d'un travail transdisciplinaire ne signifie pas la représentation égalitaire de tous les domaines artistiques, mais l'établissement de certaines priorités qui permettent une meilleure identification.

Les arts visuels constituent l'axe principal de la programmation. Toutes formes ou expressions artistiques incluses dans cette programmation doivent être pensées en relation avec les arts visuels présentés.

infos pratiques

centre d'art passerelle
41, rue Charles Berthelot
F- 29200 Brest
tél. +33 (0)2 98 43 34 95
fax. +33 (0)2 98 43 29 67
www.cac-passerelle.com
contact@cac-passerelle.com

heures d'ouvertures

ouvert le mardi de 14h à 20h / du mercredi au samedi de 14h à 18h30
fermé dimanche, lundi et jours fériés

tarifs et conditions

plein tarif : 3 € / entrée libre le premier mardi du mois
entrée libre pour les adhérents, les scolaires, les étudiants de - 26 ans et les demandeurs d'emploi
(sur justificatif)

médiation

atelier du mercredi pour les 6-11 ans : 160 €/enfant (tarif dégressif pour les enfants d'une même famille) + adhésion

visite guidée : 4 € / gratuit pour les adhérents

visite pour les enfants (6-12 ans) : 1,5 € / gratuit pour les adhérents

rencontre spéciale : 2 € / gratuit pour les adhérents

atelier de création artistique : les petites fabriques pour les 6-11 ans : 60 € + adhésion

parcours urbain : 3 € / gratuit pour les adhérents

adhésion

particulier : 20 €

famille : 30 €

enfant, demandeur d'emploi (sur justificatif), étudiant (-26 ans) : 10 €

école, association, centre de loisirs, autre structure : 40 €

comité d'entreprise : 100 €

l'équipe de passerelle

Morwena Novion, présidente

Ulrike Kremeier, directrice

Emmanuelle Baleyrier, chargée de communication

Marie Bazire, chargée des publics

Laëtitia Bouteloup-Morvan, secrétaire comptable

Séverine Giordani, assistante des expositions

Maël Le Gall, assistant de maintenance des expositions et du lieu

Nicolas Ollier, chargé d'accueil

Jean-Christophe Primel, régisseur

Franck Saliou, agent de surveillance et de maintenance des expositions

Sebastian Stein, assistant d'éditions

Le centre d'art passerelle bénéficie du soutien de la ville de Brest, de Brest métropole océane, du Conseil Général du Finistère, du Conseil Régional de Bretagne et du Ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Bretagne).
Notre association bénéficie de l'aide de la Région Bretagne dans le cadre du dispositif Emplois Associatifs d'Intérêt Régional.

Le centre d'art passerelle est membre des associations

ACB - Art Contemporain en Bretagne

d.c.a. - association française de développement des centres d'arts

IKT - international association of curators of contemporary art

contact : Marie Bazire, mediation2@cac-passerelle.com / 02.98.43.34.95

