

Dossier Pédagogique Collèges / Lycées



François
François Curlet
+ Jens Haaning
+ Christophe Terlinden
expositions
du 26 janvier au 18 mars 2007
Christophe

Institut d'art contemporain
T. 0033 (0)4 78 47 00 www.i-art-c.org



Institut d'art contemporain
Exposition du 26 janvier au 18 mars 2007
11, rue docteur Dolard
69100 Villeurbanne
04 78 03 47 00
accueil@i-art-c.org

Dossier réalisé par le service des publics de l'Institut d'art contemporain :
Jérôme Favre-Bonvin, Cyrille Bret, Christophe Hazemann, Ida Mininni, médiateurs culturels,
et Corinne Guerci, responsable des publics et des activités culturelles.
Avec le concours des professeurs relais Maïe Fel (Académie de Lyon)
et Jean-Bernard Griotier (Académie de Grenoble).

François Curlet (communiqué de presse)

L'Institut d'art contemporain présente une importante exposition monographique de François Curlet. Depuis une quinzaine d'années, François Curlet a réalisé de nombreuses expositions en France et à l'étranger, qu'elles soient personnelles (Galerie Micheline Sz wajcer, 2004 ; Air de Paris, 2003 ; Centre d'art contemporain de Sète, 2000 ; Le Collège, Frac Champagne-Ardenne, 1997) ou collectives (Palais de Tokyo, Paris, MUDAM, Luxembourg, Grand-Palais, Paris, 2006 ; MuHKA, Anvers, 2005). L'exposition organisée par l'Institut d'art contemporain réunit cinquante-quatre œuvres de 1989 à 2006, permettant d'envisager la démarche de François Curlet dans son ensemble à la manière d'un rébus en trois dimensions. À l'occasion de cette étape importante jalonnant son parcours, et sur l'incitation de l'Institut, François Curlet invite respectivement deux artistes aux démarches radicales, Jens Haaning et Christophe Terlinden, à occuper des espaces différents, prolongeant ainsi dans le lieu de l'exposition son « art du décalage ».

Né en 1967 à Paris, François Curlet a vécu à Lyon jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, période depuis laquelle il n'a cessé de circuler en France et à l'étranger, tout en conservant comme point d'ancrage la ville de Bruxelles. Le parcours de cet exilé volontaire illustre sa démarche, aussi bien conceptuelle et analytique, qu'aux lisières de l'exploration du non-sens et de l'inconscient. Héritier à la fois de John Knight et de Jef Geys, François Curlet opère une fusion singulière entre art conceptuel, persistances dadaïstes, imagerie pop et rêverie de type situationniste.

Avec une grande variété d'outils et de matériaux, l'œuvre de François Curlet puise à la fois dans le réel et dans l'imaginaire et emprunte aux domaines du conte, de la télévision, des échanges économiques, de la communication – mondes médiatiques contemporains dont il concocte de savoureux dérèglements. Ainsi, ces éléments – qu'ils soient objets, signes, messages... – sont soumis à divers déplacements et transformations qui détournent, inversent, ou invalident, même, leurs fonctionnalités. Pour ces glissements, l'artiste ne se prive pas d'user de divers processus qui produisent également des commutations de sens : la discontinuité, l'hypertrophie et la répétition des motifs, la déconstruction du fait visuel, l'effet de présence incongrue, les jeux linguistiques et les dérapages sémantiques. François Curlet travaille à la loupe, comme pour dilater l'ordinaire jusqu'à matérialiser l'improbable.

Maître de la distorsion des codes culturels, François Curlet en extrait le potentiel ludique, poétique et narratif, en répandant son humour caustique sur toutes choses. François Curlet produit des télescopages visuels et culturels entre fictions et réalités, et « remixe » avec fantaisie et rire irrévérencieux les objets et les images, qui constituent alors un véritable monde parallèle, « ovniesque », propre à l'artiste.

Publication

L'Ensba (Paris) publie un important catalogue monographique consacré à l'œuvre de François Curlet, en coédition avec l'Institut d'art contemporain (Villeurbanne) et le Plateau/Frac Ile-de-France (Paris).

Avec les textes de Vincent Pecoil, Lili Reynaud-Dewar.

Parution fin 2007

Information

Calendrier 2007 des expositions de François Curlet :

Expositions personnelles :

- *Architecture fainéante* (dessins et maquettes), Centre Culturel Français, Turin, 7 mars - 5 avril.
- Galerie Micheline Szwajcer, Anvers, 14 juin - 15 juillet.
- Le Plateau/Frac Ile-de-France, Paris, 13 septembre - 18 novembre.
- La Galerie Commune, [Ecole Régionale Supérieure d'Expression Plastique– Département Arts Plastiques de l'Université Lille 3], Tourcoing, novembre - décembre.

Expositions collectives :

- *À moitié carré à moitié fou*, Villa Arson, Nice, 10 février - 27 mai.
- *Airs de Paris*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, 25 avril - 20 août.

François Curlet

Né en 1967 à Paris.

Vit et travaille à Paris.

Expositions personnelles / sélection depuis 2002

2007

Architecture fainéante (dessins et maquettes), Centre Culturel Français, Turin, Italie

Galerie Micheline Szwajcer, Anvers, Belgique

Le Plateau/FRAC Ile-de-France, Paris, France

La Galerie Commune, [Ecole Régionale Supérieure d'Expression Plastique-
Département Arts Plastiques de l'Université Lille 3], Tourcoing, France

2006

Le Géant vert, avec Florence Doléac, Chapelle du Genêteil, Centre d'art
contemporain, Château-Gontier, France

2005

Spotless, en collaboration avec Donuts, La Maison Rouge, Paris, France

Coconutour, Centre d'Art Santa Monica, Barcelone, Espagne

2004

Papillon minute, Galerie Micheline Szwajcer, Anvers, Belgique

2003

Prints, Roger Vandaele Editie, Anvers, Belgique

Chaquarium, Cimaïse et Portique, Albi, France (avec Janaina Tschâpe)

Electricität, Air de Paris, Paris, France

2002

Coconutour, Le Blac, Bruxelles, Belgique

Whassup !, Le Spot, Le Havre, France

François Curlet et Jean Bernard Koeman, Cultureel Centrum Strombeek, Belgique

Expositions collectives / sélection depuis 2002

2007

À moitié carré à moitié fou, Villa Arson, Nice, France

Airs de Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, France

2006

Nouvelles fabriques d'images et de sons, Frac Limousin, Limoges, France

Eldorado, MUDAM, Luxembourg, Luxembourg

Une seconde une année, Palais de Tokyo, Paris, France

Empieza el juego (cur. Javier Marroqui & David Arlandis), La Casa Encendida, Madrid, Espagne
The Missing Evidence, Centre d'Édition Contemporaine, Genève, Suisse
Glissades (cur. Nathalie Ergino) in *La Force de l'art*, Grand Palais, Paris, France
Super, Frac Pays de la Loire, Carquefou, France (catalogue)
Bilboard project, Autriche
Biennale digital a Gand : *UPDATE Gent in bruikleen konden nemen*, Belgique
Writing in Strobe, Dicksmith Gallery, Londres, Angleterre (catalogue)

2005

The Collection XII, MuHKA, Anvers, Belgique
L'humanité mise à nu et l'art en frac même, Casino Luxembourg, Luxembourg
Le Tableau Des Eléments, MAC Grand Hornu, Hornu, Belgique
La collection en trois temps et quatre actes, Musée d'Art Contemporain, Marseille, France
Héros à jamais, Centre Pasquart, Biel Bienne, Suisse (catalogue)
Réflexions, galerie du Montparnasse, Paris, France
Rendez-vous, galerie des Terreaux, Lyon, France
Living stone, Museumsite, Leuven, Belgique
Prix Altadis Arts Plastiques 2004-05, galerie Oliva Arauna, Madrid, Espagne (catalogue)
Images du monde et inscription de la guerre, galerie La Filature, Mulhouse, France
No Ghost Just a Shell, Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas
Air de Paris, Paris, France
Double Consciousness, Kunsthalle Fri-Art, Fribourg, Suisse
Invisible script (Letter to Morel), W 139, Amsterdam, Pays-Bas
Voisins Officiels, Musée d'Art Moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, France
Laissez parler les fleurs, galerie de multiples, Paris, France

2004

Crème de singe, en collaboration avec Donuts, Printemps Hausmann, Paris, France (cur. Alexandra Midal)
L'artiste éditeur, Frac Limousin, Limoges, France
Bienvenue à Entropia, Le Milieu, Vassivière en Limousin, France
Parcours contemporain, Fontenay-le-Comte, France (cur. Yvon Nouzille)
Schöner Wohnen, Be-Part, Platform voor actuele kunst, Waregem, Belgique (catalogue)
Doubtful, Galerie Art et Essai, Rennes, France (catalogue)
My Way, Air de Paris, Paris, France
La collection d'art contemporain d'Agnès b, Les Abattoirs, Musée d'art contemporain de Toulouse, France
Amicalement vôtre, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, Lille 2004, France (catalogue)
Les Afriques, Tri Postal, Lille 2004, France
5 billion years, Swiss Institute, New York, USA
Une politique de multiples, galerie Michel Rein, Paris, France
Autour de Cyrille Putman, galerie Enrico Navarra, Paris, France

2003

La vie est belle, Galerie de Multiples, Paris, France
No Ghost just a Shell, Rosa de la Cruz, Miami, USA
Stop & go (Volet 2), Frac Nord-Pas-de-Calais, Dunkerque, France
Lee 3 (tau ceti central armory show), Villa Arson, Nice, France (catalogue)
Spéciale dédicace, Musée d'Art Contemporain, Château de Rochechouart, France (cur. Saadâne Afif et Mathieu Mercier)
No Ghost just a Shell, Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas (catalogue)
Following and to be followed, (coming back), Consortium, Dijon, France
Somewhere between here and there (avec Franck Eon et Jonathan Monk), Le Spot, Le Havre, France
Le Colloque des chiens – OFFcollection Biennale di Venezia, Part II, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, France
The Armory Show, New York, USA
Coconutour, CRAC, Sète, France

2002

No Ghost just a Shell, SFMOMA, San Francisco, USA
Distorsions et glissements de sens, MAC, Marseille, France
Le Colloque des chiens – OFFcollection Biennale di Venezia, Espace 251 Nord, Liège, Bruxelles, Belgique
Fair Play. De nouvelles règles du jeu, Fondation d'Art Contemporain Daniel & Florence Guerlain, Les Mesnuls, France
No Ghost just a Shell, Kunsthalle, Zürich, Suisse
Media_city, Seoul Museum of Art, Corée
Collaboration avec Michel François, Galerie Gebauer, Berlin, Allemagne
Sans consentement, CAN, Neuchâtel, Suisse
Sub-réel, MAC, Marseille, France (catalogue)
Web project : <http://www.mudam.lu/imagemartyre/>

Publications

Croquemitaine, Bruxelles, Belgique, 2006
François Curlet, éd. Actes Sud/Altadis, Arles, France, 2005
Catalogue, éd. CNEAI, Chatou, France, 2003
Livre d'or, éd. CRAC, Sète, France, 2000
François Curlet, éd. Le Collège/Francis Mary & Bruno Van Lierde, Reims, Bruxelles, Belgique, 1997

Collections privées – Collections publiques

FRAC Corse, Corte, France
FRAC Aquitaine, Bordeaux, France
FRAC Limousin, Limoges, France

FMAC/Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, France
Van AbbeMuseum, Eindhoven, Pays-Bas
FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, France
FRAC Nord-Pas-de-Calais, Dunkerque, France
FNAC/Fonds national d'art contemporain, Paris, France
FRAC Champagne-Ardenne, Reims, France
Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu, Belgique
Collection de la province du Hainault, Canada
Espace 251 Nord, Liège, Belgique

Régimes de langage

Les **jeux de langages** sont l'un des registres de prédilection de l'artiste François Curlet, ce dont tout visiteur de son exposition à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne peut faire l'expérience à la simple lecture des titres répertoriés sur chacun des cartels. En effet, ceux-ci semblent exclusivement gouvernés par différentes entorses à une supposée clarté communicationnelle, et déploient à l'égard des œuvres qu'ils désignent, **des relations sémantiques parfois paradoxales**, souvent articulées autour de tropes¹. Car à l'évidence, le titre fait partie intégrante de l'œuvre dans le travail de François Curlet, et quoi qu'il en soit physiquement détaché (l'énoncé figure sur le cartel collé au mur), il n'en joue pas moins **un rôle d'activateur de la pièce**, puisqu'il en motive littéralement la mise en œuvre plastique. Qu'il s'agisse de *Chaquarium* (2003), et du mot-valise² qui en compose le titre – auquel fait expressément référence l'aquarium grandeur nature mis en place dans l'espace d'exposition au milieu duquel évolue un chat persan –, ou de *Rorschach Saloon* (1999), sorte de nom composé³ décrivant strictement les deux éléments structurant la pièce, le visiteur décèle rapidement une pratique non dénuée d'humour. Celle-ci puise aux racines du « **tournant linguistique** » de l'art opéré par Marcel Duchamp ou René Magritte au XX^{ème} siècle, autant qu'à une forme d'humour potache (d'influence belge, mais pas uniquement), auquel d'autres artistes tels que Marcel Broodthaers ont donné leurs lettres de noblesse. S'y dégonfle illico toute forme d'esprit de sérieux, ou de cérébralité portée en bandoulière, et c'est bien davantage une posture volontiers cynique et à l'ironie corrosive qui est mise à jour par une telle pratique verbo-plastique. François Curlet fait par ailleurs un usage immodéré **des procédures métaphoriques**, particulièrement lorsque la relation de dénotation induite par le titre d'une œuvre est invalidée par la réalisation plastique qu'il désigne⁴... Ainsi, toute métaphore⁵ suppose une incohérence sémantique initiale, comme c'est le cas dans *Moteur* (1989), dont l'énoncé du titre convoque une série de *requisits* sémantiques (tels que : pièce mécanique engendrant un mouvement continu ; acier, fer etc.) en grande partie contrecarrés par l'objet en osier posé sur un socle, que les éventuels férus de mécanique reconnaîtront comme ressemblant vaguement à la forme externe d'un moteur. Dès lors l'énoncé du titre se trouve être re-motivé de nouvelles potentialités sémantiques par **une sorte d'aller-retour interprétatif entre le programme et la réalisation de l'œuvre**, faisant de cette relation la matrice d'une ouverture du sens comme de ses possibles, renouvelant et déconstruisant la pratique

¹ Un trope est un procédé figural impliquant de quitter le sens propre d'un énoncé (ex. : métaphore, métonymie, synecdoque etc.).

² Un mot-valise consiste à amalgamer deux mots sur la base d'une homophonie partielle, mais de façon à ce que chacun des deux termes conserve suffisamment d'éléments de « physionomie » lexicale afin de pouvoir être reconnu.

³ Le mot composé relève ici de l'anglicisme, en ce sens qu'il ne comporte pas de tiret explicitant la soudure, et que l'ordre des mots est inversé par rapport à la norme syntaxique française.

⁴ On peut parler de métaphore dénotative en ce qui concerne un nombre important de pièces de François Curlet.

⁵ Pour mémoire, *metaphoros* est l'énoncé qui figure, en Grèce, sur tous les camions de déménagement.

du ready-made duchampien dont elle s'inspire. Il en va de même de *Ray-Ban* (1990), de *Sea Food* (1994) ou encore de *Make-up* (2000), œuvres reposant toutes sur une forme équivalente de métaphore dénotative. D'autres figures rhétoriques ponctuent le parcours de l'exposition, comme *Secret public # 2* (1997), qui repose sur l'oxymore⁶ du titre, lequel motive l'antinomie sur laquelle se fonde la réalisation plastique qui consiste à inscrire dans l'espace public des numéros de cartes bancaires, mais à des endroits choisis pour que ceux-ci passent pour des indications parfaitement signalétiques (numéro de rue, d'immeuble). Un autre jeu récurrent auquel se livre François Curlet, consiste à surdéterminer l'aspect littéral dans la désignation de la réalisation plastique par le titre, comme en témoigne *What* (2000), pièce composée des quatre lettres du même mot à partir de structures tubulaires d'acier vraisemblablement récupérées sur d'autres objets, dont il est impossible de reconnaître l'origine potentielle (vélo, caddie...): dans cet exemple, le sens du titre dénote littéralement la réalisation plastique qu'il désigne linguistiquement, grâce à une parfaite tautologie⁷. Cette élaboration de l'objet plastique se retrouve à un degré moindre dans *Pieds de biches d'araignées* (2004), dont le titre se fonde sur un enchâssement de compléments du nom, et dénotant littéralement la réalisation plastique figurant une araignée à l'aide de plusieurs pieds de biches. L'énoncé du titre se double d'une proposition humoristique revivifiant la catachrèse⁸ initiale du « pied-de-biche », à mi-chemin entre le bestiaire fantastique et l'objet manufacturé « à la lettre ». L'effet principal qui résulte de toutes ces insertions logiquement vicieuses, de cette **circulation incessante entre le sens littéral et le sens figural**, se lit plus spécialement dans la pièce intitulée *Cagette* (1990), que l'on pourrait être tenté de voir comme une sculpture (du fait de sa volumétrie affirmée), alors qu'il s'agit davantage d'une représentation picturale de la forme vide (par le recours à la facture illusionniste du noir), plus que de la forme elle-même. À la mesure de ce qui précède, le projet esthétique de François Curlet se précise comme une entreprise de déconstruction et de reconstruction du sens, par le biais de **propositions verbo-plastiques** extrêmement denses, voire ramassées, qui font de l'œuvre de cet artiste l'un des exemples particulièrement probants d'une forme de rationalité plastique alliée ici avec bonheur à une posture de « **gag man** » cynique.

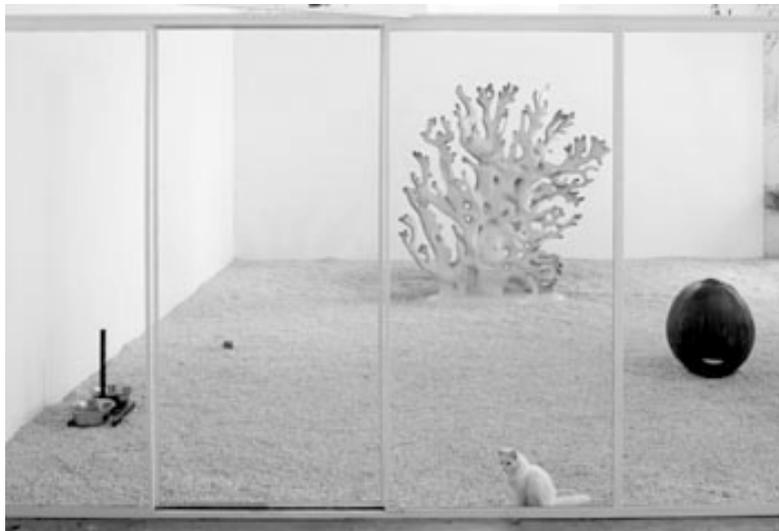
⁶ L'oxymore consiste à juxtaposer deux mots dont les sens sont contradictoires.

⁷ La tautologie est une proposition logique dans laquelle le prédicat ne dit rien de plus que ce qu'exprime le thème, de sorte que a) ce dont on parle et b) ce que l'on en dit se recourent exactement.

⁸ Une catachrèse est une figure de style (métaphore, synecdoque etc.) qui n'est plus perçue en tant que telle (on n'y entend plus l'incohérence sémantique qui l'initie) parce qu'elle s'est trouvée « fossilisée » par l'usage.



Pieds de biches d'araignées, 2004



Chaquarium, 2003



Surf canadien, 2001

Régimes de référence

La référence⁹ désigne le procédé par lequel toute espèce de proposition langagière (aussi bien le langage verbal, que musical ou plastique) renvoie à quelque chose qui lui est extérieur. **Celle-ci peut être directe, ou indirecte.** La référence directe, c'est par exemple le cas de la citation qui se présente comme une pièce rapportée au sein du dispositif dans lequel elle s'inscrit, indiquant ainsi son caractère explicitement hétérogène. La référence indirecte suppose un « lissage » formel de l'élément externe à intégrer au dispositif propositionnel, relevant le plus souvent d'une forme de transposition paraphrastique qui rend la référence implicite, et donc soumise à une modalité de lecture et/ou de vision plus analytique. La référence peut être autoréflexive, artistique, culturelle, sociale, géographique, historique ad. lib., et n'est pas cantonnée à un champ d'application particulier. Le travail de François Curlet tisse un réseau de références diverses, parmi lesquelles le visiteur peut néanmoins repérer **a) celles qui relèvent de l'histoire de l'art et de la culture, b) les références à la psychanalyse, et c) à des contextes socio-historiques précis.** Ainsi, *Moteur* (1989) ou *Cagette* (1990) font implicitement référence à la généalogie artistique initiée par **les ready-mades** de Marcel Duchamp. En effet, *Fountain* (1917) a marqué l'avènement d'une véritable rupture épistémologique dans l'ordre de la construction du regard en son temps. **En décontextualisant** un objet usuel, puis **en le repositionnant** dans un champ (esthétique) et un espace (d'exposition) auxquels rien ne le prédisposait, Marcel Duchamp porta un coup décisif à l'opinion classique selon laquelle l'art (ou tout autre critère connexe ; beauté etc.) serait une qualité intrinsèque d'un objet (essentialisme), et contribua ainsi à reconsidérer **l'art en tant qu'opération symbolique intentionnée dans un objet, une proposition etc.** Or les deux œuvres citées ci-dessus semblent d'emblée se positionner, par l'énoncé de leur titre respectif, dans le domaine des objets « déjà faits », mais la dynamique ainsi engendrée laisse rapidement place à une sorte d'inversion des critères du ready-made. En termes d'invention du regard, la pièce *Moteur* (1989) est un subtil tissage d'osier réalisé par... un atelier de personnes aveugles. De plus, le ready-made envisagé comme **un déplacement d'objet d'un champ de l'activité humaine à un autre**, n'est possible qu'à la condition qu'il conserve ses qualités matérielles : assemblé d'osier et évidemment creux, le « moteur » ne met plus en marche, métonymiquement, que la vacuité sur laquelle il repose, et qu'il met en exergue si superbement sur son socle. *Cagette* (1990) engage les mêmes enjeux post-duchampiens et les déçoit aussi méthodiquement, en donnant à voir une acquisition de profondeur parfaitement vaine, parce que symbolique plus que réelle. Dans cette autre référence à l'histoire de

⁹ Les lignes qui suivent sont librement inspirées des analyses de Nelson Goodman. Pour de plus amples développements, on consultera avec profit Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, ou *Langages de l'art* (Mort en 1998, il a été le seul théoricien à présenter une théorie sémiotique générale prenant en compte les renouvellements formels les plus décisifs de l'histoire de l'art des cinquante dernières années).

l'art récent qu'est *Witness Screen* (2002), le personnage de manga Ann Lee¹⁰ débite le récit de l'emploi du temps « libéré » d'une personne réelle (qui ne travaille plus), parfaite préfiguration de sa future mise au placard du rang **d'objet formel et transitionnel de l'art contemporain**. En somme, sans se faire l'apôtre de trop nombreuses références à l'histoire de l'art, François Curlet semble plutôt détourner les formes et les usages **d'éléments historiques qu'il prélève au profit d'une évidente satire**. Depuis *After Eight* (1985), l'œuvre d'étudiant reproduite sur le carton d'invitation avec un trou béant à la place du cortex cérébral, jusqu'à *Rorschach Saloon* (1999), dont les bancs et/ou sièges renvoient côte à côte l'analyste autant que l'analysé, **la psychanalyse** tient également une place prépondérante au rang des références convoquées par François Curlet. Dans cette dernière pièce, quelques bouteilles aux contenus fortement alcoolisés permettent au visiteur de trouver en lui toute l'assise introspective désirée, mais lui permettent également de lâcher bride, de laisser libre cours à des projections de toute nature (élucubrations, vociférations, jets d'urine et de bile etc.). C'est que l'œuvre de Freud a fortement pris en compte **les modalités de langage hors des normes socialement admises** (calembours, lapsus), en les envisageant comme des lieux propices à **une mise en nœud dynamique** des différentes instances psychiques (Moi, Inconscient, Surmoi), mais aussi des relations entre le sujet et l'altérité au sens large. Ce paradigme a contribué dans le courant du XX^{ème} siècle à sceller une sorte de **pacte interprétatif**, qui s'est imposé à l'ensemble des champs artistiques, assignant à l'artiste et au spectateur les rôles respectifs d'interprété et d'interprétant. Or voilà que les outils de la psychanalyse sont ravalés au rang de motif de tapisserie, de porte de saloon, ou de pourvoyeur d'ivresse rapide ; véhicules **d'une pensée esthétique moins réflexive que volontairement titubante**, débarrassée de la tyrannie de l'ego artistique, comme des interprétations trop intrusives. Quant aux éléments de **contexte historique ou social**, ils figurent en nombre au titre des références explicites, comme le film *Charlie et la chocolaterie* évoqué par *Willy Wonka Plus* (2005) et ses 3500 plaques de chocolat comportant un ticket d'or, ou la marque agroalimentaire *Nabisco* (1989). Mais ils figurent également sous forme de références implicites comme dans *Ray-Ban* (1990), pièce dans laquelle la prunelle des yeux forme le contour d'un énigmatique « pac-man », et concourent de la sorte à **situer et « incarner » des objets plastiques** que leur ressort rationnel aurait tendance à rendre strictement spéculatifs.

¹⁰ Personnage de dessin animé japonais tombé en désuétude, racheté par les artistes Pierre Huyghe et Philippe Parreno, et qui a été utilisé comme un « pur » réceptacle narratif et iconique dans de nombreuses installations et projets. Par la suite, divers artistes se sont approprié Ann Lee en la considérant comme un dispositif à informer.



Willy Wonka Plus, 2005



Witness Screen, 2002

Régimes d'économie

À la manière d'un chef d'atelier, François Curlet produit des objets hybrides opérant des détournements, rapprochements et assemblages de signes et de formes issus de notre univers économique¹¹ quotidien. **Sur le mode de l'assemblage**, *Djellabas Nike, Adidas, Fila* (1998), par exemple, exhibe de vraies Djellabas, mais « customisées » avec les logos des célèbres marques de sport et présentées comme de véritables accessoires de mode. Cette pièce livre une analyse particulièrement probante **des mécanismes inhérents aux lois du marché actuel** : dans un monde certes globalisé mais définitivement clos, la raréfaction des « nouveaux marchés » (souvent réduits à des « niches », pour reprendre le langage des économistes) oblige le capitalisme à diviser puis à spécifier des marchés déjà existants en excitant jusqu'au paroxysme le différentialisme culturel, car derrière chaque différence affirmée, gît la promesse de quelque nouveau marché. *Charte* (1997) est une pièce constituée d'une cravate dont les motifs reproduisent une charte de couleur. Habituellement utilisée en photographie, la charte de couleur est insérée dans la scène à photographier et sert à reproduire le plus fidèlement possible les couleurs au moment du tirage. Le motif ainsi apposé à l'objet cravate surdétermine son caractère ornemental, et l'inscrit comme **le signe ostentatoire d'une échelle de valeur sociale** indiquant le passage de celui qui la porte au travers de l'étalonnage du monde du travail. Les œuvres de François Curlet peuvent se confondre avec **des objets du quotidien le plus banal**, et contribuent ainsi à élaborer **une esthétique volontairement « sans qualité »**. En confondant le vrai, le faux, le réel et la fiction, elles agissent comme autant de simulacres, et permettent à l'artiste de déployer une **stratégie de brouillage des codes culturels**. Dans cette optique, *Baltimore/Montélimar* (1993-1995) ressemble à s'y méprendre à un dépliant touristique. C'est en le parcourant attentivement que l'on peut se rendre compte que celui-ci, contrairement à l'attente suscitée par le dispositif du dépliant d'information, ne présente pas de lieux pittoresques, historiques etc., mais une juxtaposition et **un télescopage de non-lieux**¹² des deux villes. Déplacés ou détournés, extraits de leur contexte d'origine et re-montés au sein de l'exposition, de nombreux signes urbains ou logos se donnent à voir dans le travail de François Curlet. *Moonwalk* (2003) apparaît comme un feu de circulation pour piéton américain. Les textes « walk » et « don't walk » y apparaissent alternativement, à la manière d'un vrai feu signalétique, à la nuance près que l'artiste a rajouté la proposition « moon walk », en référence à la danse de Mickael Jackson¹³. Mais cette proposition verbale en forme de **dialectique spatialiste** n'est pas sans rappeler le fameux

¹¹ Dans son acception la plus large, le terme d'économie englobe l'ensemble des rapports de production, c'est-à-dire le travail et son organisation, la mise en place de techniques productives, la publicité, la distribution et enfin la consommation.

¹² Dans ce sens, un non-lieu est un espace ne comprenant rien de particulièrement « remarquable ».

¹³ Pas dansé par lequel M. Jackson opère un déplacement rapide à reculons tout en créant l'illusion gestuelle qu'il avance, ce qui explique l'impression « d'apesanteur » ressentie visuellement par le spectateur.

« principe d'équivalence¹⁴ » initié par l'artiste Robert Filliou en 1968, et dont il a fait la matrice fondamentale de son œuvre et de son projet « d'économie poétique ». Quant à *Nabisco* (1989), il s'agit d'une reproduction en peinture du logo de la marque éponyme. Cette peinture est positionnée dans un angle de l'une des salles de l'espace d'exposition, en haut à gauche, à la manière dont est positionné un logo sur un packaging, de telle sorte que **l'exposition devient à son tour une sorte de packaging**, et les œuvres exposées autant de produits d'une branche de l'industrie culturelle, sans compter **les spectateurs mus en stricts consommateurs**. Nabisco étant la marque d'un gigantesque groupe de l'industrie agro-alimentaire, la consommation désignée métonymiquement par la pièce est à entendre à tous les sens du terme. Avec *Objet publicitaire*, le visiteur se retrouve au cœur du détournement et du recyclage d'objets de communication, puisqu'une plaque publicitaire reprenant la charte graphique du catalogue de François Curlet édité par le Cneai s'auto-désigne comme objet vanté par la publicité. L'objet publicitaire en question ne fait plus la publicité du livre mais de lui-même, parfaite tautologie illustrant la fascination formelle que les dispositifs publicitaires peuvent exercer sur un œil aguerri à la lecture « au sens propre » des choses. Bien sûr, François Curlet questionne **les enjeux de son rapport au monde**, c'est pourquoi il « nous parle de » l'économie, mais cela va de pair avec la prise en compte et la production **d'une économie propre à ses œuvres**. Celles-ci sont souvent produites sur un mode qui singe l'économie capitaliste. Ainsi, la marque « People Day » a été créée et déposée en 1996. L'activité de cette marque est désignée comme suit : « **spécialité générale, mise en activité continue** ». Dans son énoncé même, **cette marque se lit comme un paradoxe par rapport à l'économie libérale**, pour laquelle la marque signe la propriété privée. Or certaines œuvres, notamment celles éditées comme multiples, portent le copyright « People Day », précisément parce qu'elles reposent sur **une libre mise en circulation** (le nom de l'artiste s'effaçant derrière un énoncé impersonnel : littéralement, le jour de tout le monde). Si **le dépôt d'une marque** est l'un des fondements de l'économie libérale, d'autres modes de productions propres à l'entreprise figurent au titre de la mise en œuvre des pièces de l'artiste, comme **la division du travail et la question de la sous-traitance** : certaines œuvres ne sont pas réalisées matériellement par l'artiste lui-même, mais par d'autres. L'œuvre intitulée *Moteur* (1989) a été fabriquée par des personnes aveugles, *Cagette* (1990) par un artisan spécialiste de la marqueterie. La sous-traitance à autrui de la réalisation matérielle est ainsi clairement énoncée (sur le cartel, dans le catalogue) et fait partie intégrante du processus de production de l'œuvre. Dès lors, **les œuvres de François Curlet ne se limitent pas à une mimesis des procédures économiques**, elle peuvent parfois résulter en une intervention directe dans le champ de l'économie. C'est le cas de *Sea food* (1994), œuvre qui se propose, entre autres, de documenter le procédé industriel de fabrication de canettes en aluminium aux Etats-Unis par l'entreprise American National Can. La fabrication de ces canettes est mise en rapport avec la collecte qu'en font les sans abris afin de

¹⁴ Dans ce célèbre principe, Robert Filliou postule que le « bien fait », le « mal fait » et le « pas fait » s'équivalent, annihilant toute espèce de hiérarchie d'ordre esthétique ou moral.

recupérer l'argent de la consigne (5 cents par cannette). À travers ce principe de recyclage emblématique d'une **économie de la survie**, François Curlet propose ni plus ni moins que de récolter 70 milliards de cannettes afin de se livrer à une OPA sur l'entreprise A.N.C : **l'absurdité de la manière confine à l'ubuesque**. De surcroît, François Curlet investit à son tour le principe industriel de transformation des matériaux, et c'est à partir d'une canette découpée qu'il développe un prototype d'objet : un cendrier en forme de coquillage, évoquant à la fois un objet kitsch et un célèbre logo de l'industrie pétrolière. La manière dont Curlet s'est approprié Ann Lee, personnage de manga acheté à une société japonaise par deux artistes (Pierre Huygue et Philippe Parreno), et mis à la disposition de la communauté artistique, échafaude un rapport à l'économie particulièrement signifiant. Alors que les querelles récurrentes concernant **la pérennité d'un droit d'auteur** mis à mal par l'industrialisation progressive de la culture battent leur plein, **le rachat de la propriété intellectuelle d'un auteur en tant qu'acte artistique** permet d'ajuster une nouvelle modalité de citation, et semble remplacer à merveille **l'antique réciprocité de la gloire** entre les auteurs, naguère tant vantée par Montaigne¹⁵. Dans *Witness Screen* (2002), Ann Lee prête son corps virtuel à la voix de Marie-Pierre Jammot. Cette personne a été recrutée par François Curlet pour effectuer un travail particulier : abandonner son emploi pendant quatre mois, et tenir **le journal de bord de ce temps « libéré »** de toute contrainte non pas économique, puisqu'elle perçoit une rémunération équivalente à son ancien salaire (versée par **l'artiste devenu employeur**), mais liée à l'organisation rationnelle du travail (elle redevient maîtresse de l'organisation de son temps). Enfin, François Curlet n'a de cesse, dans sa propre pratique artistique, de revendiquer une sorte **de production à « flux tendu »**, le temps séparant l'idée du projet de sa réalisation devant être le plus court possible.



¹⁵ Cf. *Les Essais*.

Djellabas Nike, Adidas, Fila, 1998

Incitations plastiques

Régimes de langage

Il va falloir se mettre à table.
Inventez un dispositif pour révéler l'inconscient en toute quiétude !
Comme sur le divan !
Variations Rorschach dans toutes les dimensions (2D/3D) !
Attention, passage piéton transformé !
Mobilier urbain complètement dans la lune !
Des mots mis en lumière ; expressions lumineuses.
Outils /Sculptures
Un bestiaire de quincaillier
Pieds-de-biche et autres pieds de nez...
Chocolat fourré... à ... ?
Autant chercher une aiguille dans une botte de foin !

Régimes de référence

De l'image à l'objet, et de l'objet à l'espace.
Changer le regard.
Féminin / masculin.
Conversation improbable.
De l'objet, il ne restera que la forme – (référence Rita Mc Bride)
Objets statiques pour sports de glisse, objets mobiles pour
contemplatifs, et autres objets.
Pas si secret que ça ! (sur les oxymores + référence M.Duchamp, « à
bruit secret »...)
C'est tout sauf ce que vous voyez !

Régimes d'économie

Exposer / s'exposer !

Personne(s) à vendre !

L'œuvre prête à porter.

Le plein de vide.

Mettez vous à sa place, changez votre point de vue.

Se démarquer des marques : je crée des vêtements de sport inhabituel

ou des vêtements inhabituels pour le sport !

À vos marques !

Un dépliant touristique qui donne envie de rester chez soi !

Allez voir ces deux villes qui ne valent pas le déplacement !

Ailleurs, nulle part !

Faites l'inventaire de votre temps perdu, c'est toujours ça de gagné !

On n'y voit que du blanc !

Blanc comme neige au soleil !

Éblouissant !

Clôture ?

Jens Haaning

(communiqué de presse)

L'Institut d'art contemporain propose une exposition personnelle de Jens Haaning composée de travaux récents et d'un projet spécifique. De renommée internationale, Jens Haaning a participé, entre autres, à de nombreuses expositions collectives (9^e Biennale d'Istanbul, Istanbul, 2005 ; Biennale de Sydney, Sydney ; Whitney Museum of American Art, 2004 ; Documenta 11, Cassel, 2002).

Jens Haaning est né en 1965 à Copenhague (Danemark) où il vit et travaille. Préoccupé par les questions de frontières, de nationalités et de différences culturelles, Jens Haaning s'emploie depuis quelques années à mettre en œuvre des projets qui permettraient la rencontre, l'échange, entre diverses communautés. C'est ainsi qu'il associe le plus souvent à ses projets des immigrés, des marginaux et des clandestins. Jusqu'alors, la violence que sous-tendent ses œuvres est à la mesure des rapports de pouvoir et de la violence de l'espace social qu'il tient à mettre en évidence. Si les œuvres récentes de Jens Haaning manifestent toujours une certaine radicalité, fidèle à l'artiste et à son insoumission aux normes, elles semblent cependant s'orienter vers une vision critique plus positive, laissant espérer une véritable construction sociale relationnelle.

Jens Haaning

Né en 1965 à Hoersholm, Danemark
Vit et travaille à Copenhague

Expositions personnelles / sélection depuis 2002

2005

DANMARK, Galerie Nicolai Wallner, Copenhague, Danemark
Knud, Erik, Brian, Nina ..., Rote Zelle, Munich, Allemagne
Galerie Antonio Molina, Copenhague, Danemark

2004

Light Bulb Exchange, Goodwater Gallery, Toronto, Simon's Restaurant (Chutes du Niagara), Canada
DEUTSCHLAND, Kunstverein und Stiftung Springerhornhof, Neukirchen, Allemagne

2003

Goodwater Gallery, Toronto, Canada
Antonio, Aurangzeap, Espai 13, Fondation Joan Miró, Barcelone, Espagne
Turning inside out and outside in, David Pestorius, Brisbane, Australie
Changing cultural power relations, Johann König, Berlin, Allemagne
L68, Londres, Royaume-Uni

2002

Planet 22, Genève, Suisse
Copenhagen - Bangkok Lightbulb Exchange, Galerie Nicolai Wallner, Copenhague, Danemark

Expositions collectives / sélection depuis 2002

2006

The Show Will Be Open When The Show Will Be Close, Store Gallery, Londres, Royaume-Uni
The Show Will Be Open When The Show Will Be Close, Kadist Art Foundation and various locations, Paris, France
This is America, Centraal Museum, Utrecht, Pays-Bas
REGARDING DANMARK, Ileana Tounta Contemporary Art Centre, Athènes, Grèce
Entangled Tongues, Nunnery Gallery, Londres, Royaume-Uni

2005

Biennale de Tirana, Tirana, Albanie
9^e Biennale d'Istanbul, Istanbul, Turquie

Not a drop but the Fall, Künstlerhaus Bremen, Brême, Allemagne
Critical societies, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne
Emergency Biennale in Chechnya, Russie
About Beauty, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne
Populism, Contemporary Art Centre, Vilnius, Lituanie
Populism, National Museum of Art Architecture and Design, Oslo, Norvège
Populism, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas
Populism, Frankfurter Kunstverein, Francfort, Allemagne
Focus Istanbul, Martin Gropius Bau, Berlin, Allemagne
En Route : Via Another Route. Train Transsibérien, de Moscou, Russie, à Beijing, Chine

2004

Berlin North, Hamburger Bahnhof, Berlin, Allemagne
Ethnic Marketing, Centre d'Art Contemporain, Genève, Suisse
Biennale de Sydney, Sydney, Australie
Social Capital, Whitney Museum of American Art Independent study Program exhibition, New York, USA
Minority Report, Aarhus Festival for Samtidskunst, Aarhus, Danemark
Fotografi 2004, Copenhague, Danemark
Shake, O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Autriche
Untitled (visione esistenza resistenza), Franco Soffiantino, Turin, Italie
Danish Posters over the past 10 years, DDD Gallery Osaka/Ginza Graphic Gallery, Tokyo, Japon
Shake, Villa Arson, Nice, France

2003

Publicness, ICA London, Grande-Bretagne
Super Utrecht, Public art project, Utrecht, Pays-Bas
Ten Years anniversary exhibition, Galerie Nicolai Wallner, Copenhague, Danemark
CAC Brétigny, Brétigny-sur-Orge, France
Fra objektiv til object, Den Frie Udstillings bygning, Copenhague, Danemark
Ansigtets Geometri, Det Nationale Fotomuseum, Copenhague, Danemark

2002

Touch : Relational Art from from the 1990s to Now, San Francisco Art Institute, San Francisco, USA
Urban Tension, Museum in Progress, Vienne, Autriche/Shirn Kunsthalle Frankfurt, Francfort, Allemagne
Power, Casino Luxembourg, Luxembourg (catalogue)
Pause, Gwangju Biennale, Gwangju, Corée du Sud (catalogue)
Parallel Structures, Gertrud contemporary art space, Melbourne, Australie
Protest ! Respect !, Kunsthalle St. Gallen, Saint-Gall, Suisse
Fundamentalisms of the new order, Charlottenborg, Copenhague, Danemark
Sculptura 02, Public art project, Falkenberg, Suède (catalogue)

Documenta 11, Cassel, Allemagne

I promise you its political, Museum Ludwig, Cologne, Allemagne

Arquitecturas para el acontecimiento, Espai d'art de Castello, Castello, Espagne

Fokus på Fremmede, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Danemark

Liens

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

Collections publiques

Migros Museum, Zürich, Suisse

Arhus Kunstmuseum, Arhus, Danemark

Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Danemark

Collection Haubrok, Düsseldorf, Allemagne

The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norvège

Le Consortium, Dijon, France

Œuvres publiques permanentes

Turkish Jokes, National Museum of Ethnology, Leyde, Pays-Bas

Afghanistan 5012 km, Leidsche Rijn, Utrecht, Pays-Bas

Quelques remarques à propos du travail de Jens Haaning : une frontière, des « fronts-à-lier »...

Il est souvent **question de frontières** dans le travail de Jens Haaning, qu'elles servent de **ligne de partage entre des états, les différentes communautés cohabitantes au sein d'un même pays, ou entre les différentes classes sociales, tout aussi bien qu'entre les domaines de la légalité et de l'illégalité**. Les frontières des états, les différences de langue, de pensée et de coutumes sont arbitraires, et dessinent des ensembles supposés homogènes qui servent à l'artiste de matériau initial. Or, aucun état, aucune langue ni aucune pensée ou usage coutumier n'est strictement homogène. En ce sens, **un ensemble d'ordre social n'est pas un ensemble logique**, ce que confirme *Arabic Joke* (2006), véritable histoire drôle écrite en arabe et placardée sous forme d'affiches dans des quartiers de grandes villes européennes à forte densité arabophone, qui **retourne avec humour à l'encontre de la population d'accueil** l'image de ses propres **procédures de ségrégation**, puisque les autochtones, à moins de pratiquer l'arabe, se retrouvent exclus de la compréhension du texte. De plus, Jens Haaning **se joue des représentations** habituellement rattachées aux communautés arabophones installées en Europe (l'intégrisme religieux n'est pas soluble dans la farce), grâce au contenu même de cette histoire drôle, dans laquelle un homme nommé Guha perd la raison et se met à croire qu'il est devenu un grain de blé, et que d'immenses poulets cherchent à le « picorer ». Après un séjour à l'hôpital psychiatrique, il semble avoir recouvré la raison, et à sa femme qui le surprend en plein délire et lui dit, « as-tu compris, tu n'es plus un grain de blé ? », Guha rétorque : « peu importe ce que j'ai compris, moi ! L'important est de savoir si ces foutus poulets ont compris que je ne suis pas un grain de blé. » Voilà donc la pratique même du **fondamentalisme** (qui repose sur une lecture à la lettre des textes sacrés) expressément moquée et relevant clairement de la folie ! Les frontières qui se déploient habituellement à la surface d'un territoire se déclinent donc également à **l'intérieur du corps social**. De ce point de vue, Jens Haaning considère que l'artiste et l'immigré sont dans une situation équivalente au regard des normes sociales. L'immigré, parce qu'il est **exclus du champ des représentations** (ou enfermé dans des stéréotypes), est celui dont l'existence en tant que sujet individuel met à mal bon nombre de critères de représentation, tandis que l'artiste est supposé **déconstruire les présupposés des représentations habituelles, afin d'activer des modalités de regard censément inouïes et/ou critiques**. Du point de vue sémiotique, **le déplacement d'un objet** induit généralement une modification des qualités rattachées à cet objet. Mais le déplacement d'un objet d'un contexte à un autre induit également **des modalités de lecture, de vision et d'usages différents, et contribue à télescoper les deux situations initiales** ; ce sur quoi repose une large part de l'esthétique de l'artiste. Les déplacements opérés par Jens Haaning **peuvent être imperceptibles** (*10 Biennial catalogues sent to Afrika*, 2006) ou **spectaculaires** (*Afghanistan*, 2003). Avec *Afghanistan* (2003), son œuvre verse sciemment dans la critique politique,

puisqu'il s'agit d'un panneau de circulation indiquant « Afghanistan, 5012 km », alors même qu'en 2003, une coalition internationale réunie sous l'égide américaine participait au renversement du régime Taliban, accusé d'avoir servi de base arrière aux terroristes qui ont fomenté l'attentat du 11 septembre 2001. Ce panneau **revêt un sens métaphorique**, puisque la direction en elle-même très précise (destination, distance exacte) n'indique pas explicitement la direction stratégique, l'objectif politique qui est censé la sous-tendre, dans un contexte où la plupart des armées européennes participèrent à la coalition alors que la question d'un projet de défense commune (après le « marché commun ») était (et demeure) au point mort. *Redistribution London – Karachi* (2003) fait partie de la série des « swapping works » (travaux d'échange), et se déploie à la manière d'un **macro-collage** à l'échelle du monde devenu **un espace d'intervention continu**. Dans cette pièce, des chaises du café d'une institution artistique londonienne sont déplacées dans une rue de Karachi en Inde. Dans le café, une photographie témoigne de l'absence des chaises et de leur « **délocalisation** » dans un contexte où leur valeur initiale aura été **radicalement transformée**, soumettant au passage les codes et les valeurs du milieu culturel occidental à leur impossible transposition dans les pays dits du Sud. La plupart des projets de Jens Haaning privilégient **la forme de l'échange**, mais un échange réfléchi, c'est-à-dire que **l'acte d'échanger est mis en œuvre de manière à mettre en lumière les formes et les présupposés idéologiques de l'échange lui-même**. Dans la pièce intitulée *10 Biennial catalogues sent to Afrika* (2006), des catalogues d'une prestigieuse exposition aussi internationale que strictement occidentale sont envoyés en Afrique : **geste à l'ironie amère** pour un continent dont les artistes vivants peinent à sortir de la catégorie « art africain » (forcément « traditionnel ») dont l'occident les affuble, et où les quelques artistes accédant au marché européen ne sont guère exposés que dans les Musées de l'homme¹⁶... Dans *Danish passport* (2005), le propre passeport de l'artiste est exposé sous cadre, réifié comme un objet de valeur, puisque l'idéal de libre-échange tant vanté par les économistes libéraux ne s'applique qu'aux marchandises (et encore...), et que les différents passeports ne donnent pas tous droit à un égal « sésame ». Dans les exemples précédents, l'échange était univoque, et ne donnait pas lieu à une réciprocité. C'est chose faite avec l'œuvre intitulée *Kassel – Hanoi, light bulb exchange* (2002), dans laquelle l'ensemble des ampoules des lampadaires d'une rue de Kassel sont interverties avec celles d'une rue de Hanoi : la lumière de Hanoi se déplace à Kassel et vice-versa, à la limite de l'imperceptible. *Sydney – Do Son, Hai Phong, chair exchange* (2004), fonctionne sur le même principe. Cette fois-ci, les chaises du café du Musée d'art contemporain de Sydney sont échangées avec celles du restaurant Phuong Tao de Doson, à Hai Phong au Vietnam. En somme, le travail de Jens Haaning consiste le plus souvent en **une intervention dans le réel, avec une économie de moyens revendiquée, et donnant lieu à de multiples « traces »** (affiches, lettres, etc.). Celui-ci qualifie d'ailleurs sa pratique comme étant de « **l'art public** », et

¹⁶ L'exposition *Afrika remix* du Centre Georges Pompidou n'est, hélas, pas très ancienne.

ne détermine jamais à l'avance les moyens de réalisation qu'il va mettre en œuvre pour chacun de ses projets.



Arabic Joke, 2006



Sydney – Do Son, Hai Phong (Chair Exchange), 2004



Redistribution (Londres-Karachi), 2003



Afghanistan 5012 km, 2003



Kassel-Hanoi (Light Bulb Exchange), 2002

Incitations plastiques

Si loin, si proche : une ville change de pays et des objets manifestent sa présence.

C'est déplacé ! Projet pour des échanges de mobilier urbain entre deux villes.

Signaler dans un espace public la présence de ceux qu'on a tendance à oublier.

À des milliers de kilomètres !...Des panneaux rappellent des événements lointains.

Raccourcir les distances.

Intervenir dans l'espace public pour signaler des choses qui passent inaperçues.

Tarifs « Visites de Groupes »

ETABLISSEMENTS NON ADHERENTS

Visite commentée :

*Tarif pendant les horaires d'ouverture : **2 € par personne**

*Tarif en dehors des horaires d'ouverture : **3 € par personne**

Visite libre :

*Tarif pendant les horaires d'ouverture : **1 € par personne**

*Tarif en dehors des horaires d'ouverture : **3 € par personne**

ETABLISSEMENTS ADHERENTS

Visite commentée :

*Tarif pendant les horaires d'ouverture : **1 € par personne**

*Tarif en dehors des horaires d'ouverture : **2 € par personne**

Visite libre :

*Tarif pendant les horaires d'ouverture : **gratuit**

*Tarif en dehors des horaires d'ouverture : **1 € par personne**

Gratuité des visites commentées et des visites libres pendant et en dehors des horaires d'ouverture pour les professeurs relais, les professeurs partenaires (ateliers, réseau galeries, partenariat IA/IAC, formations de circonscription)

Règlement possible avec la **carte M'RA** (crédit illimité pour la partie muséale de la carte)

Accompagnateurs : Gratuit

L'ECOLE DE L'ART CONTEMPORAIN : ATELIERS DU REGARD

*Adhésion annuelle à l'IAC obligatoire

*Groupe jusqu'à 15 personnes : 1^{er} atelier gratuit puis Tarif forfaitaire par atelier : **15€**

*Groupe de 15 à 30 personnes 1^{er} atelier gratuit puis Tarif forfaitaire par atelier : **30€**

*Visite commentée finale pour les enfants et leurs parents : gratuit

Tarif Adhésion : 60 € pour une année depuis la date d'adhésion

Tarif Adhésion : 40 € pour une année depuis la date d'adhésion pour les établissements scolaires maternelles et primaires de Villeurbanne, Centres sociaux et de formations, Centres de séjours (handicapés)

Horaires d'ouverture :

Du mercredi au vendredi, de 13h à 18h (nocturne jusqu'à 20h le jeudi soir), et les week-ends de 13h à 19h.

Pour toute réservation, appelez le 04 78 03 47 00

Bulletin d'adhésion Groupes

Nom du référent.....Prénom.....
Organisme/Entreprise / Etablissement.....
Adresse.....
Tél.....Fax.....
Mél.....http://.....

- Établissements scolaires, Association, CE, Centres de loisirs : 60 €
- Établissements scolaires primaires et maternelles de Villeurbanne, Centres sociaux et de formations, Centres de séjours (handicapés) : 40 €

Validité : Un an à partir de la date d'adhésion

Tarifations spécifiques :

Visite commentée :

*Tarif pendant les horaires d'ouverture : **1 € par personne**

*Tarif en dehors des horaires d'ouverture : **2 € par personne**

Visite libre :

*Tarif pendant les horaires d'ouverture : **Gratuit**

*Tarif en dehors des horaires d'ouverture : **1 € par personne**

Accompagnateurs : Gratuit

Offres adhérents

Entrée gratuite aux expositions pour le personnel des organismes adhérents (professeurs, formateurs, employés, etc.). Invitation aux vernissages, aux conférences et colloques. Affiche gratuite. Remise de 5% sur les achats à la librairie et de 20 % sur les éditions de l'Institut d'art contemporain.

Mode de règlement :

- espèces (sur place)

- chèque à l'ordre de : Institut d'art contemporain

- virement bancaire à l'ordre de : Institut d'art contemporain

Compte CIC Lyonnaise de banque n° 00026019503 Clé RIB 92 :

8, rue de la République 69001 Lyon

Cotisation déductible des impôts (reçu adressé sur demande)

Date :

Signature :

Évaluation du dossier pédagogique

Le questionnaire qui suit nous est d'une aide précieuse pour l'évaluation de vos besoins et les éventuelles améliorations de l'accueil et de l'accompagnement que nous vous proposons. Aussi, nous vous serions reconnaissants de bien vouloir nous le retourner une fois rempli, à **l'Institut d'art contemporain, Service des publics, 11 rue du docteur Dolard, 69100 Villeurbanne.**

1) La mise en forme vous satisfait-elle¹⁷ ?

2) Quel usage avez-vous fait de ce dossier dans le cadre de votre enseignement (préparation, complément d'information, exploitation de la visite en classe, autre...) ?

3) Évaluez de 1 à 5 (du négatif au positif) chacun des éléments listés ci-dessous ?

- | | |
|---------------------------------|---|
| - bio-bibliographie | - problématiques générales de l'œuvre abordée |
| - analyses d'œuvres | - incitations plastiques ¹⁸ |
| - références externes à l'œuvre | - explicitation des termes employés |
| - notices et visuels | |

4) En plus de ces différents éléments qui composent le contenu du dossier pédagogique, que rajouteriez-vous ?

5) Enfin, êtes-vous satisfait, moyennement satisfait ou insatisfait par ce dossier pédagogique (rayez les mentions inutiles), et pour quelles raisons ?

6) Comment jugez-vous la qualité de l'accueil à l'Institut d'art contemporain (bâtiment, accueil, documents, médiation, etc.) ?

¹⁷ La mise en forme de chaque nouveau dossier pédagogique dépend de la nature de l'exposition en cours.

¹⁸ La partie « incitations plastiques » est développée et rédigée par les professeurs relais des Académies de Lyon et de Grenoble.

L'équipe du Service des publics vous remercie.