

EX
SITE

N.12

NOUVELLES DE L'ART ACTUEL
DEC. 2011

EDITO

Ex-situ,
Journal étudiant

Avec ce douzième numéro, Ex-situ entre dans sa sixième année d'existence. Nos lignes n'ont pas changé d'orientation, nos pages sont toujours ouvertes, et notre volonté de documenter l'actualité de l'art contemporain dans la région reste intacte ! Numéro après numéro, nous avons construit des projets, élaboré de nouvelles pages et abordé de nouveaux champs d'écritures. Beaucoup d'enrichissements, d'ambitions, déjà une belle durée de vie -sans parler de l'espérance !- pour notre journal étudiant. Nous profitons donc de ce douzième numéro pour faire le point, au travers d'un long entretien, sur ce que nous sommes, sur ce que nous tentons de proposer, et sur l'avenir de ces pages.

A.M.

SOMMAIRE

Entretien autour des mutations d'Ex-Situ	.2
<hr/>	
Situation Z : exposer les pratiques invisibles de l'art Galerie des Grands Bains Douches / Galerie Montgrand	.5
<hr/>	
Le Temps des Styènes / Musée des moulages	.8
<hr/>	
Running on empty, Boris Chouvellon / MAC	.10
<hr/>	
A la traversée du fleuve / Collection Lambert	.12
<hr/>	
La Trocade	.14
<hr/>	
Stephen Wright sur les chemins de l'infamance	.16
<hr/>	
Shame	.18
<hr/>	
Festival d'Automne / Gardane	.19
<hr/>	
<hr/>	

Entretien autour des mutations d'Ex-Situ

Au cours de ses deux derniers numéros, Ex-Situ a entamé une collaboration avec des étudiants de l'École des Beaux-arts de Marseille qui a conduit à l'émergence d'une nouvelle formule. Tout en restant fidèle à l'esprit du départ, cette nouvelle formule s'accompagne de changements notables, tant au niveau du contenu et de la forme de la publication que de ses modes de diffusion. Pour nous en apprendre d'avantage Aldric Mathieu, son rédacteur en chef, nous a accordé un entretien.

Aldric Mathieu bonsoir; on se connaît un peu et on se tutoie dans la vie, je te propose donc qu'on se tutoie pour cet entretien. Peux tu nous rappeler brièvement ce qu'est Ex-Situ, depuis quand cela existe et depuis combien de temps tu en es le rédacteur en chef ?

Ex-Situ a été créé en 2005, autour d'une ligne très précise et facilement descriptible : l'activité de l'art contemporain dans la région PACA. Au fil des numéros, nous avons réussi à couvrir de nouveaux champs, comme le cinéma ou des événements comme le « Trocage » dans ce numéro. Depuis 2005, douze numéros sont parus, à peu près deux par an, généralement en décembre et en mars, au rythme de l'engagement étudiant qui est le moteur de notre activité. En effet Ex-situ est réalisé dans le cadre de l'association Courant d'Art, association des étudiants en histoire de l'art de l'université de Provence, et c'est ce qui fait là notre spécificité : être une revue de critique d'art exclusivement faite par des étudiants.

On touche ici à quelque chose de véritablement fondateur de la revue : la volonté de briser un certain enfermement

construit autour de l'université. Il s'agissait de rompre avec l'isolement souvent de mise à l'université, espace replié sur lui-même, « autonome », comme si l'on n'était étudiant que lorsqu'on est en amphi, et rompre également tous ces préjugés véhiculés sur l'université et les étudiants. Il s'agit en quelque sorte de construire des ponts entre université et actualité de l'art, de proposer une mise à l'épreuve, une confrontation directe entre notre regard et les œuvres.

Il s'est passé pas mal de choses depuis la création de cette petite revue, dont le tirage est passé de 300 à 1400 exemplaires sur les trois dernières années, et notamment, sous ton impulsion et en cours depuis deux numéros, une ouverture vers d'autres champs disciplinaires s'est produite. Elle est à l'origine de ce qu'on pourrait qualifier un changement de formule...

Petite? Si on juge par nos ambitions et la rigueur du travail mené nous ne sommes pas si 'petit'... Il y a eu en effet beaucoup de changements qui sont l'aboutissement de nos projets de départ. Il s'agit évidemment de diffuser plus, dans la lignée de notre volonté de confrontations et de rencontres, et comme dans toute démarche de publication de se faire lire d'avantage, et, dans le cas de la critique d'art de mieux montrer et de plus donner à voir.

Et puis nous nous sommes posés un défi, celui de faire entrer des travaux plastiques à l'intérieur de nos pages, et pour le dire autrement, de faire cohabiter des articles de critique et des œuvres. Non pas des reproductions d'œuvres, mais des interventions pleinement pensées en fonction de leur destination, c'est-à-dire une page

dans Ex-Situ. Juxtaposer ces deux choses, « théorie » et « pratique », c'est faire ressentir à l'une et à l'autre la peur d'être minorée; dans la préparation de ce projet, chacun s'est alors battu pour ne pas être à côté ou l'illustration de l'autre. Nous en sommes arrivés, après un numéro d'essai, à faire tenir ensemble ces interventions et les articles dans un équilibre enrichissant pour les uns et pour les autres, ce qui nous tenait à cœur. Surtout, nous avons dépassé cette sorte de clivage, qui n'a pas lieu d'être, entre d'un côté ceux qui parlent et de l'autre côté ceux qui créent. Le prochain numéro promet de mettre cette cohabitation au premier plan.

C'est donc cette interdisciplinarité qui a été le moteur de la mutation d'Ex-Situ ou n'est-elle qu'une conséquence des réorientations engagées précédemment?

En critique d'art peut-être plus qu'en toute autre chose, nos moyens et nos fins doivent se répondre. Ex-Situ, en plus d'être le journal que nous proposons à lire, est avant tout une expérience, un « objet revue », quelque chose qui se fabrique, ce qu'on propose à lire s'enrichit et se réoriente dans chaque nouveau numéro. C'est à la fois une faiblesse si on considère que nous n'avons pas d'objectifs figés, mais c'est surtout une force, celle de remettre en jeu continuellement notre contenu et notre manière de travailler. Puisqu'il faut quand même répondre à la question, je dirais que durant cette expérience se sont rencontrés un certain nombre d'acteurs, parmi lesquels des étudiants en art. Ex-situ est une entreprise ouverte, chacun y apporte quelque chose, et, de la manière la plus naturelle, certain y ont apporté des

œuvres. Il se trouve que dans les pages blanches, il y avait de la place pour autre chose que du texte. Proposer un regard et tenter de le faire lire était un terreau, nous y avons construit la possibilité d'un collectif, dépassant la trame originelle de l'écriture. Dans ce projet, les artistes apportent des œuvres parfois en mal de discours, et les historiens de l'art apportent leur lecture critique, leur référence, leur « théorie ».

Au niveau des enjeux et des objectifs que représente cette petite revue, tu considères que la nouvelle formule apporte quoi de nouveau, ou améliore l'objet sur quels points?

Sur l'agrément de lecture dans un premier temps, très clairement. C'est par nos interactions avec des étudiants de l'école des Beaux-arts de Marseille que nous avons pu proposer un nouveau format, enfin solide, qui permet d'allier une mise en page claire à un contenu d'approche parfois plus difficile. Il en résulte une lecture que nous espérons plus agréable et une identité visuelle plus forte. Nous avons aussi progressé - toujours avec cette volonté d'ouverture qui évite une dispersion par l'exigence - au niveau du contenu : nous écrivons sur des films, bientôt sur de la danse, et également en projet une revue des publications de livres d'arts. Il faut bien garder quelques ambitions inassouvies, c'est un projet étudiant et associatif!

Que ce soit dans l'aspect, dans la diffusion, dans les contributions, ou dans nos partenariats, les numéros d'Ex-Situ suivent, je crois, une constante progression.

L'extension du tirage est allée de pair avec une augmentation de notre lectorat, nous savons par certains retours qu'Ex-Situ est une revue plutôt lue, ce qui fait toujours plaisir, et qui plus est lue par un public varié. Alors où en sommes nous?

Où en sommes nous? Tout d'abord Ex situ est un gratuit, et il distribué par les membres du journal - et on en revient à nos «ponts» entre l'université et le monde - dans des institutions culturelles, musées, centres d'art, fondations, et dans des galeries, librairies, salles de spectacles et de cinéma... Il est également distribué aux étudiants, à la faculté et aux Beaux-arts, et cela nous permet, d'être lu à la fois par les acteurs de ces lieux et le public qui les fréquente. On a ensuite le plaisir d'avoir un certain nombre de retours heureux. Et cela sur deux aspects : la rigueur du contenu, de la part des lecteurs les plus assidus et les plus impliqués dans le monde de l'art; et aussi des retours de lecteurs qui découvrent ou vont aller voir ces expositions accompagnés de nos articles. Ce que nous voulons, c'est évidemment être toujours plus lus et accompagner le regard d'autrui de plus en plus fréquemment, vers toujours plus d'événements.

La distributions dans ce que l'on pourrait qualifier de lieux de vie et d'échanges autour de l'art contemporain - dans lesquels Ex-Situ a toujours reçu un bon accueil -

te semble donc porteuse d'auspices favorables pour l'avenir?

Cette distribution fait écho à la rencontre entre articles critiques et œuvres plastiques. En apportant notre petite contribution et en nous situant à cette intersection, nous cherchons à la fois à enrichir ces lieux, ces artistes, ces œuvres, mais aussi à nous enrichir à travers ces rencontres, pour provoquer de nouveaux partenariats, dans une démarche qui vise toujours à extraire la substance de nous voyons pour ensuite la partager.

Certains déçus de la revue ont critiqué une forme de dogmatisme qui entraînait, selon eux, une sclérose de la ligne éditoriale, qu'en penses-tu?

C'est bien parce que nous sommes réunis et fixés autour d'une ligne extrêmement étroite que nous espérons être nécessaires et pertinents ! Et vu d'un œil extérieur et craintif, d'un œil qui aurait déjà abdiqué, nous pouvons bien nous offrir le plaisir de paraître dogmatiques!

Aldric, je te remercie, et j'espère te retrouver très prochainement dans les colonnes de la nouvelle formule d'Ex-Situ.

Jean Fournier

[jusqu'au] 10/12/2011

Galerie des Grands Bains Douches - Galerie Montgrand, Marseille
Situation Z : exposer les pratiques invisibles de l'art

Voici le deuxième volet de l'actualité de l'art contemporain des pays du pourtour méditerranéen mis en place par l'association Art-Cade à Marseille. Le projet est ambitieux et intéressant, et il faut bien avouer que la première édition nous avait quelque peu laissé sur notre faim. L'année dernière, la proposition artistique de la commissaire d'exposition, Séloua Luste Boulbina, portait sur le désir de l'ailleurs. L'évènement s'était accompagné de rencontres et de débats sous l'égide des Rencontres Place Publique autour de la thématique des « modernités hors de l'Europe », réflexion engagée par Stephen Wright. Celui-ci était dès le départ à l'origine de l'aventure, et il n'est donc pas étonnant que l'équipe d'Art-Cade lui ait proposé de réaliser le deuxième acte.

Stephen Wright, le nouveau commissaire, conserve le principe de la première édition, à savoir un événement d'envergure, produit par Art-cade, se déroulant sur deux lieux d'exposition, la Galerie Montgrand, galerie de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Marseille, et la Galerie des Grands Bains Douches de la Plaine.

Pour l'espace Montgrand, les œuvres présentées sont exclusivement des vidéos. On pourra voir une œuvre de Zineb Sedira, prêtée par le Frac

Provence-Alpes-Côte-d'Azur, *And the road Goes on...*(2005). L'artiste nous propose ici une œuvre engagée qui questionne à la fois sa propre identité individuelle, celle d'un peuple, et même au-delà, l'identité méditerranéenne. Elle filme une portion de route de la côte algérienne, sur laquelle, durant la guerre civile, de 1992 à 2002, de faux barrages furent dressés et des massacres de civils perpétrés. L'artiste choisit de filmer à partir d'une voiture roulant sur cette fameuse route. Tout le film se passe derrière la vitre du véhicule. Les couleurs sont fortes, agressives, presque violentes. Elles éblouissent par leur luminosité insoutenable pour le regard. Bien que l'image se déroule en continue, les plans sont parfois saccadés, parfois ralentis, donnant le sentiment que le regard ne va plus de l'avant, mais au contraire amorce un retour en arrière. Zineb Sedira évoque pour nous la complexité de l'Algérie d'aujourd'hui, tourmentée par son passé et néanmoins emportée par le flot de la construction du pays. Le déroulement implacable de l'Histoire se poursuit, seule la mémoire permet de revenir en arrière.

Dans le même espace est présentée *Operator#17 Only Wish that I could Weep* (1999-2002) de Walid Raad. Cet artiste libanais travaille depuis des années sur la constitution d'une mémoire à partir

d'un mélange de documents d'archives et de documents fabriqués. En 1999, il a créé une fondation imaginaire, The Atlas Group. *Operator#17* est un banal coucher de soleil, filmé en accéléré, avec un flux de personnes passant devant l'objectif. Le site de The Atlas Group précise que cet opérateur 17 agissait pour le compte du gouvernement libanais à partir de 1997. Il aurait préféré filmer ce phénomène naturel plutôt que de s'atteler à sa véritable mission, à savoir suivre et filmer des personnes pour récolter des renseignements. Il est encore précisé que ce fragment de film est ce qu'on lui a permis de conserver après qu'il a été démis de ses fonctions. Là encore, les enjeux d'une telle œuvre sont politiques. Le quartier filmé est celui des chrétiens de Beyrouth, le contexte celui de la guerre civile au Liban. Au final, qu'en est-il de la véracité de cette anecdote, de cette œuvre ? On sait que pour des raisons de réconciliation nationale, les documents et témoignages sur cette période de conflit ont été soustraits à l'étude des historiens. Walid Raad fabrique une mémoire, un passé fait de fragments factices et de faits bien réels. Ces fragments sont autant de liens communs à une population qui partage une même expérience. Deux autres œuvres sont présen-

tées. Celle de Maha Maamoun, *2026* (2010) où l'artiste égyptienne se sert d'une nouvelle de l'écrivain Mahmoud Uthman *The revolution of 2053* pour construire un récit visionnaire et futuriste de l'Égypte. Enfin, Fayçal Baghrich avec *Le message* (2010) fait dialoguer les cultures arabes et américaines en prenant comme référence le péplum éponyme, réalisé dans les années soixante-dix sur l'histoire de l'Islam. En réalité, l'artiste a filmé deux versions identiques, une avec des acteurs arabes et une avec des acteurs américains. Puis il a fusionné les deux produits finis, en conservant la langue de chacun, d'où un dialogue incongru entre ces deux mondes.

Cet ensemble de vidéos met en avant des démarches artistiques qui, à partir d'un même médium, questionnent l'engagement politique de l'artiste, la création de la mémoire collective et historique, la réflexion et le regard que porte l'artiste sur la société à laquelle il appartient, et comment la démarche artistique peut constituer une réponse aux problématiques de son époque.

Pour l'espace des Grands Bains Douches, il s'agit aussi en grande majorité de vidéos auxquelles s'associent des œuvres à « faible coefficient de visibilité artistiques », selon les

termes du commissaire d'exposition. Il regroupe sous cette appellation des résidus d'initiatives et d'entreprises dites artistiques, qui s'ancrent dans une temporalité différente de celle du monde de l'art et de son marché. Il s'agit de postures engagées qui s'étaient sur une période indéterminée. On peut voir la proposition de l'artiste libanais Tony Chakar, *The Walk (The Sky over Beirut)*, invitation à une balade dans Beyrouth en compagnie de l'artiste-architecte dont on peut suivre l'itinéraire et les différentes pauses sur l'écran d'ordinateur. La machine conserve la trace active de l'évènement et la marche peut être refaite, à la manière d'une expérience sans fin. Tony Chakar engage ainsi un dialogue entre les personnes qu'il a emmenées ce jour-là dans son tour de la capitale libanaise, et ceux qui visionnent la visite interactive de *Situation Z*.

Dans la même veine, le duo d'architectes Paola Yacoub et Michel Serre développent, depuis déjà plusieurs années, un projet d'observations des territoires occupés par le Hezbollah dans le sud-Liban. Un diaporama projeté au mur les images censées rendre compte des « variations d'aspect » de ces lieux.

Au début du parcours de l'exposition se déroule au mur tout le processus de réflexion de l'artiste conceptuel et subversif Rasheed Araeen. Cet autodidacte pakistanais produit depuis les années soixante-dix une œuvre engagée qui dénonce l'hégémonie d'une vision de l'histoire de l'art basée sur une idée eurocentrique de la modernité. Son œuvre s'est construite dans une remise en question de l'état de l'art dans l'ère postcoloniale. Les œuvres et textes présentés ici illustrent sa réflexion et le dialogue qu'il a engagé sur la géographie de l'art, ses connexions, et ses flux. Les extraits de texte sont tirés de *Mediterranea. An ongoing, Unending Art Project*, un élément de son fameux manifeste *Third Text* (2002) où il pose la question d'une possible union des différents pays méditerranéens.

Dans cette même volonté de faire connaître des « entreprises » artistiques non-productrices d'objets artistiques, deux revues, *Souffles* créée en 1966 par Abdellatif Laâbi, penseur marocain et *Checkpoint* créée en 2006 par Djamel Kokene, artiste et philosophe algérien, sont mises à disposition du visiteur curieux.

[jusqu'au] 20/12/2011

Musée des moulages, Université Montpellier 3 - Paul Valéry.

Le Temps des Styènes

Fruit d'un travail des étudiants de deuxième année du master professionnel conservation, gestion, et diffusion des objets d'art des XX et XXI ème siècles, l'exposition Le Temps des Styènes a pris place dans le musée des moulages en rénovation de l'Université Paul Valéry, à Montpellier. Il y a peu, ce musée se présentait comme un grand espace, où de grosses caisses abritaient la collection de moulages qui attendaient patiemment une nouvelle muséographie. C'était un lieu en jachère, c'est devenu un labyrinthe surprenant et atypique.

L'artiste en charge de l'exposition, le sculpteur Jean-François Gavoty, assisté dans son travail par les étudiants des Beaux-arts de Nîmes, a créé un univers parallèle. Il a travaillé à partir d'un choix personnel de dessins réalisés soit par lui, soit piochés dans le répertoire d'artistes de renom comme Arcimboldo, Hokusai ou encore Odilon Redon. Ces créations graphiques, il les a transformées en sculpture de polystyrène. Elles sont appelées « styènes » par l'artiste, qui reprend le nom de ce liquide inventé par Edouard Simon qui permet de fabriquer des plastiques, dont le polystyrène, pour

créer des êtres nouveaux. Ce nom de « styène » fait référence à la science, mais aussi au poème de Raymond Queneau, le chant du styène où est faite l'apologie du plastique. Il fait également écho musicalement au chant des sirènes d'Homère dans un constant balancement entre Antiquité et contemporain. Ces sculptures, variant de l'imposant au détail, monstres et sirènes de toutes sortes, éclatent dans l'espace par leur blancheur. Elles contrastent durement avec le reste de cette grande salle aux couleurs sombres, tout en surgissant au-delà d'un angle, ou en disparaissant au coin d'un carrefour du dédale des caisses de protection.

Les rebuts de polystyrène arrachés aux blocs pour mettre à nu ces formes étranges sont compactés, sont placés pour combler certains espaces entre les caisses abritant la collection du musée. C'est ainsi qu'un véritable parcours, avec ses rues et ses places, est créé. Mais rien de linéaire, pas de promenade prévisible et ennuyeuse. Le spectateur doit faire la démarche d'observer, de fureter dans les coins les plus reculés pour découvrir toujours d'autres créations.

Les œuvres rampent ou dominent l'espace, mais préservent un niveau intermédiaire, dédié aux moulages du musée. L'artiste ne les a pas oubliés, bien au contraire. Il a découpé des fenêtres dans les caisses protectrices de ces derniers. Apparaissent ainsi des parcelles de toges, des visages antiques, des morceaux de bas-reliefs, des petites sculptures d'enfants, tous blancs et figés dans un rectangle de lumière. Cette exposition est étrangement cinématographique. Non seulement parce qu'elle présente un ensemble de caméra moulées (elles aussi) en caramel qui fondent peu à peu, témoins du temps qui passe, mais c'est toute la mise en scène et la structuration de l'espace qui joue avec les formes rectangulaires et les « acteurs ». Acteurs de l'antiquité, ou plutôt leurs doublures, qui s'étaient non plus dans leurs caisses, mais dans les limites d'un écran fictif choisies par l'artiste. Actrices contemporaines également, ces figures de neige qui s'imposent comme présentes mais posent la question du temps, de notre temps. Ce sont en effet des sculptures éphémères, vouées à la destruction pour la plupart. Elles contrastent ainsi avec leurs ancêtres, ces moulages de statues millénaires qui sont maintenant figées et

reproductibles à jamais. Les « styènes » de cette exposition sont mortels, comme le temps dont ils témoignent l'existence. Le passé est éternel, mais le présent disparaît à chaque seconde : le caramel des caméras goutte et égrène ce temps solidifié.

L'exposition propose une rencontre entre des créations spécialement réalisées pour l'occasion et le lieu si peu ordinaire qu'est le musée des moulages. On a reproché un désordre ambiant, mais c'est un désordre foisonnant, productif, et surtout, c'est un désordre qui nous sort de nos habituelles promenades entre quatre murs blancs, lisses, sans saveurs. Ici au contraire, le caractère du lieu résonne grâce à l'exposition, et rends cette dernière riche, ainsi qu'elle rend riche le parcours proposé au spectateur. Mais la meilleure des expériences est de venir voir, tester cette exposition placée à l'Université comme une tentative innovante de collaboration, d'expériences, de transferts de savoirs. Elle est représentative d'un beau dynamisme qui devrait être plus souvent présent dans les universités et qui pourtant fait souvent défaut.

08/01/2012

MAC - Marseille

Running on empty, Boris Chouvellon

Les salles du MAC sont toujours assez silencieuses - les œuvres de Boris Chouvellon viennent bétonner ce silence et laissent flotter un sentiment d'abandon.

Vidéos, installations, photographies, un air de performance, un travail in situ, un ready-made pendu au plafond : trop de données, sûrement. Et pourtant, sans spectaculaire, sans séparer, la quinzaine d'œuvres exposées se rejoignent, se font échos, unifient l'espace en partageant une cohérence formelle et plastique, et dessinent ainsi un terrain en jachère dans les salles du musée.

Les vidéos et les photographies présentent des espaces vidés, entre ruine et désaffection : drapeaux en haillons flottant dans le vent, bords de mer bétonnés et désertés, paysages portant les traces -les vestiges- d'un passage. Le retour des hommes dans ces espaces semble aussi improbable que l'action de l'artiste, filmée, déplaçant tour à tour deux panneaux grillagés dans le paysage. L'artiste traverse le champ de la caméra, progressant avec son instrument de chantier urbain, cadrant le vide.

Dans les sculptures, l'utilisation de matériaux de construction -béton, treillis métallique-, indique un processus de ruine, un chantier négatif. Les ossatures métalliques ne témoignent pas d'une progression dans la construction, ni même d'un arrêt des travaux. Non, ces ossatures réapparaissent pour montrer l'érosion, la chute : les gradins ne sont pas en construction, mais en destruction.

Gradins vides, piscine basculée et posée à la verticale, et une étoile de béton intitulée *Ma ruine avant la vôtre*. L'étoile de béton, 3,5 mètre de diamètre, est bloquée à 1 mètre au dessus du sol, empalée sur des fers à bétons. Une chute sans fracas, grise, sourde, bancal, maladroit. Elle n'a pas de couleurs complaisantes car cette ruine partage le rejet silencieux que la société impose quotidiennement à ses laissés-pour-compte.

Silencieuse aussi, une machine de chantier, un transpalette, suspendu au plafond d'une salle. L'objet massif s'est déplié sous l'effet de son propre poids, adoptant une position aux traits anthropomorphiques. Nous sommes bien loin du simple ready-made lorsque l'on tourne autour de ce pendu.

Et de toute façon, Boris Chouvellon semble donner beaucoup trop d'importance aux œuvres pour se contenter d'un gargarisme post-duchampien. Bien plus qu'un objet déplacé, le transpalette est une sculpture. Toutes ces œuvres n'ont pas besoin d'un récit qui les justifie, pas besoin pour le visiteur de connaître la volonté de l'artiste, elles ne sont pas des notes de bas de page accompagnant la théorie comme tant d'autres : ces œuvres sont à percevoir physiquement, plastiquement, dans l'espace du MAC. Et nulle part ailleurs : il s'agit d'un travail in situ.

Ainsi, plusieurs œuvres, dont la piscine et les gradins, ont été réalisées dans le musée lui-même. D'où ce malaise, cette sensation de décalage : ces lourdes structures bétonnées sont trop grandes pour ces salles, s'étirant en diagonale ou jusqu'au plafond, les œuvres ne seraient jamais passées par les portes. Il y a disproportion, comme si le lieu ne réussissait pas à digérer tout ce béton. Le délabrement ne se déplace pas, ce n'est pas une œuvre que l'on transporte, le délabrement et la ruine s'installent et envahissent un monde à bout de souffle, un monde qui est *running on empty*. « *Running on empty* », peut signifier l'estomac vide, ou encore: le réservoir d'essence pratiquement vide. Dans les salles du MAC, nous subissons la force des œuvres et de leur installation, en silence, comme les occupants d'un véhicule dont le moteur broute, en fin de course.

Aldric Mathieu

Du 11/12/2011 au 13/05/2012

Collection Lambert, Avignon.

A la traversée du fleuve.

L'art conceptuel... à l'état de concept ?

A ce jour, la prochaine exposition de la Collection Lambert n'est encore qu'à l'état de préparation. C'est à la mi-décembre que la fondation présente une rétrospective de l'œuvre du new-yorkais Lawrence Weiner. « A la traversée du fleuve » retrace le travail de cet artiste membre de l'art conceptuel, du nom du courant apparu durant les sixties.

L'exposition présente les *Statements* : ces œuvres matérielles, véritables sculptures ou installations fabriquées par Weiner en atelier, ne sont connues du public que par le biais de petits énoncés. Parmi elles, le fameux *Stones+ Stones. 2+2+4*, créé en 1987 : personne ne verra jamais les pierres, seul la phrase fera oeuvre. Une fois qu'elles ont trouvé acquéreur, ces « propositions verbales » laissent à ce dernier différentes possibilités d'action et de construction. L'art de Weiner repose essentiellement sur des mots, aussi, il n'est pas évident de le mettre en valeur. Alors que cette exposition est encore de l'ordre du concept, trois questions méritent d'être soulevées : comment introduire une œuvre qui ne présuppose, par ses fondements, aucune médiation ? Quel est le rôle de la mise en scène, ici ? Le choix de la « rétrospective » comme fil

rouge est-il pertinent ?

L'une des difficultés rencontrées lors de la préparation de l'exposition se trouve dans la médiation des œuvres, leur introduction au public. En effet, installer une dynamique, en ayant pour seuls matériaux des énoncés relève du défi : comment ne pas perdre le lecteur au bout de la dixième « œuvre-phrased-choc » ? Si le langage est le principal médium de Weiner, c'est parce qu'il comporte certains avantages majeurs : il est présent partout, il est déjà existant et appartient à tous. A travers son œuvre, cet artiste conceptuel désire ramener l'art à son plus simple appareil : c'est-à-dire une idée, ou encore une définition qui soit résumée entièrement dans l'œuvre. Les énoncés des *Statements* sont brefs et précis, il n'y a ni style ni syntaxe particuliers : c'est tout ce qu'il y a à transmettre. Il est ainsi permis de réactualiser constamment le contenu, oui mais par quel biais ?

La réponse se trouve entre autres dans la dimension scénique de l'exposition. Il est vrai que le langage est un médium totalement réappropriable, et ouvert à la traduction, c'est pour cela que Weiner s'autoproclame sculpteur : la démarche de l'artiste ne consiste pas en une dématérialisation de l'art, c'est au contraire une traduction de la matière dans une autre

matière. Tous les murs sont des murs, il n'y a donc pas d'endroits plus adaptés que d'autres pour une exposition, comme il le déclare dans le catalogue de l'exposition 18 Paris IV 70 organisée à Paris en avril 1970 : « Il n'y a pas de façon correcte ou incorrecte de construire la pièce. » ou encore « quelque interprétation qu'il semble convenable d'en donner dans cette exposition sera la bonne ».

Ainsi, l'effet se veut spectaculaire, et la variété des mises en scène, par le volume d'espace à investir, accentue le caractère contingent des différentes mises en formes. En peignant directement sur le mur, un lien intime lie l'œuvre et le contexte: le *in situ* est forcément le résultat d'une négociation, d'un échange. L'adaptation au lieu a en fait pour but de fragiliser l'installation en tant qu'œuvre, dans le sens où aucune des propositions n'est définitivement satisfaisante. La mise en scène est-elle alors vraiment de circonstance ?

Revenons à l'exposition. En y regardant de plus près cette relation intime entre l'artiste, le propriétaire et le destinataire semble s'apparenter à un ménage à trois ! Une fois choisie par Yvon Lambert, l'œuvre sortie du petit carnet de Weiner, devient une œuvre à part entière. Elle était jusqu'alors en gestation,

c'est par l'acquisition que l'œuvre est réellement créée, selon la méthode de travail de l'artiste. Ensuite, le destinataire a le choix entre trois fins possibles: fabriquer, faire construire ou laisser en état. Mais la personne qui anime et met en scène l'œuvre a elle aussi un rôle important, ici Eric Mézil, directeur du musée. Pour Weiner, tout l'intérêt se veut dans cette répartition des rôles, c'est-à-dire la mise en place du protocole entre les différents acteurs. Les particularismes de l'objet fini ne l'intéressent pas.

Est-il alors cohérent de présenter l'exposition comme une rétrospective ? Weiner est l'auteur structure qui permet la création d'objets dont il ne maîtrise plus les détails. Chaque œuvre n'est en fait qu'une des configurations de l'œuvre réelle: ce paramètre implique, dans la pratique de l'artiste, l'abandon de toute expression personnelle et d'expressivité. Sa neutralité technique est une garantie d'égalité des rôles pour le destinataire. La visibilité des gestes de chacun permet à Weiner de faire une œuvre générale et à chaque destinataire d'avoir un objet unique. Ne serait-il pas plus juste de renommer l'exposition Weiner-Lambert-Mézil ?

Pauline Ruiz

RETOUR SUR...

11/2011 - Marseille, rue de la République
La Trocade

A Marseille, du 24 au 26 novembre dernier, s'est tenue la première édition de la Trocade. Sous ce néologisme inventé pour l'occasion par les organisateurs de cet événement se cache un principe d'échange vieux de plusieurs millénaires : le troc.

La Trocade, organisée par les associations Mouv'art et Marseille2013OFF nous propose d'aller à rebours d'une conception monétaire qui domine aujourd'hui notre société, et plus particulièrement ici, le monde de l'art

Pendant trois jours, 70 artistes ont exposés 80 œuvres au 28 rue de la République. Pour le public l'entrée est gratuite ; pour ceux qui désirent participer au troc une contribution de cinq euros est demandée en échange d'un carnet de dix post-it. Ces dix post-it peuvent être appliqués par le visiteur-troqueur autour des œuvres qui l'intéresse. Sur chacun de ces petits papiers jaunes il inscrit ce qu'il veut échanger contre une œuvre. Cela peut être des services, comme dix séances d'ostéopathie ou même du baby-sitting mais cela peut être aussi des objets comme une paire de ski, un canapé, un scooter...

Nous ne pouvons que souligner cette heureuse initiative qui nous fait du bien, nous qui vivons aujourd'hui dans un monde où les gouvernements sont destitués par les bourses et les enjeux économiques, nous qui sommes prisonniers d'un système qui nous dépasse et qui nous asservie.

Un des principaux enjeux de la Trocade est de permettre une démocratisation de l'appréhension de l'art. Grâce au troc, chacun peut à sa manière devenir acquéreur d'une œuvre, c'est-à-dire devenir propriétaire.

C'est cette notion de propriété qui mérite d'être considérée. En effet, les gens qui viennent faire du troc d'œuvre d'art sont rarement des représentants de galeries ou de fondations privés, et encore moins d'institutions publiques. Ce sont de petits collectionneurs, amateurs d'art. Très bien ! Mais que vont-ils faire pour la plupart de leurs œuvres ? Les accrocher chez eux et les faire découvrir à un cercle restreint de personnes (amis, familles...). Nous partons alors d'une idée de démocratisation de l'art pour tendre vers une forme d'individualisation de l'œuvre. Individualité il

y a, lorsque nous parlons de l'acquisition d'un bien dans le but d'une jouissance purement personnelle a contrario d'une jouissance collective. Ainsi, sur un long terme, nous pouvons nous interroger sur les effets de ce genre de manifestations et notamment sur la reconnaissance des artistes (qui se fait aujourd'hui par le biais des galeries, fondations et institutions publiques) et sur la visibilité des œuvres d'art par un large public (point essentiel lorsque l'on parle d'œuvre d'art).

Faut-il voir dans la Trocade, et plus précisément dans le troc, un changement des codes de consommation ? Il semble que dans notre société il faille consommer pour exister. Le troc permet, pour ceux qui n'en n'ont pas les moyens, d'acquérir des œuvres d'art. Cependant, si ce moyen d'échange permet à des gens de s'approprier des œuvres, il ne change à aucun moment les modes de consommation, pis encore, le troc crée une distinction entre deux types d'acquéreurs et deux types d'artistes. D'un côté ceux qui ont les moyens d'acheter, voire de spéculer, sur les artistes qui vendent, d'un autre, ceux qui troquent avec des

artistes qui sont déjà dans le besoin et qui ne vont pas se nourrir avec des canapés, des scooters ou des heures de baby-sitting. Pour résumer, aujourd'hui le troc ne favoriserait non pas un nouveau système d'échange mais accentuerait les disparités, créant de ce fait un champ artistique à deux vitesses.

Maintenant, si nous voyons le troc en étant un tant soit peu optimiste, nous pouvons imaginer que des manifestations comme la Trocade, si elles étaient plus nombreuses permettraient d'attirer l'attention des institutions publiques sur la condition de l'art aujourd'hui et – plus particulièrement – sur la condition alarmante dans laquelle vivent la majorité des artistes. De plus, ce genre d'événements, – outre le fait qu'ils se dégagent du marché de l'art –, nous invite à reconsidérer nos rapports entre artistes et acheteurs. Ce sont des rapports humains qui s'instaurent entre les deux parties et quoi de mieux lorsque l'on parle de création humaine ?

Gwenn Riou

Stephen Wright sur les chemins de l'inframince

Stephen Wright est le commissaire de l'exposition Situation Z, qui fait l'objet d'un article des pages 5 à 7.

Stephen Wright est historien et critique d'art et a publié il y a quelques années un texte manifeste, *L'avenir du ready-made réciproque*¹, dans lequel il définissait, en s'appuyant sur des exemples précis, des artistes dont la pratique consistait à se fondre dans le tissu du quotidien, à s'extraire du monde de l'art et à ne pas produire des œuvres d'art en tant qu'objet affilié au marché de l'art. Ces artistes développent des pratiques basées sur l'échange au sein de la trame sociale, plutôt que sur la production d'objets artistiques. Ils perdent ainsi, ce que Stephen Wright appelle « leur coefficient de visibilité artistique ». Ils se positionnent hors du cadre établi pour l'art.

Partant du constat que depuis une quinzaine d'année, le monde de l'art subit une crise identitaire et ne parvient pas à se définir, l'historien de l'art donne la paternité de cette perturbation à Marcel Duchamp et va puiser chez l'empêcheur de tourner en rond les clés pour reconstruire un nouveau discours et entamer une nouvelle ère de l'histoire de l'art. Avec ce retour aux sources, Stephen Wright, et il le revendique², s'intéresse exclusivement à la valeur politique de l'art par le biais duquel il se propose d'étudier des problématiques sociales,

politiques et historiques. De son point de vue, l'œuvre en tant que telle ne mène qu'à l'esthétique et empêche la pleine acceptation du processus artistique, de la démarche, de la revendication artistique. Les mouvements d'avant-garde ont renié l'objet auquel ils ont substitué l'idée et le concept. De fait, aujourd'hui, même le processus et le concept se sont marchandisés et esthétisés. Pour Stephen Wright, dans l'art qui se fait actuellement, l'œuvre « est une option comme une autre »³ et n'est pas une finalité en soi. Nous aurions alors affaire à une « créativité diffuse » au sein de laquelle les artistes seraient de simples acteurs, parfois de simples gestionnaires d'une entreprise artistique plus vaste.

Stephen Wright pose alors la question : que reste-t-il à montrer dans les musées ? Et l'historien de critiquer ce qu'il nomme « l'art déceptuel », un art sorti de son contexte de « production » et qui au milieu du cube blanc de l'espace d'exposition apparaît comme absurde et vidé de sa substance vitale. Cependant, il semble que dans l'exposition Situation Z Stephen Wright soit rattrapé par les lacunes qu'il pointait lui-même du doigt. En effet, comment ne pas être sceptique face à sa proposition aux Grands Bains Douches de la Plaine de Marseille ? Son projet apparaît pourtant comme ambitieux et rafraîchissant dans une scène de

l'art contemporain qui semble parfois tourner un peu en rond. On est ici en présence d'un commissaire d'exposition qui a monté son projet d'exposition en s'interrogeant sur l'existence (ou non) d'un « terreau » historique propice à un art conceptuel dans les pays du pourtour méditerranéen. L'historien de l'art poursuit ainsi l'exploration d'une idée qui lui est chère, la modernité hors de l'Europe. Ses recherches devaient initialement aboutir à une exposition d'œuvres en lien avec un mouvement post-conceptuel issu de ces pays du pourtour méditerranéens. Mais on tombe déjà sur un hiatus, à savoir au sein d'un discours engagé sur la non-production d'œuvres d'art et le plébiscite de démarches artistiques hors marché et institutionnalisation de l'art, comment donner à voir ces pratiques non-visibles, les traces inframinces d'actions artistiques ? Car malgré tout, ces artistes réalisent quelque chose, donnent à voir leurs postures et il en résulte inévitablement des expositions avec des œuvres. Faut-il y voir ce que Wright appelle « la capacité de l'art à nuire » ? En effet, face à une exposition d'œuvres dont l'existence plastique est réduite à rien, comment préserver l'utilité de l'œuvre d'art ou sa valeur marchande ?

Pour Situation Z, Stephen Wright a choisi des œuvres fortes, révélatrices de démarches engagées, constituant

un art politique. Néanmoins, qu'en est-il du visiteur d'exposition lambda à qui on n'a pas donné les clés de compréhension de ces pratiques « à faible coefficient de visibilité » ? N'est-on pas ici encore retombé dans les limites déjà expérimentées avec l'art conceptuel, où à force de rupture, les artistes et leurs démarches se coupent du public qui les entoure ? Les pistes de réflexions avancées par Situation Z sont riches et permettent à l'art de se réapproprier l'engagement politique en tant que pouvoir d'action et d'intervention directe sur le réel. Pourtant l'impact ne peut en rester que limité s'il n'est accessible qu'à un petit nombre restreint d'initiés. Il manque sans aucun doute à l'évènement un support, quel qu'il soit, d'accompagnement du spectateur, d'explication de chaque démarche individuelle ou collective.

Marie-Lumir Roche

¹ « The future of the Reciprocal Readymade », texte publié dans la plaquette de l'exposition éponyme, organisée au Centre d'art Apexart, New York, le 17 mars-17 avril 2004. Sous une forme augmentée, le texte fut par la suite publié dans la revue *Parachute*, n°117, 2004.

² Voir son entretien avec Manuel Fadat dans l'excellente petite compilation de celui-ci : *Conversations*, collection « Art et politique », éd. Appendices, 2010, 106p.

³ Wright, Stephen, « Le désœuvrement de l'art » in *Mouvement*, 2001/4, n°17, p.9-13.

Dans les salles

Shame, de Steve McQueen

Steve McQueen, après le très salué *Hunger*, sort en salle son deuxième film. Dans *Shame*, il profite sans retenue du corps de Michael Fassbender : l'acteur y campe Brandon, un trentenaire new-yorkais et... sex-addict. Quand sa soeur Sissy – une Carey Mulligan sortant tout droit de sa vie pas très rose dans *Drive* de Nicolas Winding Refn – débarque avec son écharpe rouge au milieu de la routine bien roulée des étreintes anonymes et des films de culs, Brandon débande. Dur.

Le spectateur français qui a regardé l'affiche avant d'entrer dans la salle retrouve, dans le premier plan du film, la main immobile de Brandon à moitié masquée par le drap, déposée indécise à la limite du sexe. Le plan en plongée montre un corps offert, mais dont le drap permet de respecter la pudeur. Ainsi, si la caméra accompagne Brandon, c'est comme témoin discret, ne prétendant pas percer un passé qu'il se refuse à dire et qui semble décider de son besoin d'étreintes sans lendemain. Elle veille sur lui avant qu'il n'ouvre les yeux et elle demeure immobile après qu'il a quitté son lit, en lui laissant le soin d'ouvrir les rideaux pour faire entrer la lumière dans l'image : la honte qu'il laisse derrière lui – le titre vient s'inscrire à l'endroit même où reposait son corps – ne semble apparaître que parce qu'il l'a permis. Observé, Brandon reste maître d'actions qui échappent à l'image ; jugé, il ne l'est que par les autres personnages du film ; enfermé, il ne l'est pas par le cadre, qu'il déborde sans cesse, mais par l'implacable architecture de la ville – qui ne fait que refléter la névrose dans laquelle il se débat.

Car malgré la situation sociale avantageuse où il se trouve (bon boulot, belle gueule, et célibataire de surcroît), Brandon ne semble parvenir ni à s'extraire des trajets répétitifs dictés par le métro, ni des cadres d'aciers et de verre où il évolue quotidiennement. La répétition dicte son comportement : dans la première séquence, c'est à peine s'il est possible de distinguer l'une de l'autre les deux aventures sexuelles, les deux réveils matinaux, les deux écoutes du répondeur sur laquelle se fait entendre la même voix plaintive. Et lorsqu'il voit un couple s'exhiber en levrette à une porte-fenêtre, il s'empresse de répéter l'expérience. Il n'est pas seulement inapte à vivre un présent continu, mais à vivre un présent tout court, puisque de son propre aveux il aurait préféré être musicien dans les années 1960. La musique, d'ailleurs, lorsqu'elle se fait épique pour accompagner un échange de regards avec une femme inconnue dans le métro, contribue encore une fois à le dissocier d'une réalité quotidienne : là où l'image ne montre que la scène triviale d'un homme qui finit par suivre une femme, la musique introduit un caractère héroïque dont l'on ne sait trop s'il faut en rire ou en pleurer.

L'irruption de la sœur de Brandon, Sissy, vient perturber ce parfait enchaînement de répétition et de détachement du monde. Dans une séquence magistrale, Brandon balance avec rage sa montagne de porno dont l'accumulation est rendue palpable par les plans précipités. La

chanson New-York New-York interprétée avec une lenteur mélancolique par Sissy fait venir aux yeux de Brandon une larme que l'on pourrait espérer salvatrice. Mais pour Brandon « les actions comptent, pas les mots », et le long plan où le frère et la sœur discutent, de dos, tandis que dans profondeur de champ l'enfance prend la forme flouté du dessin animé Félix le chat, n'aboutira qu'à une scission plus profonde. Le désir d'auto-destruction du personnage le conduira d'étreintes en étreintes, hétéro, homosexuelles, ou multiples ; la ville d'abord bleu acier tournera au rouge sang des feux rouges et des éclairages de boîtes interlopes. Il court de droite à gauche dans un plan dont la caméra finira par le laisser filer, en restant arrêté au feu rouge ; il court de gauche à droite pour retourner tout de même vers sa sœur. Lorsqu'il s'arrête, c'est auprès des lugubres morceaux de ponton émergeant encore sur le dock où mirent pied à terre les survivants du Titanic : il a encore la tête hors de l'eau, mais tout juste. Pourtant, on ne saura pas si la répétition à la fin du film de la scène inaugurale du métro se finit ou non de la même façon. Incertitude pour le spectateur, mais c'est maintenant à Brandon de choisir.

Piera Simon

[En attendant l'automne prochain]

Festival d'Automne

Cinéma 3 casino, Gardanne

Depuis la passerelle de la gare de Gardanne, panorama sur l'usine ocre d'où semble émaner une odeur douçâtre et sourdre la teinte rouge qui couvre les murs de la ville. Peut-être Banksy aurait-il pu y tracer quelques-uns de ses graf', mais il préfère les réserver aux murs cinématographiques de son docu *Faites le mur*. Qu'importe : s'il n'était pas à Gardanne, son docu est venu à sa place, et il n'y était pas seul. Les platanes de la rue principale (et unique) de Gardanne n'avaient jamais vu autant d'inconnus se précipiter sur d'innocents kebabs et les engloutir sans même s'informer du résultat du dernier match de l'OM. L'épisodique phénomène (du 21 oc-

tobre au 1er novembre 2011) a cependant paru se limiter aux abords directs du cinéma des 3 casino. Est-ce de là qu'ont surgis ces étranges individus aux regards rêveurs ? Ou bien venaient-ils de plus loin, voyageurs immobiles (trans)portés par la programmation très internationale du 23ème festival cinématographique d'automne ? De soirée italienne en hommage au cinéma sud-américain ou iranien, elle est faite d'un panorama de films d'ici et d'ailleurs... Prêt à vous geler les doigts en passant le balais devant le palet de Curling de Denis Côté ? Prière de ne pas s'égarer dans les très blanches images de tempêtes de neige, vous risqueriez de tomber sur un tas de cadavres

congelés ! Mais vous regretterez l'eau canadienne, aussi gelée soit-elle, lorsque vous devrez traverser le désertique Oregon de 1845 dans *La dernière piste*.

D'autant plus que Michelle Williams en « pilgrim » arpente les grands espaces de ce qui n'est pas encore les Etats-Unis, mais en a déjà la métaphysique, va vous faire venir l'eau à la bouche. L'errance sans fin du très beau film de Kelly Reichardt n'est pas le seul à remplacer la parole par le corps en mouvement : plus au sud, vous voilà pris en stop par l'argentin Pablo Giorgelli auprès du camionneur de *Les Acacias*. Il ne sait pas qu'un bébé vous accompagne, car vous étiez déjà passé par le Pérou de *Octubre* (Diego Vega Vidal), où un gamin braillard avait été déposé devant votre porte – espérons que vous ne mettiez pas autant de mauvaise volonté à constituer une famille que le mutique Clemente. C'est peut-être parce que lors des longs plans silencieux où il apparaît frontalement il est en train de penser aux Vieux chats du chilien Sebastián Silva, et qu'il sait qu'avec la vieillesse surgissent les conflits familiaux. A moins qu'il n' imagine son gamin grandir comme le petit colombien Manuel : à essayer de récupérer son ballon de foot sur un terrain miné, entre les guérilleros et les para des *Couleurs de la montagne* (Carlos César Arbeláez).

Restons dans l'hémisphère sud pour un petit passage australien du côté d'*Animal Kingdom* (David Michod), même si la famille de petits truands qui pètent les plombs (et à-peu-près tout ce qu'il y a au-

tour) est loin d'être accueillante. Le rythme haletant de ce thriller vous prépare cependant moyennement à arpenter les plaines de Mongolie avec Les deux chevaux de Gengis Kahn et le risque d'assoupissement est élevé – heureusement que vous rigolez encore de l'image convoquée par le titre. Vous finissez cahin-caha par rejoindre les pourtours de la Méditerranée et à l'arrivée en France c'est les récompenses : le prix du jury jeune va à *L'art d'aimer* d'Emmanuel Mouret (en salle depuis le 23 novembre), et celui du public à *Tous au Larzac* de Christian Rouaud (lui aussi visible depuis le 23). Doit-on mettre la différence de ces choix sur le compte des écarts de générations ?

Les platanes gardannais commencent à reprendre de l'assurance, voilà que les cinéphiles s'éparpillent. Que leur restera-t-il, à par des étoiles dans les yeux ? Sans doute le goût des cachous-crottes de chèvres de *La pecora nera* de l'italien Ascanio Celestini, très fine évocations de l'univers de la folie. Et certainement le visage sans expression de Kati Outinen dans *Le Havre*: Kaurismaki, grand chouchou du festival, fait entrer un nouveau sujet contemporain (l'immigration) dans son univers coloré et rétro, à la gestuelle poétique. En sortant de ce dernier film, c'est bien les effluves de la Manche que l'on sent caresser les feuilles des platanes... Voilà de quoi balayer les miasmes de l'usine jusqu'à l'année prochaine !

Ex-situ, sixième année, 12ème numéro toujours gratuit

Comité de rédaction :

Jean Fournier ; Charlotte Parini ; Marie-Charlotte Raina ; Gwenn Riou ; Marie-lumir Roche ; Pauline Ruiz ; Piera Simon

Contacts :

ex-situ@hotmail.fr

n'hésitez pas à nous contacter pour donner un avis, proposer quelque chose, ou écrire dans les pages du numéro 13 !

Mise en page :

Aldric Mathieu, d'après une proposition de Pauline Rivière et Gwendal Sartre

Adresse :

Courant d'art, Université de Provence,
bureau B079, 29 av. Robert Schumann,
13621 Aix en Provence Cedex 1.

Directeur de rédaction :

Aldric Mathieu

Ex-Situ est une activité de l'association Courant d'art. L'association a été créée en novembre 2002 au sein de l'Université de Provence par des étudiants en Histoire de l'Art dans le but de favoriser l'information, la communication et les échanges entre étudiants, et ce par le biais de manifestations culturelles régionales et nationales.

Association Courant d'Art

Présidente : **Viginie Gaillat**
courantdart@hotmail.com

Local B072



COURANT D'ART



Ex-situ est soutenu par:
l'Université de Provence

GRATUIT
EX-SITU- DEC. 2011