

GIGANTISME
— **PAYSAGE MENTAL**
HALLE AP2,
FRAC GRAND LARGE &
ŒUVRES EN PLEIN AIR

Z A G G E E

LIVRET DE VISITE

PAYSAGE MENTAL

À l'image d'un avenir sans conflit et sans crise, un paysage nouveau émerge en un temps record à partir du milieu des années 1950. L'exploitation des matières premières et la mise en circulation des énergies – acier, charbon, pétrole, électricité nucléaire, etc. – transforment tout un rapport à l'espace, visible de manière colossale, gigantesque... dans les campagnes et les villes. Ces nouvelles échelles spatiales – qui plus est, adossées à la possibilité de penser un monde au-delà de la Terre – se reportent dans les formes artistiques qui tendent à s'émanciper du cadre pour la peinture et du socle pour la sculpture. Des collaborations entre artistes et ingénieur.e.s ou architectes font naître des œuvres inédites.

Symbole fort de cette activité industrielle, la friche de la Halle AP2 présente le versant imaginaire, fantasmagorique de *Gigantisme – Art & Industrie*, à savoir son appartenance à la démesure et au hors du commun. Le point haut du belvédère du FRAC est en prise directe avec trois perspectives, d'un côté le port et les torchères des sites industriels, de l'autre la digue et la vue sur la mer, et enfin le pôle Art contemporain constitué du FRAC Grand Large, du LAAC et de la passerelle vers la plage. Sur le Belvédère les œuvres abordent les notions de sérialité et de dispersion. Dans la rue intérieure et au rez-de-chaussée du FRAC Grand Large, les œuvres sont un écho à l'industrie textile influente du Nord de la France, incontournable dans ce déploiement d'un décoratif porteur de modernité.

Auteur notices :

Sabrina Dubbeld

Rédaction textes chapeaux :

Manon Burg, Keren Detton, Géraldine Gourbe, Grégory Lang, Valérie Swain, Sophie Warlop

CARLOS BUNGA
CATHÉDRALE
2019
CARTON, PEINTURE
PRODUCTION GIGANTISME – ART & INDUSTRIE, AVEC LE SOUTIEN DE LVH DIFFUSION ET KILOUTOU, COURTESY DE L'ARTISTE

Depuis 2002, date de sa première intervention *in-situ*, Carlos Bunga conçoit de gigantesques structures éphémères en carton qui viennent défragmenter l'espace, le métamorphoser, invitant le regard à reconsidérer l'architecture sous de nouveaux points de vue. Cette envie de « faire ressortir l'intérieur » d'un site (Meeka Walsh) trouve son origine dans la fascination qu'il éprouve pour le motif de la ruine et les souvenirs, très vifs, que lui ont laissés ses explorations urbaines passées. Dans son panthéon artistique, figurent d'ailleurs, l'« anarchitecte » Gordon Matta-Clark qui a réalisé, au cours des années 1970, nombre d'autopsies et de dissections architecturales de bâtiments sinistrés, le sculpteur Richard Serra ou encore le minimaliste Fred Sandback dont il loue la simplicité et la force de la ligne. De fait, chacune des endo-constructions de Bunga constitue, selon ses propres termes, « une projection », « une idée mentale » qui résulte d'un processus de confrontation directe avec le lieu investi. L'artiste n'exécute aucun travail préparatoire afin de se laisser guider par la rencontre, « la conversation avec l'espace lui-même » qui découle aussi de l'histoire et de l'âme du lieu : « L'espace a souvent une identité très puissante et son propre sens de rationalité », « des émotions intenses et contradictoires apparaissent toujours au cours du processus de travail. Tout se passe pendant la construction de la structure » confie l'artiste. Au FRAC Grand Large, c'est une *Cathédrale* vertigineuse qui est née de ces fructueux échanges. L'installation crée un nouvel espace de circulation, en dialogue avec l'architecture des deux bâtiments. Le choix de ses couleurs, à dominante pastel, s'est imposé au cours de sa réalisation : « Je compte toujours sur l'intuition pour prendre des décisions concernant les couleurs que j'utilise. Les couleurs répondent à un sens psychologique. Elles vous font ressentir des sensations parfois très physiques » explique-t-il. La peinture, appliquée en large couche, recouvre à peine le support et laisse apparaître les joints, les repères et le ruban adhésif, renforçant la dimension artisanale et organique de l'ensemble. « C'est la base de ma pensée, un lieu aux multiples facettes, rempli de couches, de perspectives, de couleurs, d'odeurs » confie Bunga. Chez lui, la pictorialité est associée à la matérialité, mais aussi à la peau. Quant au carton, matériau « simple et banal », « facile à manipuler », il évoque, de par ses propriétés, l'impermanence du temps et rappelle, la caducité et la fragilité de toute création humaine.

BERNAR VENET
L'HYPOTHÈSE DE L'EFFONDREMENT
2019
ACIER CORTEN
PRODUCTION GIGANTISME – ART & INDUSTRIE, AVEC LE SOUTIEN D'ARCELORMITTAL ET L'ASSOCIATION L'ART CONTEMPORAIN, COLLECTION DE L'ARTISTE

Vers le milieu des années 1960, Bernar Venet prend la résolution de « retirer toute charge d'expression contenue dans l'œuvre pour la réduire à un fait matériel ». Durant les dix années qui suivent, il appliquera ce principe à sa peinture jusqu'à la hisser à un degré d'abstraction inégalé, en s'inspirant notamment de la rationalité du langage mathématique (*Représentation graphique de la fonction $y=-x^2/4$; Vecteurs Égaux – Vecteurs Opposés* datées de 1966, etc.). À la suite de cette période conceptuelle, dite également « monosémique » (1966-1976), en référence aux théories du cartographe Jacques Bertin¹, il délaisse ses pinceaux pour se consacrer à la réalisation de sculptures monumentales. Des accumulations d'arcs, de spirales, de cerceaux de cercles, de courbes et contre-courbes, de sphères... naissent bientôt du bras de fer entre les machines et les barres d'acier que l'artiste cherche tour à tour à tordre, plier, vriller, courber : « Une première évidence dans mon travail : il m'est difficile de nier la présence du matériau sur mes intentions. Mes sculptures, c'est l'histoire de leur fabrication et de la résistance du métal. Épreuve de force et combat mené entre la barre d'acier et moi-même. [...] Le résultat ? Un témoignage du geste forgeur et des possibilités de la matière que je ne transforme pas au-delà des caractéristiques naturelles. » Son choix se porte sur l'acier corten, matériau qui, outre sa résistance, présente l'avantage de se patiner au bout d'un à trois ans, temps nécessaire à la maturation complète de la couche d'oxyde de métal dont il est revêtu. Dans ses entretiens, Venet se plaît à évoquer « sa belle couleur rougeâtre qui contraste parfaitement avec un environnement ». Quant aux titres qu'il donne à ces gigantesques sculptures à l'aspect rouillé, ils trahissent à nouveau son attirance pour les mathématiques, depuis la géométrie euclidienne pour les *Arcs, Angles, Diagonales* et *Lignes obliques* (1979-) jusqu'aux découvertes les plus récentes, telle la théorie du chaos ou des catastrophes, qui lui ont inspiré ses *Lignes indéterminées* (1985-), ses *Accidents* ainsi que ses *Effondrements*, à laquelle appartient la pièce présentée durant l'exposition *Gigantisme, Art et industrie*. Cette dernière agit en « force perturbatrice » à la traversée du regard, entraînant un dialogue subtil entre ses formes arquées, le corps du spectateur et l'espace qu'elle investit.

¹monosémique = qui n'a qu'un seul sens

ANITA MOLINERO
BOUCHE-MOI CE TROU
2018

POLYSTYRÈNE EXTRUDÉ, MÉTAL, FOURRURE
PRODUCTION PALAIS DE TOKYO, PARIS,
COURTESY DE L'ARTISTE

« J'aime la démesure et je n'aime pas les choses installées qui donnent un aspect petit-bourgeois » confie Anita Molinero. À cet égard, la pièce *Bouche-moi ce trou*, fait figure de manifeste. Son titre, provocateur, met à l'honneur les multiples cavités licencieuses et excroissances phalliques dont elle est généreusement dotée. Bien qu'irréfutable, ce caractère charnel ne saurait pour autant occulter les autres pistes de lecture de l'œuvre. L'installation questionne en effet le rapport de la forme à la matière, au poids, au volume, à la force, au geste... Autant de problématiques au cœur de la sculpture des XX^e et XXI^e siècles : « La présence du contemporain se situe selon moi dans la sculpture et j'ai toujours cherché à intervenir sur la matière » souligne l'artiste.

Et ses préférences l'éloignent de tout parti pris traditionnel : « je suis une formaliste débauchée » confesse-t-elle. Depuis plus de trente ans, moult objets du quotidien et rebuts de poubelles s'amoncellent dans l'atelier, en attente de leur métamorphose : mobiliers, jouets, emballages, restes de voiture... S'y adjoignent, à partir de 1995, des éléments constitués à partir de matières plastiques, tels les mousses synthétiques ou le polystyrène, à l'origine de l'œuvre *Bouche-moi ce trou*. Molinero relate : « j'adore travailler le polystyrène qui me rappelle des matériaux pérennes comme le bronze car tu ne t'en débarrasses pas ».

Son attrait pour ce matériau inaugure sa période dite « post-Tchernobyl » qui correspond au moment où elle prend conscience, à la suite de la catastrophe nucléaire ukrainienne, que le danger ne rime pas nécessairement avec visibilité. Dès lors, elle ambitionne « de fai[re] valoir la toxicité des molécules contemporaines dans les matériaux et leur beauté » selon ses propres termes. Elle opère toujours selon un rituel précis qui consiste à soumettre chacun des objets choisis à la flamme d'un chalumeau : « J'arrête avant l'informe » précise-t-elle. Le corps à corps avec la matière relève de la lutte, de la violence mais aussi d'une forme de *catharsis*. De ces rapports de force naissent des œuvres mutantes qui entretiennent des rapports étroits avec l'univers de la science-fiction qu'elle prédilectionne : « je voulais combiner notre monde ordinaire, de plus en plus synthétique et inquiétant et TERMINATOR que j'adorais ».

Les critiques ont ainsi vu, dans l'œuvre *Bouche-moi ce trou*, « une planète fossilisée autour de laquelle gravitent de sombres satellites ou un improbable vaisseau spatial [...] cerné par des oiseaux de mauvais augure », ou encore « une scène aérienne aux allures d'apocalypse urbaine de série Z » où « veille, telle une gardienne mutique, une sculpture de chaînes et de fourrure ».

TATIANA TROUVÉ
DESIRE LINES
2015

MÉTAL, PEINTURE ÉPOXY, BOIS, ENCRE,
HUILE, CORDE
COURTESY DE L'ARTISTE

Avec *Desire Lines*, Tatiana Trouvé, artiste lauréate du prix Marcel Duchamp en 2007, nous convie à revisiter l'histoire de la marche dans les arts et la littérature des XIX^e et XX^e siècles, mais aussi à la mettre en mouvement : « je pourrais résumer [cette œuvre] en une formule simple : « Mettre ses pas dans les pas d'un(e) autre » explique-t-elle. Pendant près de quatre ans, elle a ainsi constitué un véritable « atlas à l'échelle de New York », projet ambitieux qui s'est déroulé en différentes étapes. La première a consisté à effectuer le relevé métrique et topographique des routes et chemins de randonnées qui traversaient Central Park ; pas moins de 212 parcours ont ainsi pu être comptabilisés. Ils ont ensuite été modélisés sur des bobines de corde de longueur équivalente (de 18,8 mètres pour la plus courte à 6320 mètres). Chacune d'entre elles porte le nom de l'itinéraire auquel elle se rapporte, suivi d'une mention faisant écho à l'histoire politique et culturelle de la marche. Il peut s'agir du titre d'une œuvre littéraire ou artistique, d'une chanson ou d'une marche historique. Les choix opérés par l'artiste « ne [sont] animés par aucune volonté d'exhaustivité ou de synthèse » : « [ils sont] délimité[s] par des considérations personnelles et des nécessités déterminées par le projet lui-même ». Tous font référence à l'époque de la modernité qui correspond également à la période d'aménagement du parc (1857-1873). Parmi les écrits cités, figurent *Ma Bohème* de Rimbaud (1889), *Tournesol* d'André Breton (1963), *Théorie de la dérive* de Guy Debord (1958), ou encore *On Walking* d'Henry David Thoreau (1862)... En ce qui concerne la musique, dominant les morceaux de musique populaire, de blues ou ceux évoquant, jusque dans leur titre, le fait même de déambuler : *Walking Blues*, *Crossroad*, *I Walk the Line*, *Take a Walk on a Wild Side*, etc. Les marches historiques, elles, témoignent des luttes incessantes qui furent menées, par ce biais, pour le droit à la justice, l'égalité, la paix ou l'émancipation de personnes opprimés ou racisés : *The Salt March* (12 mars 1930), *Selma to Montgomery March* (21 mars 1965), *Belo monte protest* (25 février 1989), *Woman Suffrage Parade* (3 mars 1913)... Quant aux œuvres et performances, elles dessinent la foisonnante histoire des relations entre les arts et la marche, en particulier au XX^e siècle, à travers les gestes et attitudes des artistes marcheurs (Richard Long, Hamish Fulton, Francis Alÿs), les initiatives des avant-gardes historiques ou encore les performances artistiques des années 1960 (productions de Yoko Ono, Vito Acconci, Brune Nauman...).

DANIEL BUREN
LA CABANE ÉCLATÉE N°10
1984-1985
TISSU ET BOIS
COLLECTION FRAC GRAND LARGE – HAUTS-DE-FRANCE

« Artiste, Daniel Buren travaille in-situ » : c'est ainsi qu'un grand nombre de notices biographiques résumant la production de ce créateur célèbre pour ses motifs de bandes alternées polychromes. Si cette formule met bien en lumière sa réflexion autour du lieu, considéré comme élément structurant de toute intervention artistique, elle n'en demeure pas moins lacunaire. En effet, elle omet tout le travail qu'il mène depuis 1984 – date de l'exposition des premières *Cabanes éclatées* – autour de ses « travaux situés ». Contrairement aux « travaux in-situ », ceux-ci ne sont pas créés pour un espace spécifique mais au contraire pensés afin d'être réinstallés, dans différents lieux, à condition de respecter très scrupuleusement les instructions laissées par l'artiste. Ces productions trouvent leur fondement dans le travail que Buren réalisa, en 1975, pour le Museum Abteiberg de Mönchengladbach en Allemagne. Là, il prit la décision, lors du ré-accrochage des collections permanentes, de reconstruire à l'identique, la salle qu'il avait conçue pour un autre espace de l'institution, quelques temps auparavant. Avec cette réactivation, se sont posées à lui nombre de questions concernant le rôle des fenêtres, des portes, des vues et perspectives, réflexions formelles aux prémices de l'élaboration des *Cabanes*.

À l'instar des autres œuvres de la série, *La Cabane n°10* conservée au FRAC Grand-Large, opère la synthèse des recherches et thèmes chers à l'artiste. La perception des phénomènes atmosphériques, à travers les évidements de la structure, joue ainsi un rôle central dans l'appréhension générale de l'œuvre : « elle dépend non seulement du lieu, mais aussi du climat, de la lumière, du soleil, des nuages, de la pluie [...] et c'est la comparaison des effets les uns par rapport aux autres qui finalement, fait l'œuvre ». Quant aux motifs de bandes colorées qui la composent, elles servent à dévoiler les spécificités intrinsèques du lieu d'exposition, tout en participant à sa métamorphose visuelle. Cet outil, véritable « instrument impersonnel » selon les termes de Buren, est omniprésent dans son travail depuis l'automne 1965 : « les bandes verticales, je ne le répéterai jamais assez, ne se montrent jamais pour elles-mêmes, ne sont jamais autonomes, mais toujours par rapport à..., en rapport avec..., en conflit avec..., en harmonie avec..., perturbées par..., définies par..., construites sur..., fabriquées avec..., définissant ceci..., définissant cela... etc. ». La révélation critique de l'espace et du dispositif ne peut toutefois s'opérer qu'avec la complicité du spectateur, invité à se saisir activement de l'œuvre en déambulant à l'intérieur et en l'observant sous de multiples points de vue.

ANA LUPAS
MONUMENT OF CLOTH
1990
MODULES EN ALUMINIUM ET PORTANTS EN ACIER INOXYDABLE
COURTESY DE L'ARTISTE

Avec *Monument of Cloth*, Ana Lupas revisite la définition classique du monument, tant d'un point de vue symbolique qu'esthétique. Formellement, l'œuvre présente un caractère monumental et architectural affirmé : dimensions colossales, spatialité des formes, construction rigoureuse de modules disposés sur différents portants en acier... La poétique même des drapés aux effets haptiques, leurs textures, les plis et nœuds qu'ils forment, les cavités qu'ils creusent et leur déploiement dans l'espace participent de ce mouvement. De la sculpture à l'architecture, il n'y a qu'un pas, affirmation qui entre ici en résonance d'une manière toute particulière avec le thème même de l'œuvre, composée autour du motif du linge. En effet, selon les théories formulées par l'architecte Johannes Schelling en 1850, « l'art de la draperie et du vêtement [...] peut être considéré comme la plus parfaite et la plus belle architectonique ». Dix ans plus tard, l'architecte Gottfried Semper reprendra, en les complétant, les conclusions de son prédécesseur : pour lui, l'art de la construction trouve son origine dans les premiers tissages réalisés par les hommes afin de se vêtir. Plus précisément, c'est la trame, qui résulte de la façon dont on a croisé les fils entre les fils de chaîne, qui fonde le principe constructif. Son raisonnement s'appuie sur l'analyse linguistique du substantif « mur » en allemand (*das Wand*) rapproché du terme vêtement (*das Gewand*). Nombre de productions de l'artiste font écho à cette généalogie schellingienne et semperienne : *Coats (Coat for reaching the Heaven, Coat for reaching the Purgatory, Coat for reaching the Sun...)* (1962-1964), *Identity Shirts* (1969), *Coats to borrow* (1989), ces derniers vêtus en illégalité jusqu'à la chute du communisme. En 1903, l'historien de l'art Alois Riegl, soutiendra, dans un texte fondamental pour l'histoire du patrimoine, qu'« un monument désigne une œuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers ». Dans le cas du *Monument of Cloth*, il ne s'agit pas de commémorer un épisode précis de l'histoire d'une nation donnée, mais plutôt de rendre hommage à une tradition immémoriale, partagée par tous, à l'échelle de l'humanité : l'art d'étendre son linge qui passe en outre par un ensemble répété de gestes transmis de manière générationnelle. Ceux-ci se métamorphosent ici en une œuvre artistique à forte valeur symbolique qui permet à tout un chacun de se reconnaître en tant que membre à part entière d'une communauté humaine élargie. Ce travail poursuit la réflexion menée par Ana Lupas depuis les années 1960 autour de la dimension rituelle et cérémoniale de l'étendage de linge (*Humid Installation*, 1970).

JULIEN PRÉVIEUX
WHAT SHALL WE DO NEXT ? (SEQ #2), 2014
VIDÉO HD, 17 MIN / PATTERNS OF LIFE, 2015
VIDÉO HD, 15 MIN / WHERE IS MY DEEP MIND,
2019, VIDÉO HD, 15 MIN
COURTESY DE L'ARTISTE

L'œuvre de Julien Prévieux, lauréat du prix Marcel Duchamp en 2014, décortique les interactions entre le monde du travail, l'économie, la politique et les techniques de pointe. Depuis 2014, il a réalisé trois courts-métrages qui questionnent l'impact de ces nouvelles technologies sur notre rapport physique et conceptuel au monde, mettant ainsi en lumière les nouveaux codes sociaux et comportements communicationnels qu'elles génèrent. De fait, comme l'explique le philosophe Vilém Flusser, l'analyse des gestes « techniques » ou « technologiques » pour reprendre la formule de l'artiste-penseur Louis Bec, constitue un « instrument amplificateur et pertinent pour l'exploration transversale des mutations de la société ». Cette prospection passe, chez Prévieux, par la forme chorégraphiée qui expose, de manière explicite, les contraintes que les techniques high-tech peuvent exercer sur les corps. « Se déploie un monde dont on peut encore rire, mais peut-être plus pour longtemps » souligne l'artiste. Ce sentiment de malaise, qui procède/découle de la prise de conscience des processus d'uniformisation et de rationalisation à l'œuvre dans la société technologique d'aujourd'hui, est encore renforcé par les choix de mises en scène, volontairement lisses et épurées : couleurs froides et désaturées, voix-off et/ou dialogues monocordes, esthétiques dépouillées.

What Shall we Do Next ? (Seq #2), 2014 : Dans cette vidéo, six danseurs interprètent des gestes ayant fait l'objet d'un dépôt au Bureau américain des brevets et des marques (USPTO) en vue de leur utilisation lors de la commercialisation d'appareils technologiques. Ils constituent en quelque sorte « une archive de nos gestes à venir » (Prévieux), formule qui met en exergue le caractère tout à fait absurde, anachronique et aliénant d'une action qui déterminera pourtant nombre de nos comportements futurs.

Patterns of Life (2015) Ce film, interprété par des danseurs de l'Opéra de Paris, reconstitue six moments forts de l'histoire de la captation et de la modélisation des mouvements du corps, depuis les marches pathologiques étudiées par Gemeny au XIX^e siècle jusqu'aux méthodes de « renseignement fondé sur l'activité » appliquées aujourd'hui au département de la Défense des États-Unis. Se dessine, en creux, une critique exacerbée de la société de surveillance actuelle qui traque et conserve nos moindres faits et gestes.

Where is my (Deep) Mind ? (2019) met en scène quatre personnages incarnant des machines apprenant à devenir elles-mêmes des êtres humains. L'ambiance burlesque et enfantine ne saurait cacher la gravité de la situation que vient confirmer le contexte dans lequel se déroulent

certaines actions - le monde du travail - ainsi que le ton sérieux de la voix-off : « ces expériences ont plutôt à voir avec une automatisation forcenée du monde » avertit l'artiste.

CHARLOTTE POSENENSKA
TUBES CARRÉS, SÉRIE DW
1967-2019
COURTESY GALERIE MEHDI CHOUAKRI

« Les objets doivent avoir le caractère objectif des produits industriels. Ils ne sont pas destinés à représenter autre chose que ce qu'ils sont [...] Ils sont de moins en moins reconnaissables en tant qu'œuvres d'art » écrit Charlotte Posenenska à propos de ses premiers *Tubes Carrés* (1967-1968). Fabriqués d'abord en acier galvanisé (série D), ils seront ensuite produits en carton ondulé (série DW), « matériau de consommation » léger, bon marché, aisément reproductible et facilement manipulable. Ces critères économiques et plastiques s'avèrent primordiaux puisqu'ils participent à la démocratisation de l'œuvre d'art qu'elle appelle de ses vœux. Loin de cautionner le système marchand, l'artiste refuse même de faire des bénéfices avec la production de ses *Tubes carrés*. Ces objets sont d'ailleurs constitués en série et non vendus en tant que pièce unique à destination de quelques particuliers chanceux. Aussi, l'art s'accompagne-t-il, chez elle, d'une forte dimension sociale, que viendra encore confirmer son engagement en 1968 vers les voies de la sociologie et sa plongée dans le syndicalisme militant : « Bien que le développement formel de l'art ait progressé de plus en plus rapidement, sa fonction sociale a régressé », « c'est douloureux pour moi de faire face au fait que l'art ne peut pas contribuer à la solution de problèmes sociaux urgents » écrit-elle dans ses manuscrits. L'artiste milite ardemment pour un art ouvert et participatif, les différents éléments standardisés pouvant être assemblés et modifiés à l'envi, sans qu'aucune instruction de sa part ne vienne entraver la liberté de construction.

Ce procédé remet en cause le concept même d'auteur, Charlotte Posenenska n'étant plus la seule garante du sens et de l'exposition de son œuvre, un principe qui n'est pas sans évoquer les thèses défendues par Roland Barthes dans *La mort de l'auteur* (1967), d'autant plus que l'essai a été publié la même année que la création des *Tubes carrés*. Les combinaisons multiples, qui dessinent sans cesse de nouveaux environnements aux dimensions architecturales marquées, viennent également questionner les notions de différence et de répétition que Gilles Deleuze théorisa dans son ouvrage célèbre paru également en 1967.

ROBERT BREER

FLOAT

1970-2000

COURTESY GALERIE MEHDI CHOUAKRI

Robert Breer, artiste-ingénieur diplômé de l'université de Stanford, n'a cessé d'interroger les notions de dynamisme en art à travers une œuvre protéiforme, aux frontières du vidéoclip, de l'art vidéo, du film d'animation, du cinéma expérimental, de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. En 1965, il met au point les séries des *Tanks*, des *Rugs* ainsi que des *Float*, sculptures motorisées sur roulettes qui se déplacent subrepticement et aléatoirement, comme en apesanteur, dans l'espace. Ces dernières sont réalisées industriellement en polystyrène, en mousse, en contreplaqué peint ou en fibre de verre pour les dernières du cycle. « Le véritable enjeu de mes pièces c'est qu'elles voyagent », « dans toutes mes œuvres, je tente de me surprendre avec quelque chose, et la seule façon de se surprendre soi-même est de créer une situation dans laquelle peut se produire le hasard. » confie l'artiste. Lorsque ces personnages à l'allure spectrale rencontrent un obstacle, ils cessent un instant leur ballet avant de le reprendre, quelques secondes plus tard, dans une autre direction. Nombre de critiques ont perçu dans leurs formes épurées et mouvantes un « pied-de-nez » à l'esthétique minimaliste qui se diffuse alors aux Etats-Unis. Toutefois, il est difficile de ne pas y voir également un écho aux œuvres de sculpture-architecture décrites et théorisées par Michel Ragon dans son ouvrage *Où vivrons-nous demain ?* en 1963. Le critique d'art exhortait ses contemporains à rapprocher ces deux disciplines en démultipliant les effets de plasticité dans les pratiques artistiques. Robert Breer a très certainement eu connaissance de ces écrits, lui qui a résidé à Paris un temps après 1949 et s'intéressait de près à l'architecture.

Les *Floats* s'inscrivent également dans la continuité de ses recherches autour du cinématisme. L'artiste a d'ailleurs participé à l'exposition historique « Le mouvement » organisée à la galerie Denise René en 1955 et il conçoit également, tout au long de cette décennie et la suivante, des objets revisitant la préhistoire du cinéma dont les folioscopes et les mutoscopes sont les plus célèbres représentants. Ces derniers, qui se présentent sous la forme d'objets optiques anciens, permettent de faire apparaître une image abstraite à la vitesse souhaitée.

ALEXANDRE PERIGOT

DUMBODÉLIRE

2013

RIDEAU

Culture savante et populaire se conjoignent sans rivalité aucune dans l'œuvre d'Alexandre Perigot, constituée en grande partie d'installations et de performances. Ses sujets et thématiques empruntent tant à l'univers du cinéma, des arts vivants qu'à celui des jeux vidéo,

du sport ou des médias. C'est que l'artiste cherche à parfiler, déjouer les codes et les mécanismes de représentation du réel ainsi que les processus de starification à l'œuvre dans la « société du spectacle », afin d'en révéler les simulacres et les artifices. Aussi, les figures iconiques de la POP culture apparaissent-elles de manière récurrente dans son travail mais transfigurées jusqu'à en devenir méconnaissables (installations *Palais popeye*, 2005 ; *Maison de Dalida*, 2001 ; *Dumbodélire*, 2013). Dans cette dernière, l'artiste se saisit du personnage du célèbre film d'animation produit par Walt Disney en 1941, et plus particulièrement du passage où l'éléphanteau est tout émerillonné par les effets de l'alcool : « Totalement ivre, il voit le monde différemment : ce rideau est sa représentation du monde à ce moment très précis. », « On dit que lorsque l'on est ivre : on voit des éléphants roses. Et bien là ce sont des éléphants roses qui nous regardent. Si l'on s'approche bien, le motif représente des trompes d'éléphants et des gouttes de champagne. » D'aucuns voient dans la scène de ce dessin aimé l'origine même du Pop Art, théorie pour le moins surprenante mais qui n'a bien entendu pas échappée à Périgot : « même si cela reste une hypothèse, c'est une vraie question ». Au fur et à mesure de ses déambulations autour de cette œuvre textile, le spectateur ressent lui-même une certaine ivresse, qui se mue en véritable expérience artistique en raison de la surabondance des motifs psychédéliques qui ornent le rideau ainsi que les courbures et les plis, « volontairement exagérés pour renforcer la perte de repère spatio-temporels ».

À travers le regard d'artistes, d'ingénieurs, de designers, de graphistes ou encore d'architectes, la triennale GIGANTISME – ART & INDUSTRIE explore sous un nouveau jour les relations entre art et industrie depuis l'après-guerre. Elle se décline en 5 chapitres qui invitent à réfléchir aussi bien au passé qu'au présent et à l'avenir de notre lien à l'industrie: *À l'américaine !, Space is a House, Paysage mental, Écrans parallèles et Points hauts, points bas.*

GIGANTISME — ART & INDUSTRIE est une initiative collective inédite sur le territoire des Hauts-de-France : la création, à Dunkerque, d'une nouvelle triennale art et design en Europe. Elle se déploie autour de trois lieux emblématiques du pôle Art contemporain de Dunkerque : la friche industrielle de la Halle AP2, le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France (FRAC) et le Lieu d'Art et Action Contemporaine — Musée de France (LAAC), avec des résonances en région.



WWW.GIGANTISME.EU
#GIGANTISME

GIGANTISME
— **SPACE IS A HOUSE**
FRAC GRAND LARGE

**ZW
AN
GO
LI
GF**

LIVRET DE VISITE



VUE DE L'EXPOSITION « SPACE IS A HOUSE » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, FRAC GRAND LARGE - HAUTS-DE-FRANCE, DUNKERQUE © PHOTO : AURÉLIEN MOLE

SPACE IS A HOUSE

En résonance avec la collection du FRAC Grand Large qui dès le début des années 1980 s'intéresse aux liens entre art et design, l'exposition — se déployant du 4^e au 3^e étage — présente de nombreuses pièces de design, significatives notamment de la révolution domestique qui s'opère entre 1947 et 1989.

Depuis la sphère privée de la maison, l'exposition témoigne des grands bouleversements de l'après Seconde Guerre mondiale où la dimension décorative devient un des fers de lance de la modernité européenne. Dès lors, l'accès au design se popularise puis se massifie jusqu'à une standardisation des intérieurs, celle-ci est moquée et détournée par les artistes.

Auteur notices :

Sabrina Dubbeld

Rédaction textes chapeaux :

Manon Burg, Keren Detton, Géraldine Gourbe, Grégory Lang,
Valérie Swain, Sophie Warlop

1) LE DÉCORATIF, UNE CERTAINE MODERNITÉ

D'un monde en noir et blanc, sans papier peint, sans salle de bain et réfrigérateur, la maison revêt subitement les couleurs en technicolor du cinéma américain approuvé par les clauses d'un plan Marshall. Les formes de la modernité européenne portée par des artistes comme Hans Hartung s'exportent grâce aux images des magazines de décoration. Ces derniers présentent des ensembles maîtrisés de pièces de maison dans lesquelles se côtoient mobiliers et œuvres.

L'ornement, la répétition du motif, les grandes échelles comme le format de la frise, influencent toute une filiation d'artistes européen.ne.s et américain.e.s des années 1950 à aujourd'hui : Hans Hartung, Shirley Jaffe, Robert Malaval, Niki de Saint Phalle, Simon Hantai, Yves Klein, Arman, Pierrette Bloch, Claude Viallat, Carla Accardi, Patrick Saytour, Noël Dolla, Louis Cane...

Cette histoire du décoratif — influencée par les papiers découpés de Matisse — dans l'art en France et en Europe, si longtemps dénigrée, se réévalue aujourd'hui sans complexe.

1. SHIRLEY JAFFE

BOULEVARD MONTPARNASSE

1968

HUILE SUR TOILE

COLLECTION CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, PARIS

« L'ensemble des formes est éclaté sur la surface, comme un chaos organisé, comme un jeu visuel complexe qui correspond à ma vision du monde, aux rythmes que je recherche » confiait Shirley Jaffe, artiste aujourd'hui considérée comme une des créatrices les plus influentes de l'art contemporain abstrait, à propos de ses peintures. De fait, depuis le milieu des années 1960, des rimes visuelles affleurent ses toiles nées de l'agencement continu de formes géométriques aux contours nets et acérés et aux couleurs vibrantes et colorées. Ce langage plastique singulier n'est pas sans évoquer les papiers découpés de Matisse (1947-1954) et caractérise la seconde période artistique de Shirley Jaffe qui débute l'année même de la création de *Boulevard Montparnasse*. Auparavant, dominait encore, dans ses œuvres, une approche gestuelle et lyrique de la couleur et de la forme, dans la lignée de l'expressionnisme abstrait qu'elle avait découvert, peu après son arrivée à Paris en 1949 auprès des représentants de la « deuxième génération » : Kimber Smith, Joan Mitchell, Sam Francis ou encore Jean-Paul Riopelle. Au milieu des années 1960, une subvention de la Fondation Ford lui permet d'effectuer un long séjour à Berlin. Là, dit-elle, « les gestes sont devenus plus définis, partant souvent de logiques de composition ». « À mon retour à Paris [...] j'ai laissé tomber la gestualité et peint des compositions plates et élémentaires ». À ce titre, l'œuvre *Boulevard Montparnasse* constitue un témoignage essentiel des nouvelles recherches plastiques qui l'animent alors. Et c'est en ville, dans son environnement immédiat qu'elle va puiser, ce qu'elle nomme sa « nourriture visuelle

». Elle assiste justement aux métamorphoses du quartier de Montparnasse – dans lequel se trouve son atelier – en lien avec la construction de la tour Maine-Montparnasse (1966-1972). L'artiste arpente la ville et enregistre ces instants historiques à l'aide de son appareil photographique. Ces toiles ne rendent jamais compte de ces mutations de manière figurative, la surface « n'ét[ant] plus une surface de représentation, comme chez Monet par exemple, mais une surface proprement picturale et, en même temps, un analogue – mais un analogue seulement – de certaines expériences. » (Shirley Jaffe / Pierre Wat)

2. HANS HARTUNG

T 1952 - 54

1952

HUILE SUR TOILE

FONDATION HANS HARTUNG ET ANNA - EVA BERGMAN, ANTIBES

Cette œuvre d'Hans Hartung appartient à l'époque de production la plus célèbre du peintre : celle des années 1950. L'artiste est alors présenté par la critique comme l'un des chefs de file de la « Seconde École de Paris », le chantre de « l'abstraction lyrique » et de la « peinture gestuelle ». De fait, au premier abord, ses toiles semblent exécutées de manière extrêmement spontanée : coups de pinceau rapides donnés dans un mouvement continu, tracés imparfaits et erratiques, formes géométriques simples et peu rigoureuses... Mais il n'en est rien : la spontanéité n'est qu'apparente, la « réception [de l'œuvre] faussée » (Annie Claustres, Maître de conférences HDR en Histoire de l'art contemporain à l'université Lyon II-Lumière). En effet, les peintures conçues durant cette décennie résultent d'un procédé extrêmement minutieux de report de la forme, point par point, selon la technique de la mise au carreau à partir de dessins de petits formats

exécutés spontanément sur papier. Hartung avait perfectionné cette méthode en 1933 et l'appliquait depuis lors à l'ensemble de son travail. Le processus suivait plusieurs étapes extrêmement codifiées : exécution de centaines de petites esquisses-maquettes dont fait partie l'œuvre *T1952-54*, sélection drastique de l'élue parmi celles les plus dignes d'être portées sur toile et enfin agrandissement avec une précision maniaque. Plusieurs années pouvaient s'écouler entre la conception d'un dessin et la toile qui lui était associée. Cette méthode, fondée sur la mise en abyme de son propre travail et une exécution en deux temporalités disjointes lui assuraient une véritable distanciation critique et la résolution d'un problème technique qui l'obsédait, et qu'il résume en ces termes : « Donner l'impression d'improviser sur-le-champ tout en imposant une perfection qui nous conquiert ». Cette pratique systématisée et rationalisée de l'art trahit son attrait pour les mathématiques et sa quête d'un art fondé sur des rapports arithmétiques harmonieux : « Toujours, toujours, je cherchais une loi, la règle d'or, alchimiste du rythme, des mouvements, des couleurs. Transmutation du désordre apparent dont le seul but était d'organiser un mouvement parfait, pour créer l'ordre dans le désordre ». Le peintre cessera définitivement d'utiliser cette méthode en 1960, poussé par sa découverte de nouvelles techniques, telle la projection par air comprimé et l'emploi de nouveaux matériaux, parmi lesquelles la peinture vinylique, puis acrylique.

3. CARLA ACCARDI

PARAVENTO

1972

BOIS, PLASTIQUE ET ACRYLIQUE

SURSICOFOIL

COLLECTION FRAC GRAND LARGE —

HAUTS - DE - FRANCE, DUNKERQUE

Carla Accardi compte parmi les figures clefs de l'abstraction italienne de la seconde moitié du XX^e siècle. Tout au long de sa carrière, elle a cherché, dans ses œuvres, à faire dialoguer la forme, le signe, l'espace et la couleur. En 1965, elle découvre le Sicofoil, matière plastique transparente produite par l'entreprise Mazzucchelli qui agit sur elle comme une révélation, venant à la fois confirmer ses orientations de travail et lui offrir, concomitamment, de nouvelles possibilités plastiques. « J'aimais le plastique ou le fluorescent ; c'était pourtant plutôt de mauvais goût, mais je voulais... les rendre nobles ; allez savoir pourquoi... ce n'était que lumière » confie-t-elle en 1975. Utilisé dans un premier temps sur des encadrements profilés pour remplacer la toile, ce matériau lui permettra par la suite de dépasser le concept même de surface en peinture et d'aborder la trois-dimension, jusqu'à la conception d'installations ou de véritables environnements : *Rotoli* (1965-1969), *Tenda* (1965-1966), *Cilindrocono* (1972) ou encore l'œuvre *Paravento* datée de 1972. C'est que la transparence du Sicofoil laisse apparaître le fond, le

châssis, annihile l'idée même de recto et de verso, d'intérieur et d'extérieur et invite, de ce fait, à porter une attention accrue aux relations entre l'œuvre et son espace intrinsèque ou environnant. Accardi s'amuse à déjouer, brouiller les frontières entre la peinture, la sculpture, l'architecture ainsi que les arts décoratifs. Ainsi, dans *Paravento*, le regard est immédiatement attiré par l'ornementation poétique et colorée du paravent présentant un motif de vagues répétées de manière sérielle. Cet ensemble de signes constitue véritablement la matrice d'une grammaire de formes que l'artiste a composée au début des années 1950, alors qu'elle s'attachait à explorer l'unité de base du langage, en écho à la pensée structuraliste qui se diffuse alors dans les cercles littéraires et artistiques.

4. YVES KLEIN RÉALISANT DES PEINTURES DE FEU

1960 - 1962

CENTRE D'ESSAIS DE GAZ DE FRANCE, SAINT - DENIS, FRANCE

© SUCCESSION YVES KLEIN C/O ADAGP, PARIS

En 1959, lors d'une conférence qu'il donne à la Sorbonne, Yves Klein, le « peintre de l'immatériel » déclarait : « mes tableaux ne sont que les cendres de mon art ». Ces propos annoncent, de manière quasi-prophétique, le thème de la série *Peintures de feu* qu'il débutera deux ans plus tard. Avec cette série, l'artiste cherche à capter et à imprimer les traces du feu sur différents supports. Comme vous pouvez le voir sur cette vidéo, c'est au centre d'essais de Gaz de France de la Plaine Saint-Denis où les équipes ont mis à sa disposition leur équipement industriel et leur expertise en matière de pyrotechnie qu'il apprend à manier son nouveau pinceau vivant : « Je réussissais à peindre avec du feu, utilisant pour ce faire des flammes de gaz particulièrement puissantes et dessicantes, dont certaines avaient près de trois à quatre mètres de hauteur. Je faisais lécher la surface de la peinture de telle sorte que celle-ci enregistrât la trace spontanée du feu ». La manipulation doit s'opérer dans des délais extrêmement brefs, tout au plus 2 ou 3 minutes, sous peine de voir le support définitivement réduit en cendre. Le peintre utilise alors des cartons suédois compressés, réputés pour leur grande résistance à la combustion. Avant le passage de la flamme, il humidifie le support, n'hésite pas à réaliser de légères coulures ou éclaboussures, tandis qu'il laisse d'autres parties volontairement en réserve. De cette rencontre entre le feu, l'eau et l'air naissent de multiples motifs qui jouent du contraste entre positif et négatif et révèlent, par le truchement de l'artiste, la force créatrice de la nature. Parfois, les traces ovales du brûleur viennent parsemer la surface du carton de formes ovoïdes qui composent un véritable paysage lunaire gibbeux. Dans son essai *La Psychanalyse du feu* (1938), Gaston Bachelard stipulait que « le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel [...] C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais.

Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle ». Klein, qui se réfère à de multiples reprises à la pensée du philosophe – il en fera même la clef de voûte théorique de son exposition consacrée au *Vide* en 1958 – est

captivé par cette dimension dialectique du feu, d'autant qu'elle fait écho à sa vision cosmogonique du monde, nourrie par sa passion pour le judo et la philosophie rosicrucienne qu'il découvre en 1947.

2) UN MINIMALISME EUROPÉEN ET LES PRÉMISSSES D'UN DESIGN POUR TOU.TE.S

Les outils de fabrication et de diffusion du design s'inspirent de l'art majeur – dont Paris est considérée comme une place forte jusqu'en 1964. Un courant minimaliste européen émerge : Aurélie Nemours, François Morellet, Max Bill, Antonio Calderara... aux côtés d'autres artistes minimalistes américains eux aussi influencés par l'abstraction européenne (Sol LeWitt). Cette histoire de l'art demande à être écrite et mise en perspective avec les prémisses d'une histoire du design. (Suite au 3^e étage)

5. LILI DUJOURIE

SANS TITRE

1969

PEINTURE, MÉTAL

COURTESY DE L'ARTISTE

Sculpture, art vidéo, collage, dessin, photographie... Autant de médiums que l'artiste belge, Lili Dujourie s'emploie depuis plus de cinquante ans, à détourner, décroquer, métamorphoser. À la fin des années 1960, elle débute une série d'œuvres constituée d'une ou plusieurs pièces en métal adossées à un mur peint. L'œuvre *Sans titre*, réalisée en 1969 et présentée dans le cadre de cette exposition, en fait partie. De prime abord, elle semble faire écho à l'art minimal qui se développe durant ces années-là outre-Atlantique autour d'un noyau d'artistes constitué par Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt ou encore Carl Andre. Ce dernier précise : « minimal signifie pour moi seulement la plus grande économie pour atteindre la plus grande fin ». À l'instar de leurs productions, la pièce est réalisée à l'aide de matériaux usinés et arbore des formes épurées qui invitent le regard à se recentrer sur l'objet lui-même. Sa disposition, à cheval sur le mur ainsi que sa composition générale, jouent subtilement des contrastes entre équilibre et gravité, planéité et volume, jusqu'à remettre en cause les frontières même entre les différents médiums.

« Je n'ai jamais souhaité choisir entre peinture et sculpture [explique l'artiste] C'est pourquoi j'ai mis les choses ensemble ». Se dessinent toutefois des différences primordiales avec les partis pris esthétiques du minimalisme. L'installation possède en effet plusieurs points de contact, au sol et au mur, contrairement à ses homologues étatsuniennes, le plus souvent disposées à même le sol, au centre de l'espace, ce qui modifie complètement l'expérience esthétique et la perception phénoménologique que le spectateur a de son propre corps. En outre, elle s'impose par la sobriété et non par l'ostentation, la peinture bleue se déroband même au regard, laissant entrevoir un espace entre présence et absence, conscient et inconscient. Comme l'artiste le précise à propos de sa pièce *L'impérialisme américain* (1972) qui appartient au même cycle, « quelque chose est caché et c'est, disons, typiquement européen. Dans l'art américain, tout est plus clair et plus délimité. Dans mon travail, il fallait pouvoir se demander quelle était l'intention [...] Je voulais une histoire ». En fait, il s'agit, à travers cette série, de dénoncer l'hégémonie culturelle américaine qui frappe alors, selon elle, le milieu de l'art : « Cela a à voir avec la politique, ce qui se passe en Amérique [...] à l'époque, si vous n'étiez pas américain, il était impossible d'avoir une véritable exposition quelque part en Europe. »

3) EMERGENCE D'UN DESIGN POUR TOU.TE.S

Avec les années soixante, des designers comme Roger Landault, Pierre Paulin, Christian Germanaz, Roger Tallon, Eero Arnio... œuvrent à la démultiplication et la sérialisation de ces formes minimalistes jusqu'à leur donner des formes mi-géométriques mi-organiques et sensuelles (Gaetano Pesce et Studio 65) en écho à la libération des corps, des sexualités et à l'émergence d'un nouvel art : l'art corporel, notamment investis par des artistes femmes telles Nicola L., Ruth Francken, Heïdi Bucher, Marion Baruch, Helen Chadwick... Cette sérialisation fait de Gigantisme un signe de dispersion et d'occupation à l'échelle de l'espace-temps, qui renverse

les modalités de production et de diffusion de l'art, jusqu'à mettre en avant certains matériaux et en ringardiser d'autres. Les artistes des Nouveaux Réalistes le comprennent bien et se lancent avec L'Atelier A dans l'aventure du design au même moment que le mobilier vendu dans les supermarchés Prisunic (Claude Courtecuisse). Le design est de plus en plus accessible, tout en portant une valeur de jeunesse et de progrès à une heure où, tranquillement installé chez soi, on peut suivre les premiers pas sur la lune, l'espace devenant alors une extension de sa maison : *Space is a House*.

**6. CLAUDE COURTECUISSÉ
CHAISE MONOBLOC SOLÉA
1970**

**ABS THERMOFORMÉ
COLLECTION FRAC GRAND - LARGE —
HAUTS - DE - FRANCE, DUNKERQUE**

Les chaises encastrables *Monobloc*, dessinées par Claude Courtecuisse en 1970 et fabriquées par Catteaneo, sont emblématiques d'une époque : les Trente Glorieuses, période de prospérité (exceptionnelle) durant laquelle le design est érigé au rang de sujet et objet de société. Le Salon des Arts Ménagers – dont la première édition après-guerre remonte à 1948 – ainsi que l'association *Formes Utiles* fondée l'année suivante, servent d'organes de diffusion aux idées qui se diffusent alors en terme d'habitat. Un million de visiteurs se pressent chaque année au Salon pour découvrir les objets et innovations techniques susceptibles de faciliter leur quotidien. Parmi celles-ci, on compte, en 1966, le développement des matières synthétiques, qui vont non seulement métamorphoser le paysage domestique mais aussi permettre une extraordinaire libération des formes. « Notre génération a été fascinée par les possibilités du plastique qui ouvraient un champ nouveau : il devenait possible de produire des surfaces modelées et de quitter l'orthogonalité. Nous pouvions travailler comme des sculpteurs » confie Claude Courtecuisse pour qui la technique et la matière ont toujours constitué des sources essentielles d'inspiration : « Je suis encore dans la conception très traditionnelle de la forme fonction, c'est-à-dire une forme provenant de l'exploration du matériau ». Outre sa plasticité et sa malléabilité, le plastique présente également l'avantage d'être perméable à la couleur, propriété qui a d'ailleurs permis d'éditer le *Monobloc Soléa* en différentes tonalités. Pour sa réalisation, l'artiste a utilisé une technologie novatrice qui n'avait jamais été employée jusqu'alors pour le mobilier : l'ABS thermoformé qui entraîne un abaissement des coûts de production et facilite la production sérielle de l'objet. Ces singularités techniques, qui font la spécificité du *Monobloc Soléa*, ne sauraient pour autant occulter son originalité formelle, comme l'illustrent les jeux de plein et de vide ainsi que la présence des cannelures qui contrastent finement avec les deux faces lisses.

**7. HELEN CHADWICK
IN THE KITCHEN
1977**

**IMPRESSION PIGMENTS SUR PAPIER
PROFESSIONNELLE
© THE ESTATE OF THE ARTIST COURTESY
RICHARD SALTOUN GALLERY, LONDRES**

C'est en 1977, dans le cadre de son diplôme de maîtrise à la Chelsea School of Art de Londres qu'Helen Chadwick, l'une des créatrices britanniques les plus influentes du XX^e siècle, exécute la performance *In the Kitchen*. Au cours de celle-ci, l'artiste ainsi que trois collaboratrices se parent de costumes en P.V.C. en forme d'appareils électro-ménagers (réfrigérateur, four, machine à laver...), faisant se confondre leur corps avec des objets domestiques du quotidien. Une bande-son composée d'extraits de programmes de radios anglo-saxonnes relayant des propos féministes ou abordant des questions d'économie liée aux habitudes de consommation accompagnent également la tenue de la manifestation. Ce travail est suivi de la réalisation d'un ensemble de photographies sur le thème, série dont fait partie l'œuvre *Washing Machine*. Cette dernière fait pleinement écho aux revendications portées par le mouvement de libération des femmes durant les années 1970 et témoigne de l'engagement militant de Chadwick pour la déconstruction de la binarité des genres dans la société. L'artiste pose ainsi un regard critique sur les relations de pouvoir qui s'instaurent entre les sexes dans la sphère domestique. À l'instar de leurs avatars engoncés dans sa machine à laver en toile P.V.C, les femmes demeurent, elles-aussi, prisonnières des stéréotypes de genre véhiculés par la société patriarcale. La photographie enregistre et rejoue jusqu'à l'absurde ces rôles archétypaux qui conduisent les femmes à ne devenir plus qu'un objet elles-mêmes par la répétition quotidienne des gestes nécessaires à l'accomplissement des tâches ménagères. Comme l'affirmait Merleau-Ponty dont la philosophie a fortement imprégné la pensée de l'artiste, « l'existence est spatiale », ce que suggère ici l'interaction entre la femme et l'environnement domestique, vécu en premier lieu à travers l'expérience du corps.

La mise en scène contenue dans *Washing Maching* questionne également la représentation du corps féminin « en tant que site de désir » pour reprendre les termes de l'artiste, en particulier dans la

tradition artistique à dominante masculine où les mécanismes de réification du corps des femmes sont particulièrement à l'œuvre. Cette fétichisation est soulignée ici par la représentation du corps de l'artiste, revêtu d'une seconde peau, certes fidèle à sa physiologie mais lui conférant une « identité dépersonnalisée » par son caractère « anonyme et synthétique » (Madeleine Newman & Leonie O'Dwyer).

8. NIKI DE SAINT PHALLE

NANA BY NIKI

1968

IMPRESSION SÉRIGRAPHIQUE SUR FEUILLE PVC

COLLECTION ADAM BRUSSELS DESIGN MUSEUM

Niki de Saint Phalle, célèbre pour sa série de *Nanas* joyeuses et colorées, commencée en 1965, souhaitait, à travers sa création : « offrir de la joie à un public plus large ». La commercialisation d'objets manufacturés issus de son univers créatif participe pleinement de cette envie qui repose en grande partie sur les possibilités offertes par l'industrie en termes de massification de production et de diffusion, à une époque qui connaît un essor économique sans précédent. Nombre d'artistes de sa génération, parmi lesquels Paul Bury, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Georges Maciunas ou encore Agam partagent cette ambition de démocratiser l'œuvre d'art et ont ainsi recours à l'édition de « multiples ». Ce terme désigne des créations réalisées en un grand nombre d'exemplaires, tous parfaitement identiques – contrairement à la gravure par exemple dont les tirages peuvent varier en qualité – et non forcément précédées de la réalisation d'une œuvre originale. « C'est la fin de l'art ségrégationniste réservé à la délectation

de quelques-uns ou exilé dans des musées-harems. L'œuvre d'art n'est plus le symbole d'un investissement intelligent ou d'un supplément de dignité sociale, mais un objet de consommation livré non plus à ceux qui peuvent l'acheter, mais à ceux qui peuvent l'aimer » explique François Barré, commissaire de l'exposition *Le multiple : design, graphisme, éditions multiples, structures polycycliques* organisée en 1967.

Les premiers multiples de *Nanas* gonflables voient le jour en 1968. Plusieurs tailles et couleurs sont proposées à la vente pour un tarif allant de 4 à 16 dollars aux États-Unis et une trentaine de francs à Paris. Le succès est immédiat. Il s'accompagne bientôt de la commercialisation de produits dérivés (vignettes autocollantes, parfums, lithographies...), de copies limitées de ses œuvres (les « originaux-multiples ») et de diverses collaborations avec des marques, tel le partenariat avec l'entreprise Marburg qui aboutira, en 1972, à la conception d'un papier peint aux motifs de sa série fétiche. Ces différentes initiatives permettent à l'artiste d'autofinancer des projets artistiques qui lui tiennent particulièrement à cœur, comme le Jardin des Tarots. Elles témoignent également de son désir, sans cesse renouvelé, d'expérimenter de nouvelles techniques et matériaux, en particulier lorsqu'il s'agit des matières plastiques. Celles-ci exercent en effet, sur elle, une grande fascination qui n'est sans doute pas étrangère à leur diffusion massive dans l'Europe et les États-Unis d'après-guerre. C'est le cas par exemple du latex synthétique, à l'origine des ballons de baudruche, dont les propriétés siéent particulièrement bien aux *Nanas* puisqu'elles viennent encore souligner leurs formes plantureuses tout en renforçant leur dimension légère et aérienne.

4) VIE QUOTIDIENNE À L'ÉCHELLE DE LA MESURE

En parallèle, la notion de mesure et d'objectivité avec son motif de la grille fait modèle autant dans les champs du design que de l'art : Morellet, Superstudio, Antonio Calderara, Giancarlo Piretti, Raymond Hains, Jean-Pierre Raynaud, Martin Barré, FOIN®, Pierre Paulin, Michel Journiac, Claude Courtecuisse, Joe Colombo, Gruppo Strum... Le mètre, indexé à ce jour sur l'horloge atomique est une des sept unités de base du Système International, adopté dans son intégralité depuis seulement en 1971. Ces dernières dessinent notre rapport au monde et structurent notre perception. Entre autres formes, celle de la grille fait partie du vocabulaire de l'art, de l'architecture ou du design, et est devenue une base structurante de nouvelles pratiques artistiques. Cet ensemble de pièces réunies sur la grille, comme assemblage d'entrecroisements réguliers ou organisation de données, questionne les notions d'objectivité et de mesurabilité, la place et la justification de tout système de signes dans notre culture.

5) LE GRAND DÉTOURNEMENT DOMESTIQUE ET ULTRA-MODERNES SOLITUDES

On peut ainsi assister sans danger aux guerres lointaines qui se jouent lors de la division planétaire de la Guerre froide dans une Europe qui cherche à se pacifier. C'est dans ce contexte des années 1970, qu'émerge une certaine ironie mordante, un grand détournement domestique, qui met à distance cette production sérielle de l'objet et évoque le risque de l'individualisme, de la conformité et de l'anonymat. Le rapport à l'image se fait plus méfiant. La valeur décorative du design et de l'art, associée à l'illusion, se retrouve, à ce titre, souvent dénoncée : Daniel Spoerri, Jean-Michel Sanejouand, Man Ray, Bernard Pagès, César, John Armleder, Bertrand Lavier, Gérard Deschamps, Kosta Karahalios...

L'Europe n'est plus la seule place forte de l'art. Les positions sont tranchantes et la maison devient le théâtre des grands débats idéologiques. Dans le courant des années 1980, certains artistes inventent depuis l'imaginaire de l'entreprise, du corporatisme tout un ensemble de formes décomplexées des revendications de leurs aîné.e.s. Ils incarnent une sorte d'ultra-moderne solitude : Victor Burgin, Philippe Cazal, Unglee, Lili Dujourie, Michel Journiac, Jacques Monory, etc.

9. DANIEL SPOERRI

LA SAINTE FAMILLE

1986

ŒUVRE COMPOSÉE D'UNE TAPISSERIE, DE PLANTES ARTIFICIELLES, D'UN BAIGNEUR ET D'UN NÉON. TEXTILE, PLASTIQUE, CELLULOÏD, NÉON, BOIS
COLLECTION CENTRE POMPIDOU, PARIS
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE / CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Ce tableau fait partie de la série *Trésor des pauvres* que Daniel Spoerri a réalisée entre 1985 et 1988. Dans celle-ci, l'artiste métamorphose des tapisseries « kitschs », selon ses propres termes, le plus souvent à motifs animaliers... en des compositions drolatiques interpellant les spectateurs. Nombre d'entre elles questionnent les codes iconographiques religieux traditionnellement employés en histoire de l'art (*Ultima Cena*, 1985 ; *Le Bon Pasteur*, 1988 ; *Le Dieu caché* ou encore *Le bon pasteur II*, 1992). À ce sujet, le créateur confesse, en 1990 : « Je voudrais croire mais je n'y arrive pas alors ça se sent beaucoup dans mes œuvres ». Ainsi, dans *La Sainte Famille*, un lion divinisé veille – un néon lumineux lui sert d'auréole – avec sa lionne et ses petits sur un nouveau-né en plastique incarnant le « divin enfançon » à peine dissimulé dans des feuillages artificiels.

À l'instar des autres œuvres réalisées au cours des décennies 1980-1990, cet assemblage opère la synthèse des thématiques chères à Spoerri depuis son adhésion au groupe des Nouveaux Réalistes en 1960, tout en investiguant de nouvelles problématiques formelles et stylistiques. L'artiste fait ainsi honneur à son talent de collectionneur d'objets qu'il se plaît à détourner afin d'en interroger la portée historique, sociale et culturelle. Ici, la tapisserie, pièce de luxe et d'ostentation réservée

durant plusieurs siècles aux puissants est ainsi remise au rang d'artifice décoratif de mauvais goût. L'œuvre pose également la question du dialogue qui peut s'instaurer entre la deuxième et la troisième dimension, la forme et le fonds, ainsi que les problématiques qui animent son travail depuis de longues années, comme en témoigne la série des *Tableaux-pièges* aux allures plus sculpturales que picturales. Pour autant, ainsi que le souligne l'artiste, les productions appartenant au thème *Trésor des pauvres* renversent le principe fondamental qui guidait ses recherches jusqu'alors : la captation et la fixation exactes, dans ses œuvres, de parcelles du réel figées à un instant T. Un processus qu'il nomme : « le réel piégé ». « Je piège désormais des objets pour leur poésie » explique-t-il : « Placé devant une tapisserie, je ne sais jamais ce que je vais faire. J'ai de nombreuses possibilités. Je dois vraiment attendre l'inspiration, comme un poète, pour démarrer la pièce ». Pont vers l'étrange, le surprenant, l'artiste le résume ainsi : « la tapisserie kitch [une fois achevée] conduit l'esprit vers une poésie populaire qui ne manque pas d'une certaine émotion, d'un certain triomphalisme dérisoire ».



VUE DE L'EXPOSITION « SPACE IS A HOUSE » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, FRAC GRAND LARGE - HAUTS-DE-FRANCE, DUNKERQUE © PHOTO : AURÉLIEN MOLE



VUE DE L'EXPOSITION « SPACE IS A HOUSE » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, FRAC GRAND LARGE - HAUTS-DE-FRANCE, DUNKERQUE © PHOTO : AURÉLIEN MOLE

À travers le regard d'artistes, d'ingénieurs, de designers, de graphistes ou encore d'architectes, la triennale GIGANTISME – ART & INDUSTRIE explore sous un nouveau jour les relations entre art et industrie depuis l'après-guerre. Elle se décline en 5 chapitres qui invitent à réfléchir aussi bien au passé qu'au présent et à l'avenir de notre lien à l'industrie: *À l'américaine !, Space is a House, Paysage mental, Écrans parallèles et Points hauts, points bas.*

GIGANTISME — ART & INDUSTRIE est une initiative collective inédite sur le territoire des Hauts-de-France : la création, à Dunkerque, d'une nouvelle triennale art et design en Europe. Elle se déploie autour de trois lieux emblématiques du pôle Art contemporain de Dunkerque : la friche industrielle de la Halle AP2, le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France (FRAC) et le Lieu d'Art et Action Contemporaine — Musée de France (LAAC), avec des résonances en région.



WWW.GIGANTISME.EU
#GIGANTISME

GIGANTISME
— À L'AMÉRICAINE !
LAAC —
MUSÉE DE FRANCE

Z A G L W N S H

LIVRET DE VISITE



VUE DE L'EXPOSITION « À L'AMÉRICAIN ! » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, LAAC © VILLE DE DUNKERQUE. PHOTO : CATHY CHRISTIAEN

À L'AMÉRICAINNE !

Fondateur du LAAC et ingénieur dunkerquois, Gilbert Delaine aime comparer les terres de la ville à des paysages du Far West américain. Il possède une vision de l'art sans précédent. Il se dédie à la production d'œuvres en invitant des artistes contemporains de son époque. Cette histoire humaine et singulière a servi de modèle à la conception de *Gigantisme — Art & Industrie*.

La Seconde Guerre mondiale, mais aussi les guerres qui ont suivi la période de reconstruction (guerre froide, guerres d'Indochine, d'Algérie, de Viêt Nam, de Corée...) ont profondément marqué les artistes dès le début des années 1950. Il.elle.s détournent notamment des matériaux industriels novateurs pour penser leurs œuvres. L'industrie automobile est un des exemples probants de cette transition qui se retrouve à ce titre, avec une certaine récurrence, dans les formes artistiques. L'univers de l'usine inspire également les artistes. La ville, elle aussi en complète transformation, est au cœur des enjeux de cette exposition.

Les nouveaux aménagements urbains, routiers, aériens sont le nouveau terrain de jeu des artistes aux côtés des architectes et des ingénieur.e.s.

Auteur notices :
Sabrina Dubbeld
Rédaction textes chapeaux :
Manon Burg, Keren Detton, Géraldine Gourbe, Grégory Lang,
Valérie Swain, Sophie Warlop

1) LA GUERRE, CETTE INDUSTRIE

La Seconde Guerre mondiale, mais aussi les guerres qui ont suivi la période de reconstruction – guerre froide, guerre d'Indochine, guerre d'Algérie, guerre du Viêt Nam, guerre de Corée... ont profondément marqué les artistes, dès le début des années cinquante ...

**GÉRARD DESCHAMPS
BÂCHE TEXTILE DE SIGNALISATION DE
L'ARMÉE AMÉRICAINE
1961
ART PASSION, METZ**

En 1960, Gérard Deschamps est démobilisé après avoir été maintenu 28 mois sous les drapeaux de l'armée française durant la guerre d'Algérie. Nombre des œuvres qu'il crée à son retour se rattachent à une thématique militaire et témoignent, de ce fait, des stigmates laissés par cette expérience décisive : omniprésence du motif de l'uniforme, des décorations et insignes qu'il s'amuse à pasticher en procédant à des agrandissements démesurés, réutilisation de blindages d'avion criblés de balles ou encore de bâches de signalisation ayant originellement appartenu à l'armée américaine... Il découvre ces dernières chez un ferrailleur de la Bastille ; la révélation est telle qu'il décide d'acheter tout le stock, complété bientôt par un autre lot acquis aussi frénétiquement au marché aux puces. Le temps a fait son œuvre, aidé dans son action par l'humidité et les multiples pliages et dépliages : les couleurs se sont patinées et les surfaces sont parfois si altérées qu'il s'avère nécessaire de les découper. L'artiste aime à les exposer telles quelles en les fixant au mur grâce à leurs œillets ou en les tendant sur un support. Ce geste radical de réappropriation ainsi que ses autres travaux de récupération et d'accumulation d'objets empruntés au réel l'ont longtemps assimilé au Nouveau Réalisme, groupe dont il a effectivement fait partie un temps à la suite de sa participation à la manifestation *A quarante degrés au-dessus de Dada* organisé par Pierre Restany en 1961. Le créateur prit toutefois rapidement ses distances avec le critique, lui qui exécrait tout propos ou attitude dogmatique. Pour autant, son œuvre, elle, ne peut renier quelques points communs avec le Nouveau Réalisme, formellement bien sûr mais aussi parce qu'elle s'inscrit véritablement dans la lignée humoristique et subversive tracée par ces artistes affilié.e.s spirituellement à dada. Ainsi, les bâches de signalisation constituent des anti-cibles ironiques aux logiques guerrières à l'œuvre non seulement dans le domaine militaire – les objets qu'elles recouvraient étaient identifiés, depuis le ciel, comme éléments alliés et donc non bombardés – mais aussi artistique. Elles répondent en effet pacifiquement aux querelles qui opposaient, au cours des années 1960, les ardent.e.s défenseur.euse.s d'une esthétique abstraite minimale et rigoureuse à celles et ceux qui militaient pour le droit à l'accumulation joyeuse d'ustensiles bigarrés. Le radicalisme formel et épuré qui caractérise ces

bâches n'a ici d'égal que leur grande expressivité formelle en tant qu'objet exposé. Leur caractère novateur ne s'arrête pas là : elles remettent également au goût du jour le rendu des étoffes, des textures et des matières, si important dans la peinture classique, sans toutefois nécessiter d'expertise dans le maniement des pinceaux. De même, elles autorisent la présence des couleurs les plus diversifiées sans même toucher à une palette mais en jouant uniquement avec les possibilités offertes par le matériau intrinsèquement.

**DANIEL POMEREULLE
BRÛLURE DU CIEL
1978**

**ACRYLIQUE SUR BOIS, FEUILLE DE PLOMB
TROUÉE ET BANDE DE PLEXIGLAS BLEUES
GALERIE CHRISTOPHE GAILLARD**

Daniel Pomereulle s'affirme comme un artiste rare, méconnu, tour à tour sculpteur, poète, dessinateur, peintre mais aussi cinéaste et acteur. L'ampleur et la diversité de ses médiums d'expression est à l'image de sa personnalité, dispendieuse et truculente. Son art, inextricablement lié à son vécu, tente de capter les moments fugitifs de son existence qu'il entrevoit comme autant de potentialités créatrices : « Le vertige, c'est une manière singulière de vivre la perception, c'est une manière d'approcher autrui. De l'approcher à partir d'une violence fatale. Le vertige peut aussi vous saisir quand vous êtes couché sur le dos en train de regarder un ciel étoilé. Évoquer la ligne d'une aspiration verticale paraît faible en regard de ce que vous sentez dans ces moments-là. Le ciel n'en finit par de vous aspirer. Vous êtes entre la mort et la résurrection » relate-t-il. Cette quête de l'absolu, de l'« émotion liée à l'ouverture de l'horizon » pour reprendre les termes de Georges Bataille, entre en résonance avec sa série *Brûlure du ciel* qu'il débute à la fin des années 1970. Dans celle-ci, l'artiste superpose deux feuilles de métal, l'une jaune, l'autre bleue qu'il s'amuse à écorcher très légèrement en surface recréant ainsi, par l'action du feu, une voûte céleste constellée d'étoiles vagabondes. Ces toiles éraflées, meurtries qu'il cherche à percer, trouer, traverser par le geste, témoignent de son goût pour les expériences-limites, le grand péril : « La vie exemplaire se trouve proche des circonstances dangereuses, je veux dire par ceci : ce qui appartient au domaine du TOUT POSSIBLE. Les choses dangereuses se prennent à pleines mains, sinon comment connaître l'éclatante réciprocité ». Elles s'inscrivent dans le sillage des *Objets de tentation* qui proposaient aux visiteurs.euse.s de son exposition organisée en 1966

à la galerie Mathias Fels, de s'adonner aux plaisirs subversifs des « paradis artificiels ». Certain.e.s critiques verront d'ailleurs dans ses *Brûlure du ciel* la réminiscence des « ecchymoses et plaies collectionnées au fil de ses nuits agitées dans Paris ». Cette fureur qui l'habite entraîne l'art dans des abîmes aux frontières de la cruauté, selon la définition qu'en donne Antonin Artaud : « J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable ».

ARMAN

ACCUMULATION

NOVEMBRE 1981

PINCES AUTOBLOQUANTES MÉTALLIQUES COLLECTION MUSÉE D'ART MODERNE ET D'ART CONTEMPORAIN, NICE, FRANCE

The Birds 11 se rattache à la série des *Accumulations* commencée par Arman au milieu des années 1960. Les œuvres qui la composent se caractérisent par la répétition massive d'un seul et même objet du quotidien dans un espace plan ou en volume. Il peut s'agir d'objets neufs ou usagés, manufacturés ou artisanaux. L'artiste raconte la genèse de ce travail : « La plus profonde [de mes boîtes d'objets collectés] contenait des ampoules de postes radio, dorées, argent, certaines noires. C'était bien plein. Je la regarde et j'ai une sorte d'impulsion. Je trouve un rhodoïd, je le coupe à la taille de la boîte. Puis je prends un pinceau avec du noir, je peins les côtés. Je la redresse et j'ai ma première accumulation. » Dans *The Birds 11*, son choix s'est porté sur un objet bureautique, la pince autobloquante, dont la forme profilée suggère nettement celle d'un bec. En accumulant

patiemment des dizaines et des dizaines de pièces les unes à côté des autres, il a fini par créer une composition qui n'est pas sans évoquer un banc serré d'oiseaux. Les premières *Accumulations* d'Arman succèdent de peu à son adhésion au groupe des artistes « Nouveaux Réalistes » fondé et fédéré par le critique d'art Pierre Restany. Mu.e.s par le désir d'une nouvelle méthode directe d'appropriation du réel, ces créateurs procédaient, chacun.e à leur manière, à un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire » incarnant parfaitement bien, selon Restany, « la métaphore optimiste de la société de consommation européenne ». « Je suis le témoin de mon temps [précise Arman]. En tant qu'expression de l'histoire, vous êtes le fruit de votre environnement, mais en tant qu'artiste, je suis témoin de mon temps. [...] On a sans doute produit plus d'objets dans les dix dernières années que dans toute l'histoire de l'humanité. C'est le centre de ma réflexion sur les objets. » Et cette réflexion le conduit inéluctablement à poser un regard acéré et critique sur la situation. Aussi, selon l'historien de l'art Benjamin Buchloh, les *Accumulations* exposaient-elles déjà « les conditions de la catastrophe ». L'abondance que décrit cet « art concentrationnaire » (Jean Cayrol) va en effet de pair avec un inexorable sentiment de perte et d'angoisse. D'ailleurs, *The Birds 11*, par sa superposition continue et serrée de becs, évoque plutôt les nuées menaçantes et cauchemardesques des oiseaux hitchcockiens que l'essence majestueuse de ces animaux saisis en plein vol.

2) ROULER PLUS VITE, LAVER PLUS BLANC *

Les matériaux industriels novateurs, testés et relativement efficaces, sont repris notamment par les artistes Nouveaux Réalistes. Les recherches technologiques destinées aux véhicules motorisés des armées sont, après la Seconde Guerre mondiale, recyclées dans les productions d'usine, boostées par les aides du plan Marshall. L'usine comme environnement se retrouve avec une certaine récurrence dans les formes artistiques. L'univers du travail ainsi que les outils et les matériaux bruts ou encore la rationalisation des postes inspirent les artistes.

PETER STÄMPFLI

FIREBIRD

1969

FILM CINÉMATOGRAPHIQUE 16 MM COULEUR, SONORE, DURÉE : 4 MIN 10 CENTRE POMPIDOU, PARIS MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE/ CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Après des études à Bienne (1954-1956) puis à Berne (1956-1958), Peter Stämpfli décide de s'installer à Paris en 1959. Il est immédiatement frappé par les myriades de « publicités peintes du cinéma » qui scandent la ville, les gigantesques affiches du métro qui se « répét[ai]ent », selon

ses souvenirs, jusqu'à 50 fois dans une même station » : « Paris m'a notamment inspiré par ses dimensions, des dimensions que je ne trouvais pas dans mon pays puisque tout y était limité ». Ces images standardisées façonnent son quotidien, s'imprègnent dans son esprit, d'autant qu'elles se surimposent à celles que déverse chaque jour la télévision. C'est en effet durant cette décennie 1960 que le petit écran parachève son intrusion dans l'espace domestique (1% des ménages possède une télévision en 1954, 10% en 1958, 17% en 1960, 70% en 1970). Cette omniprésence des médias a peu à peu conditionné la vision du réel de Stämpfli et eu un impact décisif sur sa production. Ses premières œuvres sont ainsi peuplées d'objets

du quotidien démesurément agrandis et comme figés sur des toiles de grand format dont le fond demeure, à l'instar des catalogues de vente par correspondance, d'une blancheur immaculée. En 1968, son attention se focalise exclusivement sur l'automobile. Icône de la société de consommation, la voiture est décortiquée, morceaux par morceaux, fragments par fragments : des vues d'intérieur, de carrosserie jusqu'à parvenir au motif de la roue, déclinée dès lors, à son tour, en de multiples points de vue : « J'en suis arrivé à peindre des roues [...] car en allant de la voiture à la roue, j'ai éliminé tout ce qui n'était pas essentiel. Cette roue est devenue pour moi presque un symbole » explique l'artiste. Roues braquées (*Chevelle*), roues de face (*Caprice*), de profil... en somme, le zooming intégral d'un objet archétypal qui finira par devenir, au fil des années, une forme abstraite, une trace, à peine perceptible,

de l'original. Cette quête obsédante le conduira même à expérimenter de nouveaux médiums : il réalise ainsi, en 1969, son premier court métrage intitulé *Firebird*, variation formelle et colorée au cœur du thème de l'automobile : « Il a été fait en filmant des morceaux de voiture, des roues qui tournent, avec des cadrages qui rappellent ceux de mes tableaux et un montage très rapide », « c'était la glorification de la couleur, du chrome, et cela me permettait de sortir de mon image statique ». L'année suivante, ce sera au tour du pneu de faire l'objet de toutes ses attentions. Désormais, « l'objet était acquis » conclut l'artiste.

Kristin Ross (trad. Sylvie Durastanti), *Rouler plus vite, laver plus blanc - Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, Flammarion, Paris, 2006.

3) RÊVER, VIVRE ET HABITER

La ville est elle aussi en complète transformation. Elle se trouve ainsi au cœur des enjeux de Gigantisme. Les nouveaux aménagements urbains, routiers et aériens sont le nouveau terrain de jeu des artistes aux côtés des architectes et des ingénieurs. De l'objet d'art à la vie quotidienne, les ambitions fusionnent. Les artistes-architectes imaginent des habitats pour tou.te.s : modulaires, transparents, volants et transparents... Les objets d'art, eux-mêmes, deviennent alors des maquettes d'un autre monde.

ROBERT MALAVAL
PARC DE SAINT - CLOUD , JARDIN À LA FRANÇAISE
1964 - 1965
ENCRE SUR PAPIER
CENTRE POMPIDOU, PARIS MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE / CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

« J'avais envie de m'exprimer d'une façon ou d'une autre. C'était une envie qui me tenait à cœur très fort, mais je ne savais pas quel art aborder » confie Robert Malaval à propos de ses débuts. A ce questionnement existentiel, le jeune artiste répondra finalement par un non-choix, une ouverture à tous les possibles, à l'image de sa personnalité exubérante et déjantée. Tous les médiums seront ainsi expérimentés sans distinction ni hiérarchie, depuis des premières peintures et reliefs extrêmement sombres (1956-1961), épais jusqu'à leurs opposées, toutes brillantes et pailletées (1973-1980) ou très colorées (*Rose, Blanc, Mauves* ; 1965-1969), en passant par le cycle de *l'Aliment Blanc* (1961-1965), réalisé pour la majorité en papier mâché, mais aussi l'expérimentation des possibilités offertes par la lithographie, l'écriture, ou encore la conception de bijoux, d'objets... Malaval cherche à décloisonner les médiums, réenchanter le quotidien, l'art devenant véritablement, avec lui, « une thérapeutique à l'échelle d'une société » selon les termes d'Otto Hahn. Utopique, fondée

avant tout sur le loisir et le divertissement, celle-ci trouve son plein épanouissement dans ses travaux à la frontière entre l'architecture et l'urbanisme. En 1966, il présente ainsi, à la galerie Yvon Lambert, *15 dessins pour la remise à jour du Parc de Saint-Cloud*, projet imaginatif et visionnaire qui raconte, en images, une métamorphose possible de ce lieu historique célèbre façonné au XVI^e siècle. L'atelier de l'artiste était alors situé dans la maison du Parc de Montretout, non loin du parc de Saint-Cloud, où il avait donc tout le loisir de se rendre afin de s'adonner à ses rêveries. Sa proposition, qui s'appuie sur des analyses techniques précises, consiste en une restructuration bipartite de l'espace, l'ensemble étant scindé en deux selon un « axe longitudinal » : « la moitié droite garde son caractère traditionnel, pelouse, arbustes et statues de pierres naturelles tandis que la moitié gauche est entièrement composée d'éléments artificiels ». Parmi ceux-ci, figurent « des arbres mécaniques à feuilles métalliques », des « pseudo-arbustes qui sont des enveloppes pneumatiques (gonflées à basse pression afin de s'animer sous l'action du vent), des parterres qui sont des grilles ou des toiles plastiques synthétiques tenues sur les sols » ou encore « un restaurant décapotable comme une voiture ». Ces éléments participent – au même titre que la couleur, finement étudiée – à la transmutation du parc en un paysage futuriste faisant l'éloge de la modernité.

GUY ROTTIER
MAISON DE VACANCES VOLANTE
1963 - 1964
MAQUETTE
BOIS, PLASTIQUE, FEUTRINE, PEINTURE,
MÉTAL, PAPIER, PLEXIGLAS, FIBRE
SYNTHÉTIQUE
COLLECTION FRAC CENTRE — VAL DE LOIRE

C'est au CNIT (Centre des nouvelles industries et technologies) où se déroule le Salon des arts ménagers de 1964 que Guy Rottier, ingénieur diplômé de la Haye (1946) et architecte DPLG de l'École des Beaux-Arts de Paris (1952), expose pour la première fois la maquette de la *Maison de vacances volante*, imaginée en collaboration avec Charles Barberis, menuisier ayant longtemps travaillé aux côtés du Corbusier. Ovationné par la critique, ce projet mobile lui assure une reconnaissance immédiate à l'échelle internationale. L'audacieuse demeure, conçue pour accueillir une famille de quatre personnes – deux adultes et deux enfants au maximum – n'est autre qu'une caravane-hélicoptère d'une autonomie de 50 à 100 km. Composée d'une coque en plastique d'environ 5 mètres sur 3 mètres, elle renferme une cabine de pilotage, un lit deux places, une couchette superposée pour les enfants, un espace dédié à la cuisine ainsi qu'un coin toilette-douche. Dix mètres carrés suffisent à l'appareil pour se

poser. Rottier explique : « Cette forme d'habitat de vacances rend accessible des lieux jusque-là réservés aux seuls alpinistes. En ce qui concerne l'étendue pouvant être parcourue, de vastes parcs pourront être aménagés en dehors desquels il ne serait pas souhaitable d'évoluer afin d'éviter toute promiscuité avec d'autres types de maisons ». Cette « architecture buissonnière » comme il aime à qualifier ses productions se déjouant de la tradition architecturale, fait figure de manifeste à une époque dominée par le tourisme de masse et la société de loisir. De fait, elle s'inscrit en contrepoint des habitations saisonnières standardisées érigées selon un style régional qu'exécrait ce « trouveur de génie », ainsi que le surnommait le critique d'art Michel Ragon. Se dessine également, en creux, sa conception du bâti, fondée sur une plus grande liberté d'expression plastique, un renouvellement des matériaux de construction et des sites choisis de manière à favoriser le dialogue entre paysage et espace d'habitation. Ces principes témoignent d'une démarche plus sculpturale, plastique que fonctionnelle et rendent parfaitement compte de l'effervescence créatrice de cette époque dans le domaine de l'architecture : aventure de la synthèse des arts, défense de l'architecture-sculpture par Michel Ragon, propositions d'architectures éphémères et/ou sans frontières (Yona Friedman, Paul Maymont, Jacques Rougerie...).

4) LANTERNES MAGIQUES, MONDE CYBERNÉTIQUE

Dans cette urbanité joyeuse et offrant de nouveaux possibles de vie, la lumière est un matériau de prédilection pour les artistes qui désormais sculptent les espaces et offrent de nouvelles perceptions : sculptures lumières et cinétiques sur les espaces publics de la ville nouvelle, tours technologiques, signaux lumineux minimalistes ou signaux hallucinatoires.

PIOTR KOWALSKI
IDENTITÉ N°2
NÉON, ACIER, MIROIR, BOIS LAQUÉ
CENTRE POMPIDOU, PARIS MUSÉE
NATIONAL D'ART MODERNE/ CENTRE DE
CRÉATION INDUSTRIELLE

Rapports entre énergie et matière, interactions des forces centrifuges et gravitationnelles, compression et renversement du temps, expériences sur les gaz rares, recherches sur les formes géométriques : autant de thèmes complexes que Piotr Kowalski s'est attaché à explorer, durant plus de cinquante ans, dans son travail plastique. Diplômé de l'université de Cambridge en mathématiques et en architecture, le créateur n'aura de cesse d'établir des corrélations étroites entre art et science, deux champs qu'il considérait commun par essence : « elle [la science] essaie de comprendre de la même façon que l'art ; elle est aussi émerveillée par la nature que l'art et il n'y a pas de raison de séparer ces deux mondes. » *Dans Identité n°2*, ce « savant des illusions », tel qu'il est surnommé par Alain Jouffroy,

approfondit plus spécifiquement les liens entre art et optique, matérialité et temps afin d'interroger, *in fine*, la notion même d'identité. L'installation, minimaliste, est constituée de trois cubes de néons rouges relayés à un transformateur de haute tension ; chacun d'entre eux est placé face à un miroir circulaire (respectivement convexe, plan et concave). Le positionnement exact des cubes (distance entre les uns et les autres, orientation) ainsi que leurs dimensions (ils sont de taille décroissante) ont fait l'objet de calculs extrêmement précis de la part de l'artiste afin que le spectateur voie, à un moment donné, dans le reflet des miroirs, des cubes de taille strictement identique. Ce déséquilibre perceptif, extrêmement perturbant, met en exergue la relativité des points de vue et le décalage qui peut s'opérer entre la représentation mentale et la réalité, ce qui nous pousse nécessairement à nous interroger sur les techniques de manipulations qui peuvent être affectées à la perception et la représentation du réel. « Plus tu as connaissance du réel, plus l'imaginaire a de choses à manier » soulignait Kowalski en 1969.

Le dispositif déployé dans *Identité n°2* est symptomatique de sa démarche, véritable « machine à défaire les acquis » selon ses propres termes. La proposition plastique constitue avant tout un outil, le spectateur étant invité à se saisir lui-même du processus créatif afin d'en décoder le sens. Sans expérimentation, point d'apprentissage. Ce procédé s'inscrit dans un contexte artistique où se posent, de manière tout à fait prégnante, les questions relatives à la participation active du spectateur, que ce soit au stade de la conception ou de la création (voir, à ce sujet, l'essai de Frank Popper, *Art, action et participation* publié pour la première fois en 1975).

NICOLAS SCHÖFFER
MUR LUMIÈRE
1956

**6 BOITES À EFFETS DE 1956, ÉCRAN,
PROGRAMME, PANNEAUX DE BOIS
COLLECTION ELÉONORE DE LAVANDEYRA
SCHÖFFER**

Nicolas Schöffer, acteur incontournable de la scène artistique des dits « Trente Glorieuses » et lauréat, en 1968, du Grand Prix International de Sculpture à la Biennale de Venise, ambitionne de créer des œuvres au croisement de l'art, de la science et de l'ingénierie. Il s'inscrit dans la lignée de ces créateur.rice.s qui ont, dès le début du XX^e siècle, fait des recherches autour de la lumière et du cinématisme, une de leurs préoccupations majeures. Parmi eux et elles figurent Anton Pevsner, Naum Gabo ou encore Moholy-Nagy. Ce « sorcier du monde moderne » puise dans les découvertes technologiques d'après-guerre, en particulier dans les domaines de l'électronique et de l'informatique,

les connaissances théoriques nécessaires à l'élaboration de ses œuvres et voit dans l'industrie un moyen efficace de les diffuser à un public élargi. Pour autant, sa démarche, loin d'être dictée par des principes scientifiques par trop contraints, autorise l'expression d'une grande part d'irrationalité. C'est en 1957 que l'artiste-visionnaire conçoit ses premières sculptures lumineuses à travers la série *Lux* qui génère des effets de lumière mobiles grâce à des plaques réfléchissantes ajourées de différentes manières. Elles s'accompagnent de la diffusion de sa théorie dédiée au « Lumino-dynamisme ». Cinq ans plus tard, il met au point les hypnotiques *Murs-lumière*, suivis en 1966 des *Lumino*, sculptures visuelles polychromes projetant, sur un écran, des variations lumineuses aux teintes douces et au pouvoir apaisant ; l'utilisateur.rice peut lui-même ajuster la vitesse des mouvements qui le compose. L'ensemble est commercialisé en France par Philipps, entreprise avec laquelle l'artiste avait d'ores et déjà eu l'occasion de collaborer pour la réalisation de certaines de ses œuvres motorisées dont *CYSP* (1956) et la *Tour Cybernétique de Liège* (1961). Ces machines « propices à l'endormissement » constituent un jalon essentiel dans le processus de démocratisation de l'art qu'il appelle de ses vœux et participent, dans un même temps, à l'accomplissement de ses recherches consacrées aux applications psychothérapeutiques de la lumière au sein des œuvres d'art. Lors de manifestations publiques, tel que le Salon de l'Automobile en 1966, il lui arrivera de les présenter côte à côte grâce à un système de rails, de façon à composer une installation envoûtante opérant la synthèse entre deux de ses séries phares des années 1960, les *Lumino* et les *Murs-lumière*.

5) SIGNES, ABSTRACTION, DISPERSION

Il semble dès lors nécessaire d'œuvrer à un langage de signes communs, qui tend à l'abstraction en passant par l'écriture et le pictogramme, visibles depuis la fenêtre, les sorties d'immeubles ou d'autoroutes, depuis le ciel, voire la Lune... Tout un univers sémantique pour retrouver le sens se met en branle, tant du point de vue de certain.e.s artistes que de celui de poète.sse.s ou encore de graphistes.

JEAN WIDMER
ÉTUDES POUR LES PICTOGRAMMES
SIGNALISATION D'ANIMATION TOURISTIQUE
ET CULTURELLE DES AUTOROUTES EN
FRANCE
REPROMASTER, ENCRE NOIRE,
REPRODUCTION MÉCANIQUE ŒUVRE
PRÉPARATOIRE
ŒUVRE PRÉPARATOIRE EN COURS
D'ACQUISITION PAR LE CENTRE NATIONAL
DES ARTS PLASTIQUES

Jean Widmer est un graphiste suisse diplômé de la *Kunstgewerbeschule* de Zurich ainsi que des Beaux-arts de Paris et récipiendaire, en 2017, du prestigieux prix du Design. Ses créations,

parmi lesquelles on compte le logotype du Centre Pompidou, véritable clef de voûte de l'identité visuelle du musée, ont révolutionné l'histoire de la signalétique et des concepts graphiques. En 1972, il reçoit, par l'entremise du ministère de l'Aménagement du Territoire, du Logement, de l'Équipement et du Tourisme, la commande de la signalisation d'animation touristique des Autoroutes du Sud de la France, soit la réalisation de 550 panneaux pour environ 2500 kilomètres d'autoroute. Cette décision s'imposait en raison de la croissance exponentielle du parc roulant français - le nombre de voitures particulières était ainsi passé de 2,5 millions en 1953 à 15,5 millions en 1975 -, du faible nombre de panneaux alors présents

sur les routes et de l'illisibilité de certains d'entre eux. Les objectifs à atteindre sont explicitement notés dans le cahier des charges : « rompre la monotonie que ressent l'automobiliste lorsqu'il circule sur une autoroute et le situer dans l'espace géographique qu'il traverse, en lui précisant ce qu'il voit, en l'informant sur les richesses culturelles, touristiques et économiques de la région traversée, en lui indiquant les monuments et sites visitables les plus remarquables situés à peu de distance de l'autoroute ». Sept ans furent nécessaires à Widmer et son équipe de l'agence *Visual Design* pour composer les 550 pictogrammes souhaités. Pour leur mise au point, ils suivirent un protocole extrêmement précis : réalisation d'un reportage photographique de l'ensemble des bâtiments à faire figurer sur les panneaux ; conception des formes et des contours à partir de ces reproductions en procédant à une épure maximale de façon à dégager la symbolique du sujet ; et enfin, animation des pictogrammes en utilisant des méthodes de dessin traditionnel. Widmer ambitionnait de créer un langage universel, aisément identifiable et compréhensible par tou.te.s, y compris par les conducteur.rice.s de nationalités étrangères. Parmi les difficultés qu'il dût surmonter pour parvenir à ses fins figurait la nécessité de créer une signalétique qui se distinguait de la signalisation routière réglementaire et qui était également lisible instantanément en situation de vitesse. Ses pictogrammes inspirèrent par la suite d'autres sociétés autoroutières d'Europe qui suivirent l'exemple de la France, telles la Belgique, l'Italie et la Suisse.

JACQUES VILLEGLE
ALPHABET DE LA GUÉRILLA
1983
PEINTURE À LA BOMBE SUR TOILE
SYNTHÉTIQUE
MUSÉE D'ARTS DE NANTES

A la fin des années 1960, les murs de Paris se parent d'innombrables affiches et écritures qui participent de la lutte « contre le conditionnement social » pour reprendre les termes de Jacques Villeglé. L'artiste, dont l'atelier s'est déplacé au monde de la rue, porte une attention extrême aux signes que compose cette bataille de mots et d'images, véritable guérilla urbaine. Sa démarche s'inscrit dans la lignée des artistes dadaïstes, surréalistes et situationnistes qui ont fait de la flânerie baudelairienne et benjaminienne un mode de vie et de pensée, l'espace même d'une révélation : « La vie d'un artiste doit commencer par la flânerie » déclarait d'ailleurs cet ethnologue du chaos urbain. En 1969, au cours d'une de ses déambulations citadines, il s'ébaubit de la force et la portée d'un graffiti qui s'impose à lui dans un paysage pourtant saturé d'inscriptions diverses : « Le 28 février 1969, de Gaulle reçoit Nixon. Je vois alors sur le mur d'un couloir de métro : les trois flèches de l'ancien parti socialiste, la croix de Lorraine gaullienne, la croix gammée nazie, la croix celtique inscrites dans le O

des mouvements « jeune nation », « ordre nouveau », « occident », etc. Puis à nouveau les trois flèches dynamiques et barreuses de Tchakhotine indiquant sans autre commentaire le nom du président américain. L'impact des idéogrammes politiques ainsi assemblés primait sur tous les autres slogans antiyankees de l'heure ». Cette rencontre stupéfiante est au fondement de son « Alphabet de la guérilla » issu de la réappropriation des symboles et sigles imprimés ou manuscrits figurant sur les affiches et les murs de la ville. Sa collecte s'étend au gré de ses errances urbaines jusqu'à composer un nouveau langage « socio-politique », teinté de références « économique-religieuses » qu'il porte à la connaissance du public en réalisant d'immenses planches illustrées. Sur celles-ci, les coulures provoquées par l'utilisation de la bombe à l'aérosol et la forme imprécise des lettres décuplent le caractère d'urgence de l'ensemble. L'enregistrement sans phare de ces « traces de civilisations », dont certaines font écho aux heures les plus sombres de notre histoire, révèle, pour une large part, « la violence qui encombre notre mémoire » : « Je comprends que les gens soient quelques fois choqués, mais il faut raconter notre Histoire sans gommer ce qui ne nous plaît pas ». « Jamais je n'ai été gêné d'utiliser des signes qui sont haïs et que je pouvais haïr car, d'une part, je peux les voir sur le plan abstrait, et, d'autre part, je les utilise en tant qu'historien ». « Je suis témoin de notre époque » résume-t-il.

VERA MOLNAR
SANS TITRE
1971
COLLAGE SUR CARTON
FNAC NO 88386 CENTRE NATIONAL DES
ARTS PLASTIQUES

Depuis plus de soixante ans, Véra Molnar, artiste d'origine hongroise résidant en France depuis 1949, compose une œuvre où les questions de construction et de décomposition géométriques occupent une place centrale : « J'avais vite compris que l'essentiel de l'art de peindre n'était pas tant les sous-bois que les formes, les couleurs, et avant tout l'ordre qui régit leur arrangement » confie-t-elle. Son travail s'inscrit véritablement dans le sillage théorique et conceptuel de Mondrian, Malevitch, Max Bill ou encore Théo Van Doersburg. La créatrice se montre également passionnée par l'apport des technologies modernes, ses productions se situant même, selon ses propres termes, « entre les trois « con » : les conceptuels, les constructivistes et les computers ». Les expérimentations de programmation informatique, qui apparaissent dans son travail dès 1968, interrogent les notions d'intentionnalité, de systémativité et de subjectivité à l'œuvre dans l'agencement pictural. Parmi l'ensemble des figures géométriques qui ponctuent son travail, le carré a nettement sa préférence. Au gré de ses prospections plastiques, il subit maintes et maintes métamorphoses, étant tour à tour coupé, découpé, recomposé,

taillé, éclaté, démultiplié, délité, réduit, inclus en lui-même... « Au fur et à mesure que le CARRÉ évolue, il entraîne dans son sillage une succession de CARRÉS qui remplissent une grande partie de la surface. Disparaît la ligne, naît la forme. » précise l'artiste. On n'en compte pas moins de 24 dans le collage sur carton *Sans Titre* présenté dans cette exposition. L'œil est invité à les recomposer mentalement en suivant les lignes discontinues placées dans les différentes cases et en réalisant les additions formelles sous-entendues par le signe « + » situé au centre de la composition. Ces variations sont nourries de l'étude du carré magique présent dans l'œuvre *Mélancholia* de Dürer (1512) qui l'a tant fasciné lors de sa découverte en 1948. Cette figure archétypale, modèle de toute forme et symbole d'harmonie et de beauté selon Platon, entraîne d'autres jeux, tout aussi foisonnants, autour du nombre 4.



VUE DE L'EXPOSITION « À L'AMÉRICAIN ! » DANS LE CADRE DE GIGANTISME - ART & INDUSTRIE, 2019, LAAC © VILLE DE DUNKERQUE. PHOTO : CATHY CHRISTIAEN

À travers le regard d'artistes, d'ingénieurs, de designers, de graphistes ou encore d'architectes, la triennale GIGANTISME – ART & INDUSTRIE explore sous un nouveau jour les relations entre art et industrie depuis l'après-guerre. Elle se décline en 5 chapitres qui invitent à réfléchir aussi bien au passé qu'au présent et à l'avenir de notre lien à l'industrie : *À l'américaine !, Space is a House, Paysage mental, Écrans parallèles et Points hauts, points bas.*

GIGANTISME — ART & INDUSTRIE est une initiative collective inédite sur le territoire des Hauts-de-France : la création, à Dunkerque, d'une nouvelle triennale art et design en Europe. Elle se déploie autour de trois lieux emblématiques du pôle Art contemporain de Dunkerque : la friche industrielle de la Halle AP2, le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France (FRAC) et le Lieu d'Art et Action Contemporaine — Musée de France (LAAC), avec des résonances en région.



WWW.GIGANTISME.EU
#GIGANTISME