

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS

BO ZAR



EXPO

OPEN SPACES SECRET PLACES

WORKS FROM
THE SAMMLUNG VERBUND, VIENNA

17 JUNE – 04 SEPT. '16

FR

IN THE FRAMEWORK OF
**SUMMER OF
PHOTOGRAPHY
2016**

PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES

In the context of :



The Summer of Photography 2016 is supported by:



Sur présentation de votre ticket
(open spaces | secret places. Works from the SAMMLUNG
VERBUND, Vienna ou Dey Your Lane! Lagos Variations),
bénéficiez d'une réduction pour les expos de nos
partenaires* du **Summer of Photography**
et réciproquement.

* Partenaires : Art & Design Atomium Museum (ADAM),
Art & Marges Musée-Museum, Botanique,
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, WIELS
Offre non cumulable avec d'autres réductions.

Cover: Gordon Matta-Clark, *Splitting: Exterior*, 1974

© SABAM, 2015 / The SAMMLUNG VERBUND, Vienna. Courtesy Jane Crawford

OPEN SPACES | SECRET PLACES

WORKS FROM THE SAMMLUNG VERBUND, VIENNA

Artists:

Vito Acconci, Francis Alÿs, Eleanor Antin, Bernd and Hilla Becher, Barbara Bloom,
Tom Burr, Janet Cardiff / George Bures Miller, Ceal Floyer, Simryn Gill, Teresa Hubbard /
Alexander Birchler, Joachim Koester, Louise Lawler, Gordon Matta-Clark, Ursula Mayer,
Anthony McCall, Tahmine Monzavi, Ernesto Neto, Şener Özmen / Erkan Özgen,
Fred Sandback, Jeff Wall, James Welling, David Wojnarowicz, Nil Yalter

A co-production with:



Head of Exhibitions: Sophie Lauwers

Curator: Gabriele Schor - SAMMLUNG VERBUND, Vienna

Exhibition Coordinators: Christel Tsilibaris - BOZAR

Theresa Dann and Daniela Hahn - SAMMLUNG VERBUND, Vienna

Head of Production: Evelyne Hinqué

Technical Coordinator: Nicolas Bernus

Publication Coordinator: Vera Kotaji

With dedicated support by Axelle Ancion, Helena Bussers, Bart de Hauwere,
Leen Daems, Colin Fincoeur, Elke Kristoffersen, Olivier Rouxhet, Sylvie Verbeke,
the BOZAR Art Handlers and our hosts.

CENTRE FOR FINE ARTS

Chief Executive Officer – Artistic Director: Paul Dujardin

Director of Operations: Albert Wastiaux

Director of Finances: Jérémie Leroy

Head of Exhibitions: Sophie Lauwers

Head of Music: Ulrich Hauschild

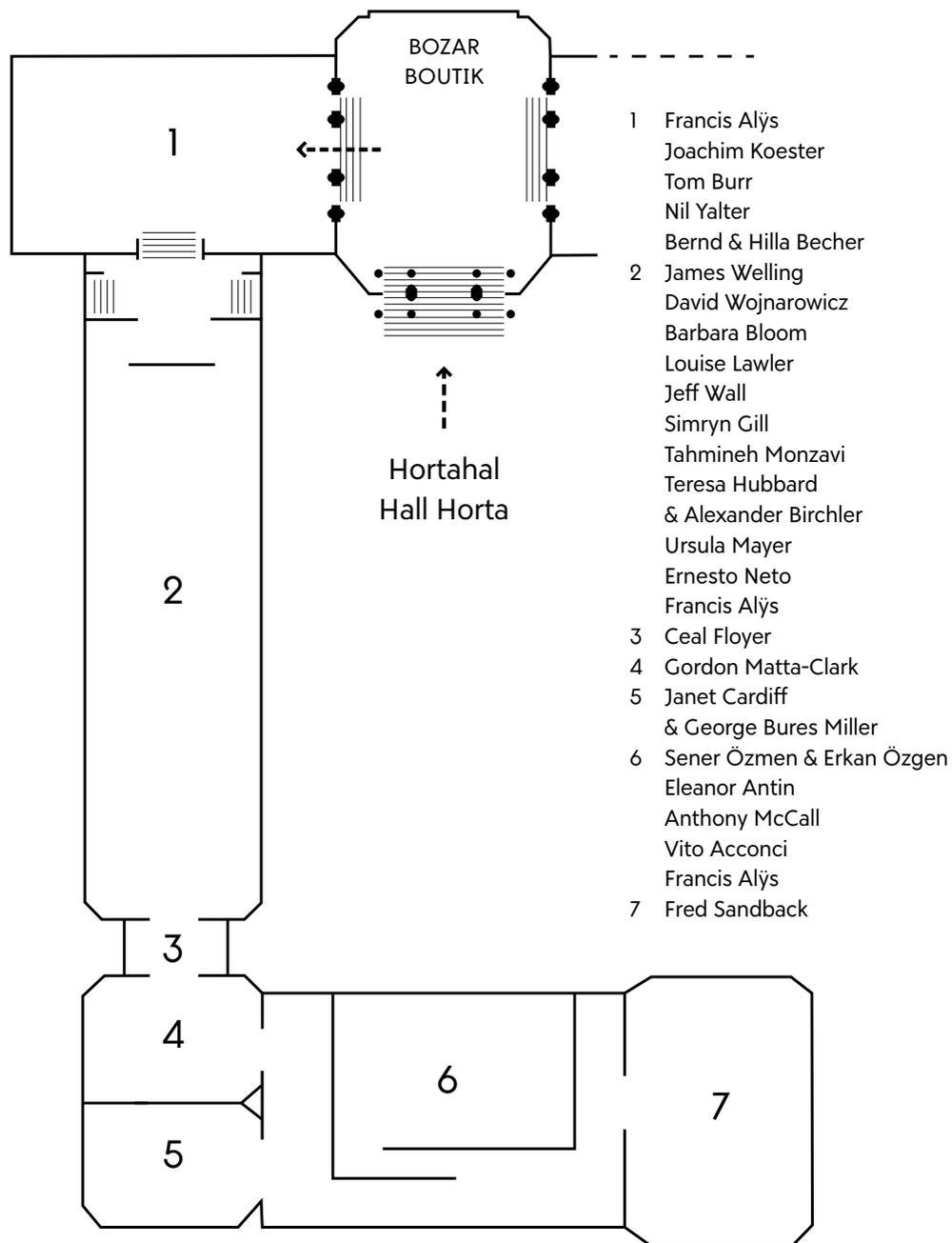
Head of Cinema: Juliette Duret

Head of Artistic Transversal Policy: Marie Noble

Director of Technics, IT, Investments, Safety & Security: Stéphane Vanreppelen

Director of Human Resources: Marleen Spileers

Secretary General: Didier Verboomen



Depuis l'Antiquité, l'homme a cherché à cerner le phénomène espace d'un point de vue cosmologique, poétique ou socioculturel. Pendant la Première Renaissance, la découverte de la perspective ouvre la voie à la représentation de la profondeur spatiale en peinture. À partir de 1960, se développe dans les arts plastiques la conscience collective d'une *pensée spatialisée*. Les artistes délaissent peu à peu le plan bidimensionnel ce qui signifie le déclin du statut hégémonique de la peinture et quittent les lieux de production et de présentation traditionnels : l'atelier et le musée. Des environnements investissent les espaces, d'immenses formations sculpturales apparaissent dans les étendues du paysage (Land Art), de même que des interventions dans l'espace urbain. Ces dernières décennies ont montré que la pratique artistique contemporaine serait inconcevable sans la transformation radicale qui l'a précédée. La spatialisation croissante de l'art va de pair avec notre mode de vie, qui a fortement évolué sur le plan social et culturel suite aux nouvelles conditions spatiales (espace virtuel, mobilité accrue). C'est précisément du fait de cette présence fluctuante que nous semblons vouloir être plus conscients de notre situation spatiale. Au téléphone, on demandait autrefois : « Comment vas-tu ? » ; aujourd'hui : « Où es-tu ? ». C'est sur cette toile de fond que l'exposition *open spaces | secret places* réunit des œuvres de la SAMMLUNG VERBUND datant de 1970 à nos jours, et propose plusieurs approches de la perception de l'espace et du lieu.

L'exposition comporte quatre sections : « Lieux historiques », « Lieux psychologiques », « Espaces de l'entre-deux », « Création d'espace ». Eleanor Antin, Bernd et Hilla Becher, Tom Burr, Joachim Koester, James Welling et Nil Yalter documentent des lieux qui n'existent plus sous cette forme, et auxquels ils associent mémoire et fugacité. Barbara Bloom, Janet Cardiff et George Bures Miller, Ursula Mayer et Ernesto Neto créent des espaces psychologiques qui nous confrontent avec notre intériorité en sondant nos désirs et nos angoisses. Les œuvres de Vito Acconci, Simryn Gill, Ceal Floyer, Louise Lawler, Tahmineh Monzavi, Sener Özmen et Erkan Özgen racontent des histoires qui se situent dans l'entre-deux, dans des lieux qui témoignent de l'absence humaine, qui déconstruisent l'aura et illustrent la sortie des espaces institutionnels. Gordon Matta-Clark, Anthony McCall, Fred Sandback créent de l'espace en le fracturant, en l'accentuant ou en le générant à l'aide de matériaux éphémères comme la lumière et le brouillard.

FRANCIS ALYS

Choques, 2005 - 2006

Dans l'œuvre vidéo en neuf parties *Choques* (en espagnol : choc, collision), une courte séquence filmée suit un scénario simple : Francis Alys flâne sur le trottoir d'une rue animée. Arrivé à un angle de rue, son chemin croise soudain celui d'un chien errant qui s'approche à une allure effrayante. Alys perd l'équilibre, tombe sans qu'aucun passant ne le remarque, se relève sur-le-champ, jette un regard furtif en arrière et poursuit son chemin. La scène se termine quand Cuauhtémoc Medina, un ami de l'artiste, se précipite dans la rue et frappe des mains pour simuler un clap de fin de séquence. La scène décrite rappelle fortement un slapstick, tel qu'on peut les voir dans les films de Buster Keaton ou de Charlie Chaplin. Pour l'essentiel, deux éléments fondamentaux du slapstick sont bien présents : d'une part le comique physique dû à une chute, d'autre part, la répétition continue d'un gag.

Dans *Choques* toutefois, la singularité ne réside pas dans la répétition d'un plan unique, mais va plus loin : le choc n'a pas été filmé qu'une seule fois, mais plusieurs fois de suite.

Les neuf séquences filmées sont montrées sur des moniteurs accrochés ou posés à même le sol dans différentes salles. Idéalement, le visiteur de l'exposition rencontre donc neuf fois cette séquence. Alys renoue ainsi directement avec sa propre pratique de la marche, l'œuvre vidéo *Choques* ne se complétant elle-même que par la marche du spectateur à travers l'exposition.

CK

JOACHIM KOESTER

histories, 2003 - 2005

The Kant Walks, 2003 - 2004

Dans ses séries photographiques, l'artiste danois Joachim Koester traite de sujets qui illustrent les changements qui affectent les lieux chargés d'histoire ou de philosophie. *The Kant Walks* se propose de retrouver les traces des promenades rigoureusement

planifiées et quotidiennement accomplies par Emmanuel Kant dans sa ville natale, l'ancienne Königsberg, aujourd'hui Kaliningrad, que le grand philosophe ne quitta jamais. Les impressions du passé et du présent se mélangent quand Koester redécouvre les promenades de Kant, errant dans la « psychographie » (Joachim Koester) de Kaliningrad pour évoquer, dans des photographies dépeuplées, l'image de rues envahies par les mauvaises herbes, de HLM en piteux état et de lieux en déshérence.

Dans ses *histories*, Koester établit également un lien avec le passé. La mise en regard de photographies historiques réalisées au moins trente ans plus tôt par des artistes comme Gordon Matta-Clark ou Bernd et Hilla Becher, et les clichés actuels de Koester pris très exactement à partir des mêmes points de vue, écrivent deux « histoires » en une : celle de la photographie conceptuelle et celle des lieux et événements représentés.

JS



TOM BURR

Unearthing the Public Restroom, 1994
Split, 2005

Tom Burr se consacre à un phénomène devenu obsolète. En 2005, il présentait dans un herbager une maison en bois blanche fendue en deux parties qu'il intitulait *Split*. La maison de Burr est la réplique de latrines publiques collectives datant d'avant l'ère moderne. Malgré l'exiguïté de la situation (ou précisément à cause d'elle), l'artiste y voit le symbole d'une « forme d'intimité perdue » que notre société occidentale a effacée de sa conscience collective « au profit de surfaces en porcelaine lisses et propres ». Concernant *Split*, la prédilection marquée de Burr pour les références à différentes

œuvres de l'avant-garde fait songer à l'urinal la *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917), et bien sûr à *Splitting*, la maison coupée en deux de Gordon Matta-Clark également présente dans l'exposition, ainsi qu'à l'art minimal. Pour *Split*, Burr met en scène sa maison avec une froideur esthétiquement minimaliste, sobre et austère. En même temps, il ouvre un champ d'associations qui renvoie à des conditions désagréables : à la promiscuité, à l'intimité, à la honte, aux odeurs, mais aussi au dégoût. De l'Antiquité au XIX^e siècle, les fosses d'aisance n'ont pas changé. En dresser aujourd'hui une version dans l'espace public lui donne la fonction d'un *alien*, d'un élément étranger. Dans sa série photographique de jeunesse *Unearthing the Public Restroom* (1994), Burr suivait la trace des expériences touchant la vie publique, l'hygiène, la vie privée, la sexualité, la criminalité et la surveillance, tout cela accumulé autour de l'histoire des toilettes publiques. En fait il en produisait l'histoire. La criminalité et la sexualité, particulièrement l'homosexualité, ont conduit à la fermeture de beaucoup de ces lieux. L'artiste s'intéresse à leur état d'obsolescence, d'abandon et à leur caractère fantomatique.

GS

NIL YALTER

Orient Express, 1976

Le 5 juin 1883, l'Orient Express reliait pour la première fois Paris à Istanbul. Ce train luxueux constitué d'un wagon-lits et d'un wagon-restaurant parcourait la distance entre les deux capitales en 81 heures et 40 minutes. Le service de l'Orient Express, sous sa forme initiale, a été interrompu en 1977 supprimant ainsi un axe majeur de la migration économique. Née au Caire en 1938, Nil Yalter, qui a grandi à Istanbul et vit à Paris depuis 1965, a pris un des derniers trains qui reliaient Paris à Istanbul. Son installation *Orient Express* donne un aperçu important des conditions de vie des migrants (masculins) et des travailleurs (masculins) vues à travers une perspective féminine. Cette installation en plusieurs parties est constituée d'un film

en 16 mm, de dessins et de photographies, et oscille entre documentation et fiction. Les photographies montrent des migrants retournant dans leur lointaine patrie. Dans les dessins et les notes en langues turque et française, l'artiste a fixé ses impressions dans un style laconique : un homme écoute une cassette de chansons du pays et se laisse aller à la nostalgie de sa culture ; la montre, symbole réaliste d'une image occidentale magnifiée par un exotisme oriental lointain ; l'attente, métaphore de l'espoir d'un avenir meilleur. TD

BERND ET HILLA BECHER

Gasbehälter, 2003

Entwürfe für Typologien, photographiées dans les années 1960, disposées 1970-1971

Dans l'art du XX^e siècle, rares sont les artistes photographes qui ont pu relier avec une telle constance la poursuite d'un concept artistique à une histoire tout aussi influente de l'impact et de la réception de leur propre œuvre. Cet œuvre commencé dans les années 1950 et poursuivi de façon ininterrompue sur un mode documentaire, continue à donner des impulsions importantes à la théorie et à l'histoire de l'art grâce à sa réception mondiale au travers de publications, d'expositions et de collections.

Depuis le début de leur collaboration, Bernd et Hilla Becher ont photographié des témoignages de la civilisation industrielle en Europe et aux États-Unis. Leurs clichés invariablement réalisés en noir et blanc montrent des constructions comme des hauts-fourneaux, des châteaux d'eau, des chevalements de mines, des cimenteries, des usines à chaux, des bâtiments d'usines, des houillères entières, mais aussi des maisons à colombages. Leur attitude photographique a toujours été marquée par une conception objective et documentaire de l'image. Dans ses clichés, le couple de photographes a délibérément renoncé à toute dramatisation. Bernd et Hilla Becher ont associé au classement des formes fondamentales de l'architecture

industrielle la confiance dans les possibilités esthétiques formelles de la photographie analogique. En optant pour une standardisation rigoureuse du processus photographique, ils ont en même temps créé la possibilité de regrouper les images en typologies et de définir ce modèle comme un plan conceptuel essentiel de leur travail. MH



JAMES WELLING

Jack Goldstein's Studio, 1977/2004

James Welling est né en 1951 à Hartford, dans le Connecticut. Il a étudié au California Institute of the Arts et vit aujourd'hui à Los Angeles. Depuis les années 1970, l'artiste conceptuel travaille intensivement avec le médium photographique, expérimentant sur le polaroid, le tirage argentique, le photogramme et l'impression numérique. Welling fait partie de la *Pictures Generation*, cette génération d'artistes qui travaille sur l'appropriation et la production d'images à l'ère d'un consumérisme noyé dans un déluge d'images. La série photographique *Jack Goldstein's Studio* documente les espaces de travail de l'artiste conceptuel et performeur canadien Jack Goldstein (1945-2003), ami et compagnon de route de James Welling. Jack Goldstein fut un des artistes les plus célèbres des années 1980. Sa devise « Media is sensational » et sa production d'images conceptuelles et figuratives ont influencé toute une génération d'artistes. Pour la présente série, James Welling photographie Goldstein dans son atelier dans une atmosphère détendue et intime. DH

DAVID WOJNAROWICZ

Arthur Rimbaud in New York, 1978 - 1979 / 2004

Pendant l'été 1979, l'artiste et autodidacte David Wojnarowicz, alors âgé de 24 ans, empruntait un appareil photo défectueux et s'en servait pour créer une série de photographies en noir et blanc qu'il intitulait *Arthur Rimbaud in New York*. Cette série montre Brian Butterick, l'ami et amant temporaire de l'artiste, affublé du masque du poète et symboliste maudit dans des scénarios fictifs, comme s'il avait vécu un siècle plus tard. *Arthur Rimbaud in New York* suit la trace de « lieux et événements » provocateurs. Des lieux comme le Meatpacking District, le métro de New York, les embarcadères ou Coney Island (hors saison), reflètent une position marginale normalement dissimulée, encore accentuée ici par une laideur stéréotypée, par des couleurs criardes et de la brutalité. Les entrepôts venteux de la Hudson River ou les quartiers chauds anonymes des abords de Times Square, sont autant d'allusions à des foules de marginaux - artistes, truands, homosexuels, jeunes fugeurs, prostitués, drogués, pauvres et sans-abri. La série *Arthur Rimbaud in New York* crée des liens entre l'artiste qui s'est empêtré dans son propre rôle de marginal et entre celui d'autres exclus encore en vie ou déjà morts. MR

ERNESTO NETO

Tractatus IDeuses, 2005

Créé pour le musée Sigmund Freud, à Vienne, *Tractatus IDeuses* doit être compris comme un hommage au site, à Vienne et à Freud. Une double enveloppe élastique, semi-transparente, définit un espace cubique, sorte de cage au centre de laquelle on discerne une accumulation d'objets : une pile de livres constitue le « socle » d'une figure centrale ; au-dessus est posé horizontalement le modèle réduit d'un fauteuil à bascule Thonet. Sur celui-ci repose un être de chiffon dont la tête et le nombril ou sexe sont reliés à l'enveloppe par des tubes extensibles en

lycra. Au sol, quelques pierres ramassées dans le parc Sigmund Freud et qui, selon un croquis de Neto, symbolisent la terre. Au-dessus « flotte » un tapis synthétique blanc enveloppé dans du plastique. Dans le croquis cité plus haut, celui-ci est décrit par le mot « ID », qui peut renvoyer au latin *id*, c'est-à-dire au « ça » de la théorie du rêve selon Freud, mais qui, à notre époque, doit sûrement s'entendre aussi comme une référence au mot *identity*, une des notions dominantes des conceptions récentes de la personnalité. Le « ID » se situe hors du complexe de la personnalité qu'est le « corps » qui, par le nombril et la tête, c'est-à-dire par Éros et par l'intellect, est relié à l'« atmosphère » (ces termes proviennent également du dessin de Neto). PG



SIMRYN GILL

My Own Private Angkor, 2007-2009

Simryn Gill est née en 1959 à Singapour et vit et travaille en Australie depuis 1987. En 2013, elle a représenté l'Australie à la 55^e Biennale de Venise. Le titre de la série photographique *My Own Private Angkor* se réfère au complexe monumental d'Angkor Vat, aujourd'hui classé au patrimoine mondial de l'humanité. Les temples de cet ensemble sont une destination touristique très prisée et attirent chaque année plus de trois millions de visiteurs qui piétinent littéralement ce site historique. Toutefois, les photographies en noir et blanc de Simryn Gill ne fixent pas l'état de délabrement du site, mais celui de maisons abandonnées de Kuala Lumpur (Malaisie) qui n'ont jamais été habitées. Ici comme à Angkor Vat, la nature reprend lentement mais sûrement ses droits sur l'espace conquis à ses dépens. Les vitres appuyées contre les murs des chambres vides témoignent des pillards qui ont démonté et emporté les châssis de fenêtres tout en laissant les vitres sur place. Les pièces inhabitées livrées à la

décrépitude donnent l'impression d'une découverte archéologique de sites jadis modernes.

TD



TAHMINEH MONZAVI

The Brides of Mokhber-al-Dowleh, 2006 - 2009

Tahmineh Monzavi est née en 1988 à Téhéran. En 2005, après des études à la Azad Art & Architecture University de Téhéran, elle travaille comme photographe documentaire et, en 2009, elle passe à la réalisation de films documentaires. Dans ses œuvres, elle attire l'attention sur les conflits sociaux de la jeune génération iranienne en abordant des sujets niés en Iran et dans les pays voisins : homosexualité, transgénérisme, prostitution et droits des femmes. Son courage à traiter ce genre de sujets lui a valu un mois d'emprisonnement. Dans sa série photographique *The Brides of Mokhber-al-Dowleh* réalisée entre 2006 et 2009, Tahmineh Monzavi a documenté les ateliers de couture, vitrines et cabines d'essayage d'une rue bordée de boutiques de mode spécialisées dans les robes de mariée. Caractérisés par une approche tout en délicatesse, ces documents qui illustrent toute une époque font revivre un quartier commercial typique de Téhéran, sachant qu'aujourd'hui encore, des rues entières ne proposent qu'un seul type de produit. Les vieux locaux décrépits de l'atelier regorgent de magnifiques robes de mariée dont la blancheur virginale traditionnelle se détache sur l'environnement sombre. L'artiste met en évidence le fossé qui sépare l'ambiance de travail masculine - les robes de mariée sont exclusivement cousues par des hommes - et le décor aussi festif qu'opulent conçu pour « cette journée unique dans la vie d'une femme ». DH

LOUISE LAWLER

It Could Be Black and White, 1994 - 1996
Abbau, 2002
Bulbs, 2005 - 2006
Not Yet Titled, 2004 - 2005
Wall Pillow, 2010 - 2012
Arranged by Barbara and Eugene Schwartz, 1982
Lost at Sea, 1996 - 1997

Louise Lawler ne porte pas son regard sur l'œuvre d'art isolée, mais sur l'environnement institutionnel dans lequel elle est perçue. C'est le lieu privé, semi-public ou muséal qui redéfinit et donne sans cesse un autre sens à l'œuvre d'art. Et ce sont les photographies de Louise Lawler qui confrontent l'œuvre d'art avec ces lieux aux atmosphères variables. Fondamentalement, Louise Lawler photographie des situations existantes ; en d'autres termes, elle ne redispose pas les œuvres d'art d'une manière nouvelle ou différente. Il n'est pas rare qu'elle adopte une position *off stage* qui lui permet d'avoir une vue en principe interdite à nous les spectateurs d'une exposition. *Wall Pillow* montre seulement le dos d'une peinture, tandis que *Abbau* va jusqu'à présenter l'absence d'une œuvre d'art : seuls deux clous et la lumière d'un projecteur sont désormais encore visibles sur le mur. Louise Lawler rompt ici le lien magique entre l'œuvre « en tant que telle » et sa mise en scène valorisante. Des photographies comme *Not Yet Titled* mettent clairement en évidence le fait que l'artiste est avant tout attirée par les œuvres qu'elle apprécie personnellement, comme celles de Gordon Matta-Clark et de Cindy Sherman. Si les photographies de Louise Lawler se concentrent ostensiblement sur la face cachée de la présentation artistique institutionnelle, le sentiment demeure que malgré une déconstruction clairement avérée, c'est le « sauvetage » et donc la dignité originale de l'œuvre qui lui importent avant tout.
GS



TERESA HUBBARD / ALEXANDER BIRCHLER

Arsenal - Woman at Entrance, 2000
Filmstills - Odeon, 2000

Filmstills marque une étape importante dans l'œuvre de Teresa Hubbard et d'Alexander Birchler. Si le duo d'artistes irlando-helvétique aujourd'hui établi au Texas s'était surtout fait connaître par des séries photographiques de grand format mises en scène jusqu'aux moindres détails comme *Falling Down*, *Holes* ou *Gregor's Room*, les *Filmstills* ont été leur premier travail réalisé hors studio, sur le motif. Les *Filmstills* montrent des salles de cinéma d'art et d'essai berlinois qui ont pris de l'âge. Seul l'Odeon tente encore de s'affirmer face au déluge de complexes cinématographiques normalisés. Les photographies de la série reposent sur un même principe formel : dans un cadrage rigoureusement restreint, on reconnaît, vue de face, l'entrée principale, au-dessus de laquelle on peut lire le nom de la salle en grandes lettres. Le traitement numérique de l'image et le format large emprunté à l'écran de cinéma ont pour effet que les salles de cinéma peuvent à leur tour être perçues comme des séquences filmiques ; à rebours du raisonnement de l'illusion cinématographique, c'est ici la réalité qui est fictionnalisée. La série *Arsenal* met en scène des vues mélancoliques d'intérieurs vides d'un cinéma berlinois abandonné, dans lequel seule une placeuse est encore présente.
IGI

BARBARA BLOOM

Girls' Footprints, 2008

Barbara Bloom est née en 1951 à Los Angeles. Elle vit et travaille à New York.

Sa démarche artistique, qui se réfère à la littérature et au cinéma, accorde une place importante au rapport entre les objets, à leur positionnement et à leur combinaison. *Girls' Footprints*, qu'elle réalise en 2008, est constitué d'une petite photographie en noir et blanc et d'un grand tapis gris. La photographie prise dans un temple japonais montre des écolières qui jouent en courant de-ci de-là dans la cour intérieure du temple en laissant des traces de pas sur la neige fraîchement tombée. L'une d'elles reste immobile au milieu du groupe, tandis que les autres jouent en se répartissent autour d'elle comme deux vagues. Avec les empreintes de pieds qu'on peut y voir, l'épais tapis de laine, dont le gris évoque la couleur de la cour du temple dans la photographie, établit un lien avec les traces de pas dans la neige. La disparition des filles laisse deux sortes de traces : une sur la pellicule photographique et une sur le tapis, qui suscite de ce fait une illusion. Ces traces symbolisent-elles les femmes auxquelles l'histoire n'a pas encore prêté attention ?

GS



URSULA MAYER

Interiors, 2006

Le film d'Ursula Mayer *Interiors* porte sur la relation entre deux femmes et un lieu de rencontre intellectuel et créatif de l'art moderne. Le décor est la maison d'Ernö et Ursula Goldfinger, dans le quartier de Hampstead, à Londres. Le 2, Willow Road, était considéré comme un important forum de la pensée moderniste, telle qu'elle était défendue par l'architecte Goldfinger, un disciple du Corbusier. Cette conscience se reflète aussi dans les œuvres d'Ursula Goldfinger, qui fut elle-même artiste et qui avait son atelier dans la maison. Le film alterne entre plans en couleur et en noir et blanc, mais aussi entre les « rencontres » fugaces des deux femmes qui, quoiqu'elles ne se rencontrent jamais, sont réunies par

la juxtaposition des scènes. La tradition de la modernité est le sujet central du film, non seulement sur le plan conceptuel, mais aussi sur le plan matériel sous la forme d'une sculpture de Barbara Hepworth. Dans le film, cette sculpture est un symbole de la puissance créative de la femme et un élément à la fois unificateur et séparateur entre les deux personnages féminins. Le film de Mayer met en lumière l'absence d'une présence féminine dans l'architecture et dans le cinéma à l'aide une succession de rencontres qui évoquent parfois des photos de plateau et font appel à une attention accrue aux personnages féminins de l'histoire du cinéma et de la culture.

WS



JEFF WALL

Boys Cutting Through a Hedge, 2003
The Crooked Path, 1991

Depuis plus de trente ans, Jeff Wall est connu pour ses grands caissons lumineux dans lesquels resplendissent les couleurs de ses diapositives géantes. Pendant les premières décennies de sa carrière, l'artiste fut célébré comme un « peintre de la vie moderne », pour employer l'expression de Baudelaire, qui s'entendait à combiner une composition picturale classique avec des thèmes de la vie moderne. Depuis une dizaine d'années, il réalise aussi de grandes photographies en noir et blanc qui reflètent son affinité avec la photographie documentaire traditionnelle, ou la *straight photography*. Ces deux œuvres de grand format de la SAMMLUNG VERBUND montrent des lieux périphériques, insignifiants, et illustrent l'intérêt de l'artiste pour « l'utilisation non officielle de lieux » (Jeff Wall). *The Crooked Path* et *Boys Cutting through a Hedge* présentent des lieux où les gens trouvent leur chemin au-delà de la topographie habituelle.
GS

CEAL FLOYER

Light Switch, 1992

Les œuvres minimalistes de Ceal Floyer sont caractérisées par une grande retenue. Plus d'un visiteur passera donc à côté d'elles sans les remarquer. Née en 1968 à Karachi, au Pakistan, Ceal Floyer s'intéresse aux situations et aux objets quotidiens dont elle refuse d'accepter l'apparence familière. Interroger notre perception est donc devenu son concept. Dans ses œuvres, rien n'est vraiment ce qu'on y voit de prime abord : l'artiste s'emploie à ce que nous ne nous contentions pas d'entendre les sons, mais à ce que nous les voyions, à ce que les images soient non seulement visibles, mais aussi tangibles. *Light Switch*, une œuvre réalisée en 1992, est constitué d'un projecteur de diapositives, de la projection en 35 mm d'un interrupteur ordinaire propre au pays, placé en position « on », d'une diapositive et d'un socle. Le spectateur voit d'une part un interrupteur d'éclairage, d'autre part un interrupteur fait de lumière, mais Ceal Floyer ne tente nullement de nous suggérer l'illusion d'un interrupteur réel. Toutes les conditions techniques et tous les outils sont en tant que tels présentés dans la salle d'exposition et attendent d'être perçus par le spectateur.

TD



GORDON MATTA-CLARK

Conical Intersect, 1975

Office Baroque, 1977

Splitting, 1974

Jacob's Ladder, 1977

Au printemps 1973, Gordon Matta-Clark contactait ses galeristes Holly et Horace Solomon et leur soumettait une proposition pour le moins insolite. Il voulait scier toute une maison en deux et

leur demanda s'ils en connaissaient une qui pourrait faire l'affaire. De fait, Horace Solomon possédait une maison qu'il avait acquise en vue d'une spéculation foncière, et dont la démolition était programmée à court terme. Matta-Clark obtint l'autorisation d'utiliser la maison, parfaitement conscient que la durée de son œuvre serait limitée dans le temps. Matta-Clark vida l'intérieur de la maison et y pratiqua deux coupes parallèles à l'aide d'une tronçonneuse et d'un fil à plomb. Ensuite il inclina de quelques degrés une des deux moitiés, qui pesait 15 tonnes, jusqu'à ce qu'apparaisse une brèche béante d'environ 60 centimètres au sommet. Pour finir, il découpa encore à la scie les quatre coins de la maison. Ceux-ci allaient être exposés plus tard sous la forme d'une sculpture intitulée *Four Corners*. La réalisation de l'œuvre prit environ quatre mois. Un film, une série de photographies, de photo-collages et un livre d'artiste documentent la genèse de cette œuvre d'art autonome.

PU



JANET CARDIFF, GEORGE BURES MILLER

Road Trip, 2004

Dans les années 1950, Anton Bures, le grand-père de l'artiste George Bures Miller, traversa le Canada et le nord des États-Unis en voiture. Il partit de Calgary pour se rendre à New York, où il voulait consulter un médecin spécialisé pour le traitement de son cancer.

Cinquante ans plus tard, Janet Cardiff et George Bures Miller, qui n'a jamais connu son grand-père, découvrent dans la cave un carrousel à diapositives contenant les clichés pris par Anton Burnes pendant ce qui aura peut-être été son dernier voyage. La plupart portent la marque de la fugacité du temps: certains se sont teintés de rouge, d'autres de bleu. Ces « éclats

de réalité » (George Bures Miller), qui montrent d'impressionnants panoramas aux vastes horizons et aux puissantes paysages, documentent le voyage d'Anton Bures.

Partant de cette découverte, les deux artistes développent en 2004 l'installation diapo et sonore *Road Trip*, dans laquelle ils accomplissent un travail de détective pour retracer ce voyage. Sur le mode du dialogue, ils tentent de reconstituer la logique géographique des images et de refaire le récit du voyage d'Anton Bures telle la mise en scène d'une légende familiale.

PK

ŞENER ÖZMEN, ERKAN ÖZGEN

Road To Tate Modern, 2003

Dans la vidéo *Road To Tate Modern* (2003), deux hommes sillonnent les contrées arides d'Anatolie du Sud-Est. Vêtus en homme d'affaires avec chemise, cravate et souliers cirés, ils détonnent fortement dans ce paysage montagneux. L'un des deux, équipé d'une lance, monte un cheval, l'autre un âne. Tous deux rappellent les figures littéraires de Don Quichotte de la Mancha et de son fidèle serviteur Sancho Panza. Ils arpentent la région depuis 40 jours et 40 nuits, épuisés de fatigue, dormant à peine, se lavant dans la rivière, gardant constamment en vue leur but. Jusqu'à ce qu'ils finissent par rencontrer un voyageur à qui ils demandent « Quelle est la route pour la Tate Modern ? ».

Les deux artistes Şener Özmen (*1971) et Erkan Özgen (*1971) ironisent sur l'idée que cette institution puisse représenter l'accomplissement de toute ambition artistique. Indépendamment de cela, ce travail a aussi une arrière-fond politique. Le cadre de l'action, Diyarbakir (Amed en kurde), lieu de résidence des deux artistes, est un paysage montagneux aride de la Turquie centrale qui est habité par des Kurdes. Cette région fut autrefois le théâtre d'une guerre civile brutale, mais aujourd'hui encore, elle est un foyer de conflit latent entre les Kurdes et la

République de Turquie. Sener Özmen et Erkan Özgen utilisent l'humour et l'ironie pour attirer l'attention sur la douloureuse réalité de cette région et s'adressent autant aux Kurdes qu'aux Turcs.

TD & DH



ELEANOR ANTIN

100 Boots, 1971 - 1973

Pour son œuvre composée de 51 pièces, *100 Boots*, Eleanor Antin disposa cent bottes ordinaires en caoutchouc noir en différents endroits de la Californie du Sud, et plus tard à New York. Elle les photographia et en fit des cartes postales qu'elle envoya, entre 1971 et 1973, à des artistes, des critiques d'art et à des écrivains, toutes des femmes, ainsi qu'à des galeries, des universités et des musées. La première carte intitulée *100 Boots Facing the Sea*, fut adressée aux ides de mars, 1971, à quelque 1000 destinataires, sans annonce ni commentaire. Quelques semaines plus tard, suivit *100 Boots on the Way to Church* puis, après trois semaines, la carte suivante.

Dans cet ensemble de 51 photographies, Eleanor Antin documentait le voyage de ses *100 Boots* - de son « héros », comme elle le dit elle-même - de la plage des environs de San Diego, en passant par l'église, par la banque, par le supermarché, sous le pont, en s'introduisant dans des propriétés privées et dans le saloon et ensuite sur la route de l'Est. Finalement, le 15 mai 1973, elles arrivaient triomphalement devant le Museum of Modern Art de New York. À cette époque, *100 Boots* avait depuis longtemps accédé au statut d'une épopée visuelle, d'une œuvre conceptuelle picaresque et d'une icône culturelle avec laquelle toute une génération d'Américains a pu s'identifier.

JS



ANTHONY MCCALL

Line Describing a Cone, 1973

Avec son élégante action minimaliste, dans le domaine de l'*expanded cinema*, McCall explore une des conditions fondamentales du film : la projection lumineuse. Dans une salle vide plongée dans l'obscurité, un cône lumineux creux se développe à partir d'un rayon de lumière sur une durée d'environ trente minutes. Ce corps spatial en apparence solide et semblable à un tunnel, mesure environ deux mètres à sa base, et est donc assez large pour englober entièrement la spectatrice ou le spectateur qui y pénètre. Le travail inter médiatique de McCall part du graphisme, est réalisé au moyen du film et aboutit finalement à une sculpture. L'artiste se sert pour cela d'une technique très simple issue du domaine de l'animation. Le modèle photographique est un dessin constitué d'une fine ligne blanche tracée sur papier noir qui se referme progressivement jusqu'à former un cercle. À l'étape suivante, cette ligne est photographiée portion par portion, le modèle se déplaçant à chaque cliché vers la position suivante, modifiée au minimum, jusqu'à faire apparaître la figure circulaire complète. Lors de la projection, la pellicule fonctionne comme un pochoir : elle bloque la lumière à l'exception de la ligne qui, partant d'une surface triangulaire, se transforme peu à peu dans la salle en un cône complet. GJ

VITO ACCONCI

20 Foot Ladder for Any Size Wall, 1979-1981

Le performeur, installationniste et vidéaste Vito Acconci est né en 1940 à New York. Jusqu'en 1962, il étudie la littérature au College of the Holy Cross à Wooster, Massachusetts et en 1964, il termine l'*Iowa Writing Workshop* de littérature et de poésie à l'University of Iowa. Son œuvre *20 Foot Ladder for Any Size Wall* (1979-

1981) est une installation portative qui s'adapte à la dimension du mur. L'échelle est un motif récurrent dans l'œuvre de Vito Acconci. En 1979, pour l'installation de son *Wall Drawing* au MoMAPSI, à New York, il se sert pour la première fois d'une échelle et se rend compte de l'importance de cet objet utilitaire. La même année, au Whitney Museum, il installe une échelle de corde qui va du plafond au sol grâce à laquelle on pouvait se lancer dans une fuite fantastique hors de la ville. Il intitule cette œuvre *Tonight We Escape From New York*. Acconci a souvent parlé de l'art comme étant « ce genre d'instrument dans le monde », précisant notamment : « Je veux que l'image agisse comme un instrument potentiellement utilisable... comme une échelle qu'on escalade. »

DH



FRED SANDBACK

Untitled (First Construction), 1978

Fred Sandback aborde un espace avec une sérénité résolument contemplative. Ses sculptures ne se proposent pas de redéfinir l'architecture d'une salle, mais d'intégrer « la nature et la structure de mon être-dans-une-salle ». Les interventions de Fred Sandback sont généralement minimalistes. Contrairement à Gordon Matta-Clark, il ne modifie pas les conditions architectoniques préétablies d'un espace, mais les accepte comme une donnée. Dès le début de sa carrière artistique, il déclarait : « J'ai voulu faire quelque chose qui soit dépourvu d'intérieur, un intérieur invisible ; je ne voulais pas d'un volume circonscrit dans une surface. » Alors que la sculpture traditionnelle était constituée d'une masse physique - pierre, bois, métal - les œuvres de Sandback visaient à créer des volumes dépourvus de toute masse. C'est un événement fascinant que de prendre connaissance de ses sculptures dans un

espace, quand par exemple des fils y sont tendus comme pour former un grand « U ». L'on s'étonne alors de percevoir un champ invisible, comme si c'était un mur ou un miroir imaginaire. Yve-Alain Bois a aussi attiré l'attention sur le fait que selon le point de vue d'où l'on contemple une sculpture de Sandback, elle peut apparaître soit comme une surface, soit comme une « ligne verticale unique ». GS

SAMMLUNG VERBUND, Vienne

La SAMMLUNG VERBUND, Vienne a été fondée en 2004 par le producteur et fournisseur d'électricité autrichien VERBUND AG. Constituée autour de l'art contemporain national et international des années 1970 et suivantes, la collection a rapidement développé un profil particulier et comprend aujourd'hui quelque 600 œuvres. Les acquisitions sont décidées par un commissariat d'experts internationaux : Gabriele Schor, directrice de collection, Vienne ; Jessica Morgan, directrice Dia Art Foundation, New York; Camille Morineau, conservatrice au Centre Pompidou, Paris. L'identité de la collection relève notamment de la maxime « profondeur plutôt que largeur ». En d'autres termes, les acquisitions se concentrent sur des groupes d'œuvres entières qui *donnent un aperçu substantiel de l'œuvre ou d'une période de création d'une ou d'un artiste*. La collection se concentre sur les deux champs thématiques suivants : « Avant-garde féministe des années 1970 » et la perception des « Espaces et lieux ». La SAMMLUNG VERBUND porte un intérêt particulier au recensement scientifique et à la réévaluation historique de certaines positions et périodes de création individuelles. Ainsi ont été élaborés la première monographie sur l'œuvre de Birgit Jürgenssen (2009), la première monographie en Allemand sur Francesca Woodman (2014), la première monographie en Anglais sur Renate Bertlmann (2016) et le catalogue raisonné de l'œuvre de jeunesse de Cindy Sherman (2012).

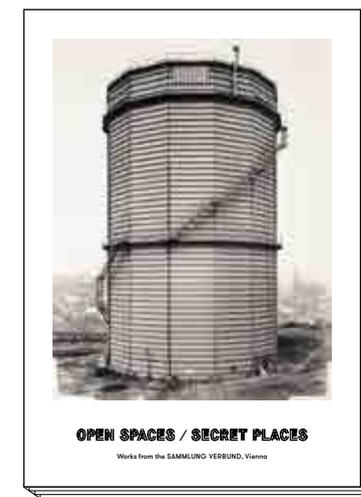
SAMMLUNG VERBUND
Am Hof 6A, 1010 Vienne
www.verbund.com/sammlung

This is a publication by BOZAR

Editors: Helena Bussers, Christel Tsilibaris
Lay-out: Olivier Rouxhet
Texts: TD Theresa Dann, PG Patricia Grzonka, DH Daniela Hahn, MH Martin Hochleitner, IGI Inka Graeve Ingelmann, CJ Gabriele Jutz, PK Philipp Kaiser, CK Cynthia Krell, JM Jessica Morgan, MR Mysoon Rizk, GS Gabriele Schor, JS Julia Schuster, WS Walter Seidl, PU Philip Ursprung, VZ Veit Ziegelmaier
Translations: Wolf Fruhrunk, John Gabriel, Alex Stockman

CATALOGUE

Éditeurs: BOZAR BOOKS (EN, 128p.)
Prix: BOZAR BOUTIK € 15,00 - 13,50 (BOZAR FRIENDS)



BO[®]
ZAR

is een gedeponeerd merk van de
nv Paleis voor Schone Kunsten
est une marque déposée de la
S.A. Palais des Beaux-Arts
is a registered trademark
of the Centre for Fine Arts PLC