



DOSSIER PÉDAGOGIQUE



MERLIN CARPENTER archive élastique

Exposition

Du 24 octobre au 31 janvier 2021

Au centre d'art contemporain - la synagogue de Delme







SOMMAIRE

I- L'EXPOSITION archive élastique

- 1) Présentation de Merlin Carpenter.....p.4
- 2) Son installation *in situ* au centre d'artp.6

II- LES PISTES PÉDAGOGIQUES

- 1) Résonances avec les programmes scolaires d'arts plastiques...p.9
- 2) Interdisciplinarité.....p.11

III- VISITER L'EXPOSITION AVEC SA CLASSE

- 1) Les modalités de visites.....p.12
- 2) Propositions de visites-ateliers.....p.13

IV- L'ART COMME MARCHANDISE CHEZ MERLIN CARPENTER

- 1) Contenant / contenu - la peinture comme *ready made*.....p.14
- 2) Un artiste insaisissable - sortir du cadre.....p.16

V- POUR ALLER PLUS LOIN

- 1) La critique institutionnelle - art contextuel et conceptuel....p.19
- 2) L'art minimal.....p.22

VI- SERVICE DES PUBLICS.....p.26

I- L'EXPOSITION archive élastique

1) PRÉSENTATION DE MERLIN CARPENTER

Merlin Carpenter est né en 1967 à Pembury, un village dans le Kent, au Royaume-Uni. Il vit à Shepperton et travaille à Londres et Berlin. Il est diplômé de la Central Saint Martin's School of Art de Londres.

Merlin Carpenter est un **artiste-peintre** dont la pratique picturale, afin de réfléchir sur elle-même, n'hésite pas à **dépasser les limites de son cadre** et s'étend davantage vers d'autres médiums ou d'autres domaines. Il garde simultanément un regard critique consciencieux et évolutif sur les enjeux de la **critique institutionnelle** ou des versions contemporaines de **l'art « contextuel »**. Il s'interroge constamment sur son médium, ses conditions d'apparition, son mode existentiel, et sur **ce que signifie être artiste aujourd'hui**, dans les rouages du **capitalisme**.



Merlin Carpenter.
Ph : dépendance, Bruxelles, 2016.

S'appuyant sur les **théories de la valeur** dans le système capitaliste chez **Marx** (comme en attestent ses nombreux écrits théoriques accompagnant sa pratique artistique), la **critique artistique** ne se contente plus désormais d'agir comme exemple de développement pour le capital mais, elle-même prise dans son étau, et quoiqu'elle stigmatise ou dénonce, elle agirait directement pour lui selon l'artiste. Aussi, les projets de Merlin Carpenter sont à chaque fois l'occasion de **réagir aux différentes crises** ponctuant l'histoire récente du **capitalisme**, même si elles doivent leur imposer un revirement conceptuel, les retranchant parfois dans la contradiction. Conscient que le capitalisme sort toujours plus renforcé qu'affaibli de ces crises, Merlin Carpenter cherche alors une autre façon de maintenir une certaine **liberté artistique et intellectuelle**.

Les débuts de l'artiste sur la scène allemande

Afin de comprendre le travail de Merlin Carpenter, il est important de saisir l'univers dans lequel il évolue : **la scène artistique allemande depuis le début des années 1990**. La Chute du Mur de Berlin, suivie de la réunification de l'Allemagne un an après, a radicalement changé la vie artistique du pays. Merlin Carpenter arrive dans ce **contexte de liberté** retrouvée marqué par l'euphorie et l'espoir d'un monde meilleur. Cette période de bouillonnement de la scène artistique se construit autour de **nouveaux centres**, tels que **Düsseldorf, Hambourg et Cologne**. C'est dans cette dernière ville que Merlin Carpenter rencontre **Martin Kippenberger** (1953-1997) dont il devient l'assistant. Kippenberger avait une pratique novatrice, indisciplinée et provocante traduisant une critique des fétiches de la valeur de l'œuvre.

La **scène musicale** se mêle à la vie d'artiste de Merlin. Comme dans de nombreuses périodes de l'art moderne, l'art est aussi affaire de **rencontres** et de groupes, et dans ce contexte allemand, cela concerne plutôt les **groupes de rock et punk**.

Merlin se forme dans cet underground et auprès des personnes qu'il côtoie, parmi elles, Martin Kippenberger nourrira ses réflexions autour de la **critique institutionnelle**, du **marché de l'art** et de la **figure de l'artiste**.

**Que signifie être artiste aujourd'hui ?
Qu'est-ce qui donne sa valeur à l'art ?
L'œuvre d'art est-elle un objet de consommation ?**

En questionnant le contexte de production de l'art, ses conditions d'apparition et d'existence, Merlin Carpenter se situe dans l'histoire de la **critique institutionnelle**. Dans une réflexion et une critique en mouvement permanent, il participe aux débats sur les **paradoxes** qui traversent le monde de l'art : **de quelles manières les lieux de l'art (musées, centres d'art, galeries...) participent au système capitaliste et sont générateurs de valeurs normatives ?**

Son travail interroge les **mécanismes de l'art et de son marché**.

Pour lui, le **visiteur est un consommateur et l'œuvre d'art une marchandise**.

Marqué par la lecture du livre de Karl Marx, **Le Capital, critique de l'économie politique (1857)**, Merlin fait le lien entre **art et produit de luxe**. Selon lui, l'art est un produit de consommation de luxe. De la même manière qu'un T-shirt Gucci est plus coûteux, du fait de sa marque, qu'un T-shirt H&M, certaines œuvres artistiques se vendront plus cher que d'autres. Au-delà de la **valeur de production** de l'œuvre, c'est le **capital symbolique** (les discours, le prestige, la reconnaissance de l'artiste,...) qui donne sa valeur à l'œuvre.

Qu'attendons-nous de l'art aujourd'hui ?

Comment Merlin bouscule-t-il les désirs des visiteurs ?

Quelles stratégies adopte-t-il pour garder sa liberté de création ?

Si l'on considère que les **visiteurs** de lieux culturels ont désormais les réflexes de **consommateurs**, et sont des consommateurs de culture, d'art... alors certaines de ses expositions récentes visaient à **empêcher la satisfaction du désir immédiat du visiteur/consommateur**. Dans ces expositions, les œuvres cachées, dissimulées, sont réalisées avec des **matériaux pauvres** ou considérés comme impropres à l'art. Et lorsqu'il peint des tableaux figuratifs, permettant *a priori* de donner aux regardeurs ce dont ils semblent avoir besoin pour assouvir leurs désirs, ceux-ci ont quelque chose de crypté ; ils sont soit kitsch, soit bien peints mais leur sujet ne se donne pas de manière immédiate.

Se faisant, Merlin Carpenter admet volontiers que son art est impliqué dans la **création de valeur** et s'il peut paraître abscons, décevant ou parfois iconoclaste, l'artiste considère que toute démarche anti-esthétique ou antispectaculaire, ayant une forte connotation critique ou subversive il y a encore quelques années, est désormais condamnée à être académique et même décorative, à devenir un cliché de « l'art contemporain », allant à l'encontre de l'effet escompté.

C'est précisément là qu'il lui semble le plus pertinent d'agir, dans ces **interstices** où le capital absorbe ce qui s'oppose à sa logique. Merlin Carpenter ne fait donc pas de **l'art seulement pour produire de l'art, mais pour mettre en avant le contexte de son art, la situation dans laquelle celui-ci se fait et évolue**. Là où d'autres considèrent comme secondaire tout cet appareil de mise en valeur de l'art, l'artiste choisit une démarche esthétique consistant à le mettre en évidence. Si son travail ne tend pas à représenter une fin en soi, ou parvient à des fins autres que les siennes, il se retrouve impliqué au sein de l'opération perpétuelle d'un contexte social toujours plus imprévisible.



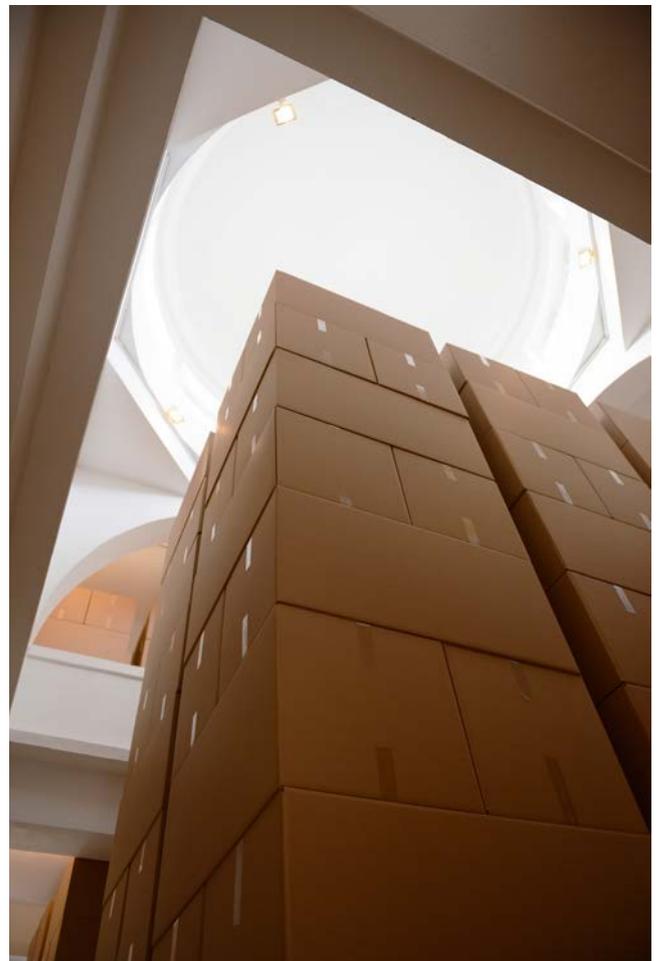
Merlin Carpenter, *TATE CAFÉ 3*, 2011.

2) SON INSTALLATION *IN SITU* AU CENTRE D'ART

L'exposition **archive élastique** prend comme point de départ l'implantation de la synagogue de Delme, et la route traversant le village sur laquelle circulent quotidiennement de nombreux camions et convois exceptionnels. En pleine zone rurale, cette **circulation** est crispante. La France est une machine à distribuer. Aussi, et puisque la synagogue/espace d'exposition se trouve au bord de cette route, l'artiste propose d'en faire un **entrepôt de stockage** ou un **lieu d'archivage**, dans lequel se trouveraient des milliers de boîtes, dans l'attente d'être transportées. Juste devant l'entrée de la synagogue se trouve un **chariot élévateur**, garé et prêt à charger les palettes dans des camions pour une hypothétique livraison. Mais aucun chariot élévateur de ce type ne pouvant s'introduire par les portes, le véhicule est condamné à attendre à l'extérieur.



Merlin Carpenter, *Sans titre*, vue de l'exposition archive élastique, centre d'art contemporain - la synagogue de Delme, 2020.
Manitou 1440, chariot élévateur télescopique 14m, dimensions variables.





Merlin Carpenter, *archive élastique*, centre d'art contemporain - la synagogue de Delme, 2020.
Palettes en bois, boîtes en carton, ruban adhésif d'emballage, dimensions variables.

II- LES PISTES PÉDAGOGIQUES

1) RÉSONANCE AVEC LES PROGRAMMES SCOLAIRES D'ARTS PLASTIQUES

PRODUCTION

CIRCULATION

CONSOMMATION

> Que signifie être artiste aujourd'hui ?

> De quelles manières Merlin Carpenter questionne-t-il le contexte de production de l'art et de circulation des œuvres dans son exposition ?

> L'œuvre d'art, un objet de consommation ? Comment l'artiste tente-t-il de préserver sa liberté de création dans l'appareil du marché de l'art ?

Cycle 1

Fréquenter un lieu d'exposition

Découverte d'un centre d'art contemporain dans une ancienne synagogue.

Découvrir différentes formes artistiques

Installation *in situ*, *ready-made*.

Volume, espace.

Vivre et exprimer ses émotions

Apprendre en jouant

Jeu de construction.

Réaliser des compositions plastiques en volume.

Cycle 2

La représentation du monde

Le contexte de production d'une œuvre impacte les choix d'un artiste et le dispositif de représentation inventé. Relation entre l'exposition et l'environnement dans lequel elle se trouve : transformation de la synagogue en un lieu d'archivage, un entrepôt de stockage, ou un *data center*, en lien avec la circulation des marchandises via l'axe routier traversant le village. Se questionner sur l'intention de l'artiste.

L'expression des émotions

Une œuvre a le pouvoir de représenter mais aussi d'évoquer, d'évoquer, de questionner.

Les matériaux utilisés pour réaliser des productions plastiques ne se limitent plus aux supports, médiums, outils traditionnels. Utilisation de palettes, cartons, chariot élévateur dans l'exposition.

Le *ready-made*, objet du quotidien comme œuvre d'art.

La représentation plastique

Cycle 3

L'autonomie du geste artistique : répétition d'un même module.

Représenter une idée, un sentiment : deviner l'intention de l'artiste, l'interprétation de l'œuvre est élastique, l'exposition de Merlin Carpenter est polysémique.

Mise en regard et en espace : installation *in situ*, sculptures *ready-made*.

Prise en compte du visiteur : saturer l'espace, obstruer les points de vue et les perspectives dans le lieu d'exposition.

Cycle 4

Le dispositif de représentation : espace en 3D, installation *in situ*.

La matérialité de l'œuvre

Cycle 3 et 4

Réalité concrète d'une production : un objet du quotidien (carton, palette, chariot élévateur) peut devenir matériau artistique.

Qualités physiques des matériaux : matériaux de récupération, non transformés. Pratique en volume par l'empilement des cartons pour former des colonnes.

Cycle 4

L'objet comme matériau en art : détournements des objets dans une intention artistique. Les représentations et statuts de l'objet en art : la place de l'objet non artistique dans l'art.

Œuvre, espace, auteur, spectateur

Cycle 3

Les fabrications et la relation entre l'objet et l'espace.

Les mises en scène des objets.

L'espace en trois dimensions : expérimentation du travail en volume autour des notions de forme fermée et de forme ouverte, de contour et de limite, de vide et de plein, d'intérieur et d'extérieur, d'enveloppe et de structure, de passage et de transition. L'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur.

Cycle 4

La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre : le rapport d'échelle, l'*in situ*, les dispositifs de présentation.

L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté, la mobilisation des sens. Exposition olfactive liée à l'odeur des cartons.

ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE LYCÉE

S'interroger sur ce qu'est « faire œuvre », identifier et échanger autour des partis pris artistiques et esthétiques d'artistes, tenter de comprendre les liens d'une œuvre quant aux divers enjeux de son époque.

Classe de seconde

L'objet et l'espace comme matériau en art

Intégration, transformation, détournement, incidence de l'échelle sur la mobilisation des matériaux...

La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace de présentation

Diversité des modes de présentation, recherche de neutralité ou affirmation du dispositif, lieux d'expositions, échelle, *in situ*...

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

Donner forme à la matière ou à l'espace, transformer la matière, l'espace et des objets existants.

Classe de première

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

Créer avec le réel, intégrer des matériaux artistiques et non-artistiques dans une création.

Classe de terminale

L'œuvre

Œuvre, filiation et ruptures.

Interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques.

Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire.

Valeur expressive des matériaux

Affirmation des données matérielles et sensibles de l'œuvre, potentiel sémantique et symbolique des matériaux...

2) INTERDISCIPLINARITÉ

GÉOGRAPHIE

Cycle 3

Découvrir le(s) lieu(x) où j'habite

Identifier les caractéristiques de mon(mes) lieu(x) de vie : synagogue (espace culturel devenu espace culturel) et *Gue(ho)st House* (architecture-sculpture, auparavant prison, collège, chambre funéraire).

Se loger, travailler, se cultiver, avoir des loisirs en France

Caractériser des espaces et leurs fonctions : synagogue et *Gue(ho)st House*.

Consommer en France

Production, approvisionnement, distribution, exploitation, repérer la géographie souvent complexe de la trajectoire d'un produit lorsqu'il arrive chez le consommateur : production, circulation, consommation des marchandises/œuvres d'art.

Cycle 4

L'urbanisation du monde

Un monde connecté par les réseaux de circulation économiques.

Les mobilités humaines transnationales

Dynamiques territoriales de la France contemporaine

Le territoire français a profondément changé depuis 50 ans, en raison de l'urbanisation qui a modifié les genres de vie et a redistribué les populations et les activités économiques : espace de production et circulation.

SCIENCES ET TECHNOLOGIE

Cycle 3

Identifier les principales évolutions du besoin et des objets

À partir d'un objet donné, les élèves situent ses principales évolutions dans le temps en termes de principe de fonctionnement, de forme, de matériaux, d'énergie, d'impact environnemental, de coût, d'esthétique : le chariot élévateur.

Repérer les évolutions d'un objet dans différents contextes (historique, économique, culturel).

L'évolution technologique (innovation, invention, principe technique).

L'évolution des besoins.

Décrire le fonctionnement d'objets techniques, leurs fonctions et leurs constitutions

Besoin, fonction d'usage et d'estime : chariot élévateur.

Fonction technique, solutions techniques. Représentation du fonctionnement d'un objet technique.

Comparaison de solutions techniques : constitutions, fonctions, organes.

HISTOIRE DES ARTS

Cycle 3

Identifier, analyser, situer, se repérer

Donner un avis argumenté sur ce que représente ou exprime une œuvre d'art

Caractéristiques et spécificités des discours (raconter, décrire, expliquer, argumenter, résumer, etc.).

Lexique des émotions et des sentiments.

Dégager d'une œuvre d'art, par l'observation ou l'écoute, ses principales caractéristiques techniques et formelles

Relier des caractéristiques d'une œuvre d'art à des usages, ainsi qu'au contexte historique et culturel de sa création

Mettre en relation une ou plusieurs œuvres contemporaines entre elles et un fait historique, une époque, une aire géographique ou un texte, étudiés en histoire, en géographie ou en français : industrie culturelle, critique institutionnelle, Karl Marx (Le Capital, 1867).

Se repérer dans un musée, un lieu d'art, un site patrimonial

Cycle 4

Les arts à l'ère de la consommation de masse (de 1945 à nos jours).

Réalistes et abstractions : les arts face à la réalité contemporaine. L'artiste est pris dans un système dont il est difficile de s'extraire (marché de l'art, catégorisation dans une histoire de l'art et un style). La thématique «Monde économique et professionnel» s'enrichira de l'étude des objets d'étude liés aux circulations artistiques, au marché de l'art et au statut de l'artiste, relation entre produits commerciaux et productions artistiques.

FRANCAIS

Cycle 4

Regarder le monde, inventer des mondes

Imaginer des univers nouveaux : récits d'anticipation exprimant les interrogations, les angoisses et les espoirs de l'humanité. Capitalisme.

LYCÉE

Géographie, classe de première

Une diversification des espaces et des acteurs de la production

Seconde sciences économiques et sociales

Comment se forment les prix sur un marché ?

III- VISITER L'EXPOSITION AVEC SA CLASSE

1) LES MODALITÉS DE VISITES

Pour rappel, le centre d'art contemporain - la synagogue de Delme propose trois formats de visite.

Ces propositions peuvent être modulées en fonction du projet de l'enseignant.

TOUTES LES VISITES-ATELIERS SONT ADAPTÉES EN FONCTION DU NIVEAU DES ÉLÈVES.

Les visites scolaires se font sur rendez-vous le matin en fin de semaine auprès de la chargée des publics, Camille Grasser.



LA VISITE COMMENTÉE

Les élèves sont guidés dans l'exposition par la chargée des publics du centre d'art.

La visite peut être orientée selon une thématique pédagogique particulière.

Durée : 1h

Lieu : Cac - la synagogue de Delme.



LA VISITE ACTIVE

Les élèves sont guidés dans la découverte d'une ou de plusieurs œuvres de l'exposition. Cette visite est ponctuée d'un exercice créatif plaçant les élèves dans une posture dynamique, de réflexion et d'attention. Une ouverture sur le reste de l'exposition est proposée en fin de visite.

Durée : 1h-1h30

Lieux : Cac - la synagogue de Delme et *Gue(ho)st House*



LA VISITE-ATELIER

La classe est séparée en deux demi-groupes. L'un des groupes découvre l'exposition et se concentre sur la découverte d'une œuvre. Pendant ce temps, l'autre groupe découvre le travail des artistes par la pratique en réalisant une création dans la *Gue(ho)st House*. Au bout d'un temps donné, les élèves changent d'activité.

Durée : 1h30-2h

Lieux : Cac - la synagogue de Delme et *Gue(ho)st House*



2) LES PROPOSITIONS DE VISITE-ATELIERS

La matérialité de l'œuvre La représentation plastique

> Toujours plus haut !

À la suite de la visite de l'exposition, où les élèves ont découvert les colonnes monumentales en carton de Merlin Carpenter, cet atelier les invite à expérimenter la **notion d'équilibre** en cherchant à produire une construction dans la **verticalité**. Les cartons refermés constituent la brique de base des constructions ! Des boîtes en carton mais également des gobelets, des sucres, des planchettes en bois... sont mis à disposition des élèves. Ils sont libres d'explorer toutes les possibilités d'**empilement**, de **superposition**, de **répétition d'un même module** tout en cherchant à défier les lois de la pesanteur.

Cycle 1

> Encore plus haut !

Sur le même principe que « Toujours plus haut », cet atelier invite les élèves à réaliser une **tour en papier**, en trois dimensions qui soit la plus haute et la plus stable possible. Afin d'expérimenter les **propriétés du papier et ses contraintes techniques**, aucun élément de liaison n'est mis à disposition pour fixer et assembler (colle, agrafes).

Passer de la 2D à la 3D avec seulement du papier, cet atelier est l'occasion d'aborder les notions de trois dimensions/volume, de stabilité/équilibre/hauteur, de structure/ossature, et de vide et de plein.

Cycle 2, 3 et 4

L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur La représentation plastique

> À vos ready-made

Dans son exposition *archive élastique*, Merlin Carpenter présente des **ready-made** à partir d'objets du quotidien : cartons, palettes, chariot élévateur. En écho à cette pratique, les élèves sont invités à apporter un **objet de leur quotidien** et à le mettre en scène dans une **démarche artistique** via la **prise de vue photographique**. Au début de l'atelier, un temps d'échange autour des objets amenés est l'occasion d'identifier leurs **fonctions** (décorative, utilitaire,...) ainsi que leurs **caractéristiques physiques** (couleur, taille, forme, matière, résistance, fragilité,...). Cet atelier propose de jouer avec l'espace en transformant les **rapports d'échelle** entre les objets.

Cycle 2, 3 et 4

> Archive spatiale

Pour son installation, l'artiste propose de transformer la synagogue en un **entrepôt de stockage** ou en un **lieu d'archive** dans lequel se trouveraient des milliers de boîtes. Après un échange sur les **enjeux** spécifiques liés à la réalisation d'une **installation in situ** (déambulation du visiteur, ressentis du corps, points de vue dans l'espace, jeux de composition avec l'architecture, stabilité de la composition...), il est proposé aux élèves d'imaginer une exposition qui traduirait l'idée d'**optimisation de l'espace**. À la fin de la séance, un temps d'échange autour des maquettes des élèves est l'occasion de mettre en lumière les avantages, les risques, les enjeux et les problématiques que soulèvent chaque composition.

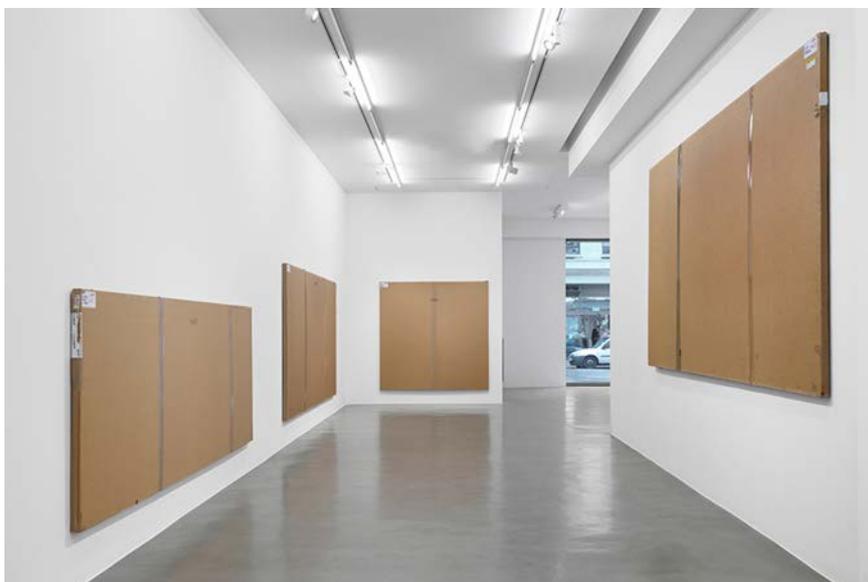
Cycle 3 et 4

IV- L'ART COMME MARCHANDISE DANS LE TRAVAIL DE MERLIN CARPENTER

1) CONTENANT / CONTENU - LA PEINTURE COMME *READY-MADE*

Merlin Carpenter développe une conception du *ready-made* au-delà de l'expérience de Marcel Duchamp dans les années 1914. Si à l'époque, les *ready-made* soulèvent de nombreuses questions et bouleversent des certitudes concernant la **définition de l'art** et le **rôle de l'artiste**, il est maintenant convenu qu'un objet du quotidien peut devenir objet artistique et qu'une œuvre d'art n'a pas obligatoirement à être créée de la main de l'artiste. Merlin Carpenter considère les **peintures elles-mêmes comme des *ready-made*** : « Si une peinture est intrinsèquement une marchandise en raison de sa forme et de son histoire, quelle est la différence entre [peinture et *ready-made*] ? »*. Pour lui la peinture est similaire à un *ready-made* car c'est le fait qu'on y ajoute une **valeur symbolique** qui lui donne le statut d'œuvre d'art. Cette charge symbolique se nourrit des discours, du mythe de l'artiste, de sa personnalité, de son charisme, de ce qu'il représente...

Dot Not Open Until 2081 (Ne pas ouvrir avant 2081)



Merlin Carpenter, *Dot Not Open Until 2081*, galerie Simon Lee, Londres, 2017. Ph : Galerie Simon Lee.

En 2009, Merlin Carpenter réalise de nouvelles interprétations d'une série de peintures des années 1960 de l'artiste britannique **John Hoyland** (1934-2011), considéré comme l'un des peintres abstraits britanniques les plus influents et des plus reconnus. Merlin Carpenter a demandé à John Hoyland son accord pour exposer les réinterprétations de ses toiles. L'autorisation ne lui a pas été accordée. Ainsi, pour pallier la question du droit d'auteur, il décide d'envelopper ses peintures dans du carton. Ces nouvelles **œuvres en carton monochromes**, complétées de ruban d'emballage et d'étiquettes de transport, prolongent une ligne d'expositions de Merlin Carpenter de peintures comme *ready-made*. Dans cette série, les acheteurs de ces œuvres sont tenus, par contrat, de les garder emballées jusqu'en 2081.

Il est stipulé dans le contrat : *Selon la loi britannique actuelle sur le droit d'auteur, la peinture ne peut être dévoilée que le 31 décembre 2081 (c'est-à-dire 70 ans à compter de la fin de l'année civile du décès de John Hoyland). En d'autres termes, dévoiler la peinture (même par inadvertance) en retirant le carton et l'emballage en plastique avant la fin de la durée du droit d'auteur reviendrait à endommager ou à détruire définitivement l'œuvre. Si cela devait arriver, la peinture doit être physiquement détruite sans qu'aucun enregistrement ne soit fait de ce processus. [À partir de 2081], la peinture cachée devient l'œuvre et l'emballage ne fait plus partie de l'œuvre.*

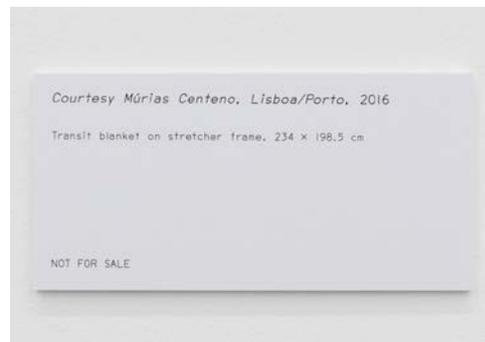
* Isabelle Graw, *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium*, Sternberg Press, Berlin, 2018.

Midcareer Paintings (Peintures de milieu de carrière)

Merlin Carpenter mène une réflexion sur le **statut de l'artiste à mi-carrière** à travers un projet conceptuel matérialisé par l'accrochage de couvertures de protection.

Midcareer Paintings se compose de **vingt-deux œuvres murales** réalisées avec des **couvertures** épaisses utilisées pour protéger les œuvres d'art pendant les transports.

Les colonnes de cartons dans son projet au centre d'art de Delme, les œuvres emballées de carton de la série *Dot Not Open Until 2081* et les couvertures de transport dans cette nouvelle série illustrent un intérêt de Merlin Carpenter autour des questions de **production d'une exposition**, de **circulation des œuvres** et de leur **statut**.



Le cartel indique une date de production postérieure (2016), la courtesy d'une galerie avec laquelle Merlin Carpenter travaille (titre de l'œuvre), ainsi que la mention PAS À VENDRE.

Merlin Carpenter, *Midcareer Paintings*, Kunsthalle, Berne, 2015. Ph : Kunsthalle Berne.

Que signifie une exposition en **milieu de carrière** ?

Le questionnement de la mi-carrière est une sorte de « rite de passage » pour un artiste vivant. Entre le début prometteur d'une carrière artistique et les œuvres plus tardives matures se trouve un long chemin à travers cette phase du milieu de carrière.

Quelles **stratégies** adopter pour continuer d'exister au sein des institutions ?

Ce projet participe des **réflexions sur l'art et pourquoi nous le regardons**.

Les objets démythifiés, des couvertures d'emballage, peuvent-ils être placés au rang d'œuvre d'art par l'institution et le marché de l'art ?

Qu'est-ce qui fait que l'art est l'art, pour qui est-il fait et qui lui donne sa valeur ?

Dans cette exposition, l'accent est mis sur le **prix**. L'artiste a évité presque tout travail de la main et a utilisé des matériaux de faible valeur (il ne s'agit que de couverture d'emballage), mais en déclarant que les œuvres ne sont pas à vendre, il amène la **perspective de vente**, généralement invisible dans le cadre institutionnel, et de **valeur future** basée sur des facteurs externes et contextuels, tels que le prestige.

Il est maintenant convenu que le marché de l'art fait plutôt bien face à l'**art démythifié** (l'objet du quotidien peut devenir objet artistique, détournement, déplacement de contexte et statut) et **dématérialisé** (œuvre éphémère et protocolaire) ce qui fait de la proposition de Merlin Carpenter une valeur sûre ! La perspective de l'**inaccessible** rendra probablement les autres œuvres de la série encore plus sujettes à la spéculation.

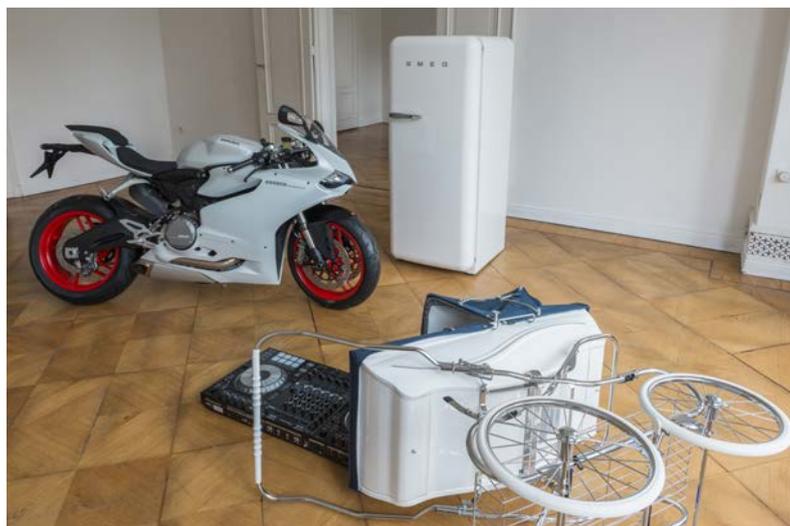
De la même manière que dans l'exposition *Dot Not Open Until 2081*, les œuvres sont accrochées aux murs comme s'il s'agissait de **tableaux**.

Rappelons que Merlin Carpenter considère les **peintures comme des ready-made**. En ce sens, les œuvres de l'exposition peuvent être considérées comme telles.

Merlin Carpenter nous invite également à nous interroger sur les **manières de présenter et de regarder les œuvres**. En tant que visiteurs, allons-nous regarder des œuvres faites de couverture de transport comme des peintures ? D'autre part, y a-t-il des œuvres dont on puisse parler si elles ne sont pas encore produites ?

Poor Leatherette (pauvre similicuir)

Pour son exposition *Poor Leatherette*, Merlin Carpenter réalise quinze *ready-made* à partir de motos Ducati, de réfrigérateurs Smeg, de platines Pioneer ou de landaus Silver, des objets flambants neufs tout comme le chariot élévateur Loxam dans son projet au centre d'art de Delme. Ces objets interagissent entre eux, dépourvus de leur fonction première, considérés comme « morts » par l'artiste, créant une composition globale représentative des désirs de notre société. L'artiste établit un parallèle entre l'œuvre d'art et le produit de consommation de luxe. À travers ces *ready-made*, il nous questionne sur ce qui fait le prix de l'œuvre, un prix ne se justifiant pas seulement par les matériaux et le travail manuel engagé dans sa réalisation.



Merlin Carpenter, *Poor Leatherette*, galerie MD 72, Berlin, 2015. Ph : Stefan Korte.

2) UN ARTISTE INSSAISISSABLE - SORTIR DU CADRE

Les interventions de Merlin Carpenter créent des tensions entre des contextes variés. Leur évocation ainsi que leur confrontation au sein d'une même exposition a pour but de soulever des questionnements autour des institutions et de la façon dont le marché de l'art dicte ses règles, établissant la valeur des œuvres et leur attribuant des positions, des fonctions et des significations. Merlin nous interroge sur ce que nous attendons d'un artiste et sur ce que nous attendons à voir dans un lieu d'art en perturbant le mode de fonctionnement des institutions.

The Opening (le vernissage)

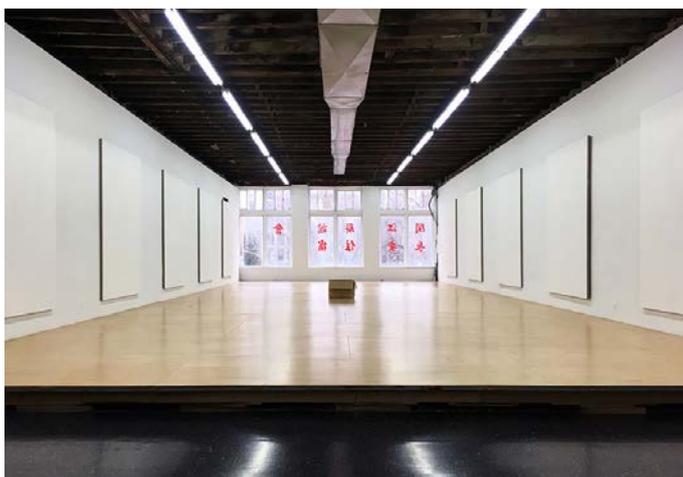


Merlin Carpenter, *The Opening*, galerie Reena Spaulings Fine Art, New York, 2007. Ph : cargocollective.

The Opening fait partie d'une série de six expositions réalisées entre 2007 et 2009, suivant à chaque fois le même « protocole ». Pour chacune d'entre elles, Merlin demande au galeriste d'inviter ses contacts les plus prestigieux à une réception se déroulant le soir du vernissage. Les invités découvrent des toiles blanches accrochées aux murs sur lesquelles l'artiste interviendra dans la soirée. À la galerie Reena Spaulings, Merlin réalise une performance au cours de laquelle il peint en noir des slogans sur les toiles, tels que « DÉTENDEZ-VOUS C'EST SEULEMENT UNE MAUVAISE EXPOSITION CHEZ REENA SPAULLINGS », « LES BANQUES SONT MAUVAISES », « ART = CAPITAL ».

Merlin sort du cadre traditionnel de création des œuvres en atelier. Il déplace ce moment à celui du vernissage. Alors que les convives s'attendent à voir des peintures, ils se retrouvent face à des œuvres immaculées. L'artiste met en scène de manière théâtrale le vernissage afin de questionner le marché de l'art, l'institution et la position élitiste des collectionneurs. Ses critiques concernent les acteurs du monde de l'art, y compris lui-même.

Paint-it-yourself (Peignez-les vous-même)



Merlin Carpenter, *Paint-it-yourself*, galerie Reena Spaulings Fine Art, New York, 2020.

À gauche : Début de l'exposition - À droite : Fin de l'exposition

Ph : Galerie Reena Spaulings Fine Art.

À l'occasion de l'exposition **Paint-it-yourself**, Merlin Carpenter investit la galerie Reena Spaulings Fine Art à New York avec des **ready-made**, huit **toiles** de lin accrochées aux murs et recouvertes d'un apprêt acrylique. Une boîte en carton contenant des **tubes de peinture** à l'huile est posée au centre de la pièce.

Il réalise cette exposition **en réaction aux peintures** des artistes de notre époque. L'artiste considère qu'elles se ressemblent toutes et les qualifie de « formalisme zombie » dans une lettre envoyée à la galerie. **Pour ne pas risquer d'être lui-même associé à ce « type » d'artistes, Merlin s'interroge sur ce que signifie faire de la peinture à cette étape de sa vie.** Ainsi, il s'adresse directement aux visiteurs : « **Vous voulez voir une exposition de peintures, eh bien peignez-les vous-même !** ».

Par ce geste et en écho à la série **The Opening**, l'artiste se **joue/provoque** non seulement l'**histoire de la peinture**, en qualifiant ses œuvres de *ready-made*, mais également des **situations de l'art**, car ce n'est pas l'artiste qui réalise ses propres œuvres mais les visiteurs, même si ce n'était pas voulu au départ. Il **inverse/retourne** les rôles de chacun pour créer des **situations nouvelles et inattendues**. Ce sont pour lui des manières de renouer avec une atmosphère plus libre, de proposer d'autres relations, d'autres codes qui finiront à leur tour par être transgressés.

Burberry Propaganda Tour (Tournée de propagande Burberry)



Burberry Propaganda Tour est une **exposition itinérante**. Initiée en 2010 à la galerie Formalist Sidewalk Poetry Club à Miami, elle se compose de trente-sept tableaux sur lesquels sont tendus des **faux textiles à carreaux Burberry**.

En 2013, cette exposition est de nouveau présentée à la galerie Temnikova et Kasela à Tallinn, avant de partir dans une camionnette, **en tournée** dans plusieurs pays de l'ancien bloc soviétique, tels que la Lettonie, la Russie, la Pologne et l'Allemagne.

Merlin Carpenter, *SOLO SHOW*, Formalist Sidewalk Poetry Club, Miami, États Unis, 2010.

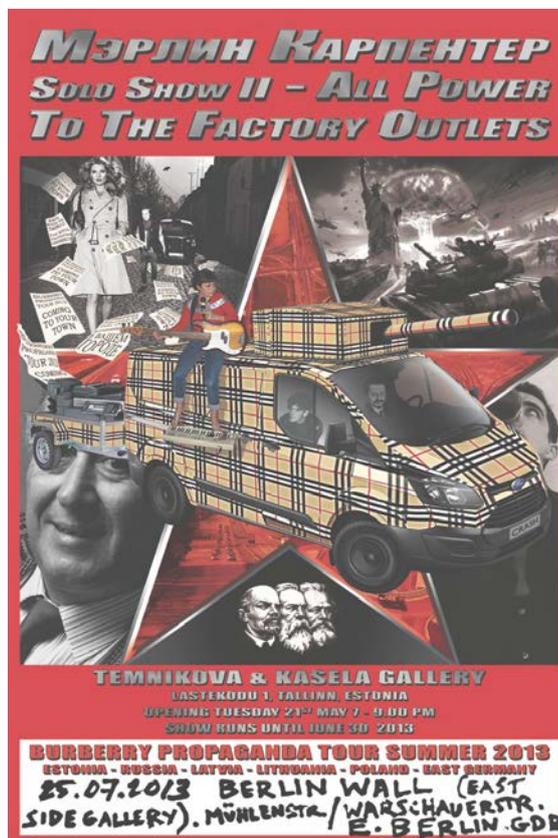


Merlin Carpenter, *Burberry Propaganda Tour*, East Side Gallery, Mur de Berlin, Allemagne, 2013.

Cette **camionnette de propagande** apportant des produits de luxe dans les pays de l'ex-Union soviétique, prend comme itinéraire celui de **Trotsky** lors de sa **campagne de propagande pendant la révolution russe**.

Équipé uniquement d'œuvres d'art associées à cette marque de luxe, le Van de propagande traverse l'ancien bloc soviétique de Tartu, Vana-Kasepää, Hiiumaa et Narva en Estonie ; Riga et Jurmala en Lettonie ; plus loin à Moscou et à Saint-Pétersbourg en Russie ; Vilnius, Lituanie ; Warsaw, Pologne ; finissant à Berlin, ex-RDA, s'arrêtant dans ces endroits et dans d'autres, qu'il s'agisse d'une institution de premier ordre ou d'une clairière forestière.

En sortant du cadre des galeries et en faisant sa tournée dans des lieux en périphérie des centres villes, Merlin vient directement à la rencontre des individus afin de **promouvoir les peintures de Burberry** et d'interroger les habitants locaux sur leurs **désirs de consommation**. Pourquoi acheter des contrefaçons ?



Merlin Carpenter, affiche de l'exposition *Burberry Propaganda Tour*, East Side Gallery, Mur de Berlin, 2013.



Merlin Carpenter, *SOLO SHOW II - ALL POWER TO THE FACTORY OUTLETS*, galerie Temnikova & Kasela, Tallinn, Estonie, 2013.

V- POUR ALLER PLUS LOIN

1) LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE - ART CONTEXTUEL ET CONCEPTUEL

Le mouvement de la Critique Institutionnelle [a été] lancé (sans être encore ainsi nommé) à la fin des années 1960 par des artistes comme **Marcel Broodthaers** et **Daniel Buren** en Europe, et **Michael Asher** et **Hans Haacke** aux Etats-Unis. À travers ses premières manifestations, assez diverses, la Critique Institutionnelle a emprunté la voie d'une **analyse critique ou d'un dévoilement ironique des structures et de la logique des musées et des galeries d'art**. [Elle a été] reprise, réévaluée et baptisée de son nom dans les années 1980 par des artistes comme **Andrea Fraser**, **Renée Green**, **Fred Wilson** et d'autres, qui s'engagèrent dans des interventions plus interactives et performatives, et par des critiques d'art, comme **Benjamin Buchloh**, qui offrirent les premières histoires critiques approfondies des pionniers du mouvement [...].*

De tous temps, les artistes se sont rebellés **contre un ordre établi** qui **bridait leur pratique** et **imposait une norme** en matière artistique. Citons Le Salon des Refusés qui s'ouvre à Paris le 15 mai 1863, en marge du Salon officiel. Il est créé en réaction aux dictats de l'art académique. À l'époque, le Salon est la seule façon pour un artiste de se faire connaître, d'acquérir une reconnaissance officielle et à travers elle, d'obtenir des commandes publiques et une clientèle.

Une rétrospective, une exposition personnelle ou collective dans telle ou telle institution (musée, centre d'art, galerie...) est le **gage d'une reconnaissance** souvent permettant de s'insérer ensuite dans le **circuit économique de l'art**.

C'est dans les années 1980 qu'apparaît l'expression « critique institutionnelle » pour désigner une lignée artistique dont les origines remonteraient à la fin des années 1960, voire pour certains à l'approche proto-conceptuelle de Marcel Duchamp au début du 20^e siècle. **Différentes vagues d'artistes se succèdent dans cette volonté de questionner le pouvoir des institutions dans la production de valeurs.**

Les pratiques des artistes de la critique institutionnelle peuvent être connectées à ce qu'on appelle l'**art contextuel** caractérisant des démarches artistiques cherchant à **s'extraire des lieux de l'art et de ses formes traditionnelles** pour interagir avec leur environnement social, géographique, politique,... et également de l'**art conceptuel**, mouvement de l'art contemporain apparu dans les années 1960 mais dont les origines remontent aux *ready-made* de Marcel Duchamp au début du 20^e siècle. L'art est défini non par les propriétés esthétiques des objets ou des œuvres, mais seulement par le **concept ou l'idée de l'art**.

Première génération de la critique institutionnelle

MARCEL BROODTHAERS

(1924, Bruxelles – 1976 Cologne)

Parmi les artistes cherchant à **mettre en crise les institutions et le système artistique** citons Marcel Broodthaers. Il n'est ni peintre, ni sculpteur, ni cinéaste, ni poète, ou tout cela à la fois, y compris collectionneur et commissaire de ses propres expositions. Suite aux événements de 68, qui ont aussi secoué la société belge, Marcel Broodthaers réfléchit aux **rappports qu'entretiennent les arts plastiques et les institutions muséales**, et interroge également la **valeur marchande** que l'on prête aux œuvres, alors que le consumérisme émerge en Europe.

Les moules, les frites, les coquilles d'œufs lui servent de matière. Il les détourne dans des objets hétéroclites, parfois absurdes, pouvant en dérouter plus d'un.



Marcel Broodthaers, *Grande casserole de moules*, SMAK, Gent, 1966.

* John C. Welchman, « Introduction », dans id. (sld), *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium Vol. II*, Zurich, JRP|Ringier, 2006, p. 11.

Marcel Broodthaers est connu pour la **création d'un musée fictif et itinérant**, le **Musée d'Art Moderne – Département des Aigles**, qui est en réalité une démarche parodique visant à analyser les mécanismes et le mode de fonctionnement du monde de l'art.

Il inaugure son musée imaginaire chez lui à Bruxelles, avec une première section dédiée au 19^e siècle. Plutôt que de présenter des tableaux ou des sculptures datant de cette époque-là, son musée accueille en fait des cartes postales **reproduisant des œuvres** et **des caisses de transport vides** servant de siège à son public, ou sur lesquelles sont projetées des diapositives. Chez lui, les reproductions des œuvres valent pour les originaux, et les caisses de transport en bois valent pour les œuvres qu'elles sont censées contenir. Voyant que la fiction devient peu à peu réalité, que la critique du système muséographique et artistique qu'il a mise en place se transforme elle-même en système, Broodthaers décide de fermer le musée en 1972.



Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1971.

HANS HAACKE (1936, Cologne)

Dans sa démarche artistique, Hans Haacke dénonce les **relations entre le milieu des affaires, de la politique, de l'art et de la culture**. Il interroge les conditions d'implication de certaines grandes entreprises ou groupes industriels, ou d'institutions publiques, dans la vie artistique et culturelle, notamment par le biais du mécénat.

Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings - a Real Time Social System, as of May 1, 1971 est une installation comprenant de nombreux documents (photographies, textes descriptifs, cartes, graphiques...) dévoilant les actions

spéculatives d'un groupe immobilier New-Yorkais qui serait lié aux dirigeants du Musée Guggenheim. Cette installation devait être présentée lors d'une exposition personnelle de Haacke au **Musée Guggenheim de New York**, mais cette dernière fut annulée six semaines avant son ouverture par le conseil d'administration du musée. Haacke y vit une confirmation de la pertinence de ses recherches artistiques portant sur le **sujet controversé** des liens existant entre **les mondes du pouvoir et de la finance et celui de l'art**.

Seconde génération de la critique institutionnelle

ANDREA FRASER (1965, Billings, États-Unis)

Andrea Fraser s'exprime dans le champ de l'**art performatif**. Son travail analyse et commente les politiques et les enjeux des musées d'art aujourd'hui. Elle souligne les **hiérarchies et les mécanismes d'exclusion** produits par les lieux d'art. Ses performances, bien qu'étant fondées sur une analyse sérieuse, sont souvent articulées de façon humoristique, ridicule ou de manière satirique.

Une des performances les plus connues d'Andrea Fraser est **Museum Highlights: A Gallery Talk** dans laquelle, sous le pseudonyme de Jane Castleton, elle **joue le rôle d'une guide** au Musée d'art de Philadelphie, parodiant une visite de l'institution et des œuvres. Castleton propose ses réflexions sur les toilettes, le vestiaire et la boutique du bâtiment. La cafétéria du musée devient une œuvre dans son discours : « Cette pièce représente l'âge d'or de l'art colonial à Philadelphie à la veille de la révolution, et doit être considérée comme l'une des plus belles pièces des États-Unis. »



Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, Musée d'art de Philadelphie, 1989.

FRED WILSON (1954, New York)

Fred Wilson s'approprie souvent des objets d'art pour explorer les **questions de race, de genre, de classe, de politique et d'esthétique**. *Gray Area (Black Version)* est une installation de cinq bustes en plâtre peints représentant la tête de l'ancienne reine égyptienne **Néfertiti**. Chaque buste est peint d'une couleur différente, du blanc, en passant par trois nuances de gris progressivement assombries, au noir.



Fred Wilson, *Gray Area (Black Version)*, Brooklyn Museum, New York, 1993. Ph : Brooklyn Museum.

Il s'agit de doubles de la célèbre sculpture égyptienne découverte en 1912 à Armana par la Compagnie orientale allemande et transportée à Berlin où elle est devenue une partie de la collection du Musée égyptien. Le buste de Néfertiti est devenu un sujet de controverse sur la question du **patrimoine national** et un sujet de discorde pour sa possession entre l'Allemagne et l'Égypte.

Cette œuvre illustre la pratique de Wilson qui consiste à explorer les questions d'identité et d'histoire raciale, la politique de la culture, des collections et des expositions des musées. Dans la lignée des **études postcoloniales**, le travail de Fred Wilson propose une **relecture critique de la muséographie** et de notre **réception de l'histoire de l'art**. De quels points de vue parlons-nous ? Sommes-nous manipulés par les musées ?

Gray Area (Black Version) est également un travail **conceptuel** jouant autour de la sérialité d'un même objet.



Renée Green, *Excerpts*, Galerie Bortolami, New York, 2020. Ph : Art Observed.

RENÉE GREEN (1965, Cleveland, États-Unis)

Le travail de Renée Green s'inscrit dans une perspective de **critique postcoloniale** et de l'**art postminimal** et **conceptuel**. Il prend la forme d'installations complexes dans lesquelles les idées, les événements historiques et les récits, ainsi que les artefacts culturels, sont examinés à partir de plusieurs points de vue.

Dans ses **installations**, parfois élaborées de manière participative, Renée Green mêle différents matériaux, tels que des **archives**, des textes, des dessins, et photographies. Dans son exposition *Excerpts* (extraits), elle présente une série d'œuvres explorant les champs liés au **langage** et les mettant en perspective dans l'**espace**. Invoquant les mots des poètes May Swenson et Laura Riding Jackson, les deux **Space Poems** dévoilent une série de collisions linguistiques rythmées par les opérations **spatiales et chromatiques**.

2) L'ART MINIMAL

L'esthétique formelle de l'installation de Merlin Carpenter fait écho au **minimalisme**. Chaque colonne en carton posée sur une palette est qualifiée de « **sculpture ready-made** » par l'artiste.

Fondé sur le principe du « **less is more** », le minimalisme s'est formé autour d'une réflexion nouvelle sur les **objets** et leur **positionnement dans l'espace**.

Né aux États-Unis dans un contexte saturé par l'expressionnisme abstrait, il est la résultante d'initiatives individuelles incarnées par des artistes tels que **Carl Andre**, **Dan Flavin** ou **Donald Judd**. Caractérisés par un désir fort de se détacher de la génération précédente, ces derniers ont en effet amorcé des expérimentations artistiques différentes, chamboulant à la fois le **statut de l'œuvre** et de **l'artiste** mais aussi du **visiteur**.

Poser, empiler, appréhender l'espace



Carl André, *Fallen Timbers*, Musée d'art de l'Institut Carnegie, Pittsburgh, 1980.
Ph : Carl André.

Carl Andre (1935, Massachusetts, États-Unis) est l'un des principaux représentants de **l'art minimal américain**.

Les éléments constituant les œuvres de Carl Andre sont généralement élaborés dans le même matériau, afin que celui-ci soit perçu dans sa masse et son poids.

L'artiste joue sur **la répétition d'un même module**, sa position dans l'espace et le rapport de l'élément au tout. Carl Andre prend toujours en compte l'espace d'exposition et la place de sa sculpture dans le lieu qu'il investit. **Il s'agit pour le visiteur d'éprouver l'espace de ses œuvres, les rapports d'échelle entre l'œuvre et le lieu et entre l'œuvre et lui-même.**

Donald Judd (1928, Excelsior Springs - 1994, New York). Il est connu comme étant le **chef de fil de l'art minimal**.

L'artiste produit des **œuvres tridimensionnelles** fondées sur des formes simples avec des matériaux modestes comme le ciment, le contreplaqué et le plexiglas de couleur. Le but de l'artiste est d'**explorer l'espace** et **l'utilisation de l'espace**.

Selon Donald Judd, l'œuvre d'art doit provoquer une sensation visuelle immédiatement compréhensible et ne doit faire référence à rien d'autre qu'à elle-même.

Ses **Stacks** sont constituées d'un certain nombre d'éléments **alignés verticalement**, accrochés au mur. Le nombre d'éléments varie en fonction de la hauteur du plafond car les éléments doivent être en nombre pair pour qu'aucun d'entre eux ne joue le rôle du centre, et n'induisse de ce fait une hiérarchie au sein de l'œuvre. De plus, le premier élément du bas ne doit pas être posé au sol pour ne pas confondre l'œuvre avec une colonne.



Donald Judd, *Stack*, 1972.
Ph : Adagp, Paris 2007.

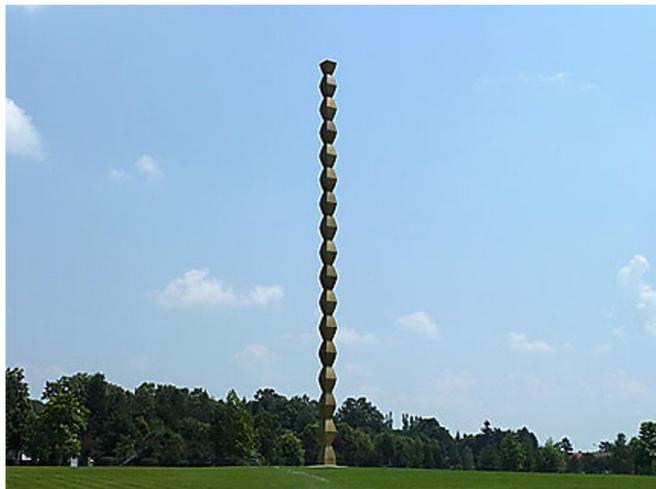
Jouer de la verticalité

Les colonnes en carton de Merlin Carpenter **saturent** l'espace de la synagogue. Elles bloquent le corps et le regard du visiteur dès son entrée dans le lieu, et perturbent, voire contraignent la déambulation de ce dernier.

Les colonnes jouent avec la **verticalité**. Elles sont vertigineuses. L'assemblage des éléments, leur superposition a nécessité un important travail de précision et de calcul dans leur alignement à la fois vertical et horizontal.

C'est un jeu de construction explorant les **notions de plein et de vide, d'équilibre et de déséquilibre**.

Quelques artistes ont tenté de défier les lois de la pesanteur.



Constantin Brancusi, *La Colonne sans fin*, Târgu Jiu, 1938. Ph : Le Routard.

Constantin Brancusi (1876, Hobita, Roumanie - 1957, Paris, France) réalise plusieurs versions de sa *Colonne sans fin*, de tailles et de matériaux différents. La structure reste cependant identique, fondée sur la **répétition de formes rhomboïdales** superposées les unes sur les autres dans un élan vertical. Sont alors soulignées les **qualités rythmiques, l'harmonie des proportions et la simplicité des motifs**. L'œuvre semble s'étirer à l'infini.

La dernière version de la Colonne inaugurée en 1938 à **Târgu Jiu** pour honorer les jeunes Roumains morts lors de la Première Guerre mondiale, s'élève à près de **30 mètres de haut**. Cette sculpture est fondée sur le symbolisme de l'**axis mundi**. Elle semble relier le sol et le ciel, le terrestre et le spirituel.



Étienne Bossut, *Tam Tam Jungle*, Frac Franche-Comté, 2013. Ph : Blaise Adilon

Étienne Bossut (1946, Saint Chamond) est un artiste français qui s'est fait connaître pour son emploi du **moulage** en polyester teinté dans la masse, technique traditionnelle de fabrication d'objets de la vie courante, pour la réalisation de ses sculptures. Résine, plastique, fibre de verre, permettent à l'artiste d'interroger la **production en série** et les problématiques liées à l'art et à la sculpture telles que la **matérialité, l'immatérialité et le rapport au réel**.

Tam Tam Jungle est une œuvre pérenne. Il s'agit d'une commande du Frac Franche-Comté pour ses espaces paysagers afin d'établir un **dialogue** avec le bâtiment de Kengo Kuma. Elle évoque une forêt de bambous. Dans le contexte du voisinage entre le conservatoire et le Frac à la Cité des arts, cette œuvre met l'accent, non sans humour, sur les relations entre **musique et arts plastiques**. *Tam Tam Jungle* est réalisée en superposant de multiples moulages en résine du célèbre tabouret du nom de Tam Tam, créé par **Henry Massonnet** dans les années 1970.



Photo : O.H. Dancy

Catherine Jacquat
Présidente

Benoît Lamy de La Chapelle
Directeur

Camille Grasser
Chargée des publics
publics@cac-synagoguedelme.org

Fanny Larcher-Collin
Chargée de l'administration
et de la communication
communication@cac-synagoguedelme.org

Alain Colardelle
Chargé de production et régisseur
regie@cac-synagoguedelme.org

Camille Chastant
Chargée d'accueil et de médiation
accueil@cac-synagoguedelme.org

Le centre d'art contemporain de Delme est situé dans une ancienne synagogue, construite à la fin du XIX^e siècle dans un style orientalisant. Sa coupole, son entrée à arcades, ornée de motifs réticulés, ses fenêtres aux vitraux géométriques ne sont pas les moindres de ses particularités.

Pendant la seconde guerre mondiale, la synagogue est en partie détruite. Les murs extérieurs subsistent, mais l'intérieur sera reconstruit après-guerre selon des lignes plus strictes. Au début des années 80, la synagogue est fermée définitivement en tant que lieu de culte, faute d'un nombre suffisamment élevé de pratiquants. La première exposition à la synagogue a lieu en 1993. Depuis plus de vingt-cinq ans, de nombreux artistes se sont succédé dans ce centre d'art atypique.

C'est aux artistes qu'il doit son identité et son rayonnement, sur la scène locale mais aussi internationale : François Morellet, Daniel Buren, Ann Veronica Janssens, Jean-Marc Bustamante, François Morellet, Tadashi Kawamata, Ann Veronica Janssens, Camille Chaimowicz, Katinka Bock, Julien Prévieux, Gianni Motti, Yona Friedman, Eric Baudelaire, Chloe Maillet et Louise Hervé, Marie Cool et Fabio Balducci, Susan Hiller, Clément Rodzielski, Jimmy Robert, Jean-Luc Moulène, Shilpa Gupta... Tous ont porté un regard singulier sur ce lieu par la production d'œuvres *in situ*. Outre les trois à quatre expositions temporaires organisées chaque année dans l'ancienne Synagogue de Delme, le centre d'art gère un programme de résidences d'artistes dans le Parc naturel régional de Lorraine, au sein du village de Lindre-Basse.

De dimension modeste, située au cœur de la Lorraine et dans une zone rurale, la synagogue de Delme s'est toujours positionnée comme un laboratoire, un lieu de production et de recherche pour les artistes. Le centre d'art reste soucieux d'établir un réel dialogue avec tous les publics qu'il accueille, dans une logique de proximité.

Depuis 2019, le centre d'art contemporain - la synagogue de Delme est labellisé « centre d'art contemporain d'intérêt national » par le ministère de la Culture.

Le centre d'art reçoit le soutien de



Le centre d'art est membre de d.c.a. / association française de développement des centres d'art, de LoRA - Lorraine Réseau Art contemporain et de Arts en résidence - Réseau national.





GUE(HO)ST HOUSE

COMMANDE PUBLIQUE DE
BERDAGUER & PÉJUS

Christophe Berdaguer & Marie Péjus, *Gue(ho)st House*, 2012, Delme. Photo : O.H. Dancy

« A guest + A host = A ghost »
Marcel Duchamp

La *Gue(ho)st House* est une **architecture-sculpture** aux abords du centre d'art contemporain la synagogue de Delme. Le cœur du projet de **Christophe Berdaguer et Marie Péjus** consiste en la transformation d'un bâtiment existant qui fut tour à tour prison, école, et chambre funéraire. Attentifs à ce contexte, les artistes s'emparent de la mémoire des lieux et métamorphosent le bâtiment en maison fantôme. « L'histoire du lieu, dans ses transformations et mutations nous parle de fantômes, de la synagogue au Centre d'Art, de la prison à l'école, du funérarium à l'accueil des publics.» Les artistes ont donc souhaité : « travailler avec le lieu et non contre un lieu, prendre en compte ce que le site raconte et l'écouter.»

La *Gue(ho)st House* reprend ainsi un jeu de mot de Marcel Duchamp : *a Guest + a Host = a Ghost* (un hôte + un invité = un fantôme). Déclencheur du projet, il offre une interface entre des hôtes (le centre d'art, la commune) et des invités (les publics, les artistes). « Guest est le dénominateur commun, le point de jonction, l'espace de partage que nous avons imaginé, le fantôme est une métaphore, une fantasmagorie.»

Le rez-de-chaussée est destiné à l'**action pédagogique et culturelle** du centre d'art. Il abrite également un **bureau de médiation et une salle de documentation**. À l'étage, un **studio** accueille ponctuellement artistes, étudiants, stagiaires ou tout autre professionnel du monde de l'art. Un lieu accueillant et convivial : un médiateur pour vous accompagner, un café pour échanger, un endroit pour méditer !



LE SERVICE DES PUBLICS



Le service des publics a pour mission de favoriser un accès à la diversité des formes contemporaines en arts visuels pour un public large, spécialiste ou non, jeune ou adulte, individuels ou en groupe. En lien avec la programmation des expositions à la synagogue ou hors les murs et des résidences, les actions mises en place par le service des publics créent des situations d'échanges et de rencontres autour de la création artistique contemporaine et participent à la formation du regard et de l'esprit critique.

Public adulte

Visites commentées des expositions à la synagogue, de l'atelier-résidence à Lindre-Basse et de la *Gue(ho)st House*.

Jeune public

Goûters art & philo, en partenariat avec les médiathèques du territoire. De 7 à 11 ans.

Ateliers « Grandes idées et Petites mains »
3 mercredis par exposition. De 6 à 11 ans.
Organisés par la chargée des publics en collaboration avec une artiste.

Ateliers « Main dans la main » (famille)
1 samedi par exposition.

Atelier-jeu avec la médiathèque de Delme.
1 mercredi par exposition. Dès 6 ans.

Visite Bout'choux avec la RPAM du Saulnois.
1 mercredi par exposition. De 1 à 3 ans.

Enseignants

Le service des publics accompagne les enseignants autour du programme artistique du centre d'art par des actions et des outils spécifiques qui tentent de répondre au mieux à leurs attentes et aux objectifs pédagogiques établis par l'Education Nationale.

Des « **visites-enseignants** » sont organisées en début d'exposition et un **dossier-enseignant** présentant des pistes pédagogiques de visite de l'exposition est à disposition.

Les actions que proposent le service des publics sont gratuites et peuvent être créées sur mesure. Il est possible de construire ensemble une visite spécifique et de s'adapter à tous projets particuliers.

Expositions ouvertes du mercredi au samedi de 14h à 17h30 et les dimanches de 11h à 17h30
Visite commentée tous les dimanches à 16h.

Pour les visites-ateliers, la chargée des publics est disponible les matinées du mercredi au vendredi

Camille Grasser, chargée des publics
Tél : 03 87 01 43 42
Mail : publics@cac-synagoguedelme.org

CAC - la synagogue de Delme
33 rue Poincaré - 57590 Delme
www.cac-synagoguedelme.org

