

PROJECT ROOM

POST PERFORMANCE VIDEO, PROSPECTIVE 1 : LOS ANGELES

Commissaire de l'exposition :
Marie de Brugerolle

Carré d'Art-Nîmes
30 novembre 2021
17 avril 2022

(c) Coleman Collins



Contact presse : Delphine Verrières-Gaultier - Carré d'Art
Tél. : 04 66 76 35 77 - Email : communication@carreartmusee.com

PRESENTATION DE L'EXPOSITION

Commissariat de l'exposition : Marie de Brugerolle

COLEMAN COLLINS

RODNEY MCMILLIAN

NATHANIEL MELLORS

ANNA WITTENBERG

La post performance future est un concept qui interroge l'impact et l'héritage de la performance sur les arts visuels aujourd'hui.

Ceci est la première exposition consacrée à la post performance vidéo avec un regard particulier sur les œuvres de quatre artistes travaillant à Los Angeles ou ayant été formés dans cette ville.

Les œuvres sont toutes inédites en France, et pour la plupart, produites pour l'exposition (Anna Wittenberg, Coleman Collins).

SALLE 1 : AVANT-PROPOS, PETIT CABINET

ANNA WITTENBERG

The Joker's Hand, 2018, fusain, 38 x 35,5 cm. Courtesy de l'artiste.

Inspector General, 2019, pastel à l'huile, 60,5 x 35,5 cm. Courtesy de l'artiste.

The Minotaur, 2019, fusain, 33 x 43 cm. Collection particulière.

Concrete Foot, 2020, fusain, 43 x 35,5 cm. Courtesy de l'artiste.

COLEMAN COLLINS

Ensemble, 2020, sérigraphie couleur sur dibond, 75 x 75 cm. Courtesy de l'artiste.

NATHANIEL MELLORS

The 7 Ages of Brain Teaser, 2009, vidéo, 10'. Courtesy de l'artiste & Crèvecoeur, Paris

(The 7 Ages of) Facial Recog, 2020, résine et matériaux divers, taille réelle. Courtesy de l'artiste & Crèvecoeur, Paris

La pièce est transformée en un petit cabinet, reconstituant la muséographie désormais obsolète du cabinet d'amateur. Traité comme un avant-propos ou une "green room", c'est-à-dire une loge où l'on se prépare, l'espace rassemble des œuvres qui donnent le ton de l'exposition. Les dessins d'Anna Wittenberg sont exemplaires de sa pratique en atelier, liée à la conception d'histoires qui deviennent parfois des films. Les œuvres annoncent ici le contenu de l'exposition. Dessins (croquis, storyboards, essais), objets (accessoires) ou bandes-annonces, ils sont autant d'accroches et d'indices sur le sujet. C'est celui de la post performance vidéo, c'est-à-dire de la projection impure, de sa perception périphérique, sculpturale et objectale. Le dessin préparatoire ou script, le post-scénario, extractions ou extensions en volume, les accessoires et les objets scéniques, le {set} interagissent avec le mouvement des images. De l'avant à l'après de l'image, ces objets post consommés ou post actés requièrent que nous prenions position. Cette conscience de l'image en volume traverse toute l'exposition. Parfois programmatique (*Concrete Foot*) et combinant des personnages hybrides (*Minotaur*), son répertoire de personnages de dessins animés exprime une critique de l'imagerie des dessins animés ou des contes, dont elle révèle l'ambivalence (*Joker's Hand*) ou la sexualité (*Inspector General*).

Sa ligne de fusain nette et les rehauts colorés du pastel gras font écho aux couleurs mélangées de la sérigraphie de Coleman Collins. Sur le mur vert qui leur fait face, *Ensemble* est une sérigraphie en couleur sur dibond. La partition en quatre carrés divisant la surface de l'œuvre

permet au spectateur de visualiser l'œuvre en séquences, comme un puzzle. On reconnaît les figures (visages, mains, costumes) en bleu, rose, rouge, marron. L'impression est réalisée à partir d'éléments extraits de la vidéo de l'artiste présentée dans la dernière salle.

Sur un écran plat, *The 7 Ages of Britain Teaser* (devient une introduction au projet *Ourhouse -1 (Time)*) dont le film plus long récemment achevé est présenté en salle 4. À côté de l'écran, un visage nous fait face. Il s'agit du masque utilisé dans le film et qui est lancé métaphoriquement vers nous. Nous pouvons ici établir un parallèle avec les *Imagines*, ces masques de cire moulés sur le visage des morts afin de préserver leurs traits. Ils étaient alors accrochés dans le vestibule d'entrée des maisons romaines. On peut y voir un archétype de l'image (imago). C'est aussi un prolégomène aux possibles rencontres et projections qui ponctuent le déroulement de l'exposition. Dès le seuil de la salle, on peut déjà voir et entendre la vidéo de Rodney McMillian.

SALLE 2 : RODNEY MCMILLIAN

Neshoba County Fair, 2012, installation vidéo (6'39'') et 27 dessins au crayon sur papier par Horace Taylor (1942-1956), 29,2 x 20,3 cm chacun. Courtesy de l'artiste & Vielmetter Los Angeles. Edité par Fil Rüting.

Le son d'une voix familière et d'une chanson au rythme qui semble aussi appartenir à une mémoire collective, celle des chants de psaume, nous induit à entrer. L'œuvre de Rodney McMillian est composée d'un film vidéo projeté sur le mur (*Neshoba County Fair*) et d'une série de 27 dessins de Horace Taylor, réalisés en 1942-56. L'ensemble constitue une œuvre qui nous oblige à nous situer. D'un côté un alignement de caricatures datant des années quarante, et de l'autre un théâtre de marionnettes. En haut du podium, le nom de Neshoba, comté du Mississippi. La première voix diffusée est celle de Ronald Reagan, enregistré lors de la campagne présidentielle de 1980. Dans son discours, reproduit dans la salle, le futur président des États-Unis emploie un vocabulaire choisi. Celui-ci fut conseillé par Lee Atwater (1951-1991), qui fut ensuite consultant pour George Bush. Surnommé le « Dark Vador du Parti Républicain », l'ancien publicitaire poursuit la « stratégie du sud » inaugurée par Richard Nixon pour séduire l'électorat conservateur blanc des États du Sud. Basé sur un discours elliptique évitant de désigner directement les Noirs, le texte utilise des termes qui reprennent le vocabulaire ségrégationniste. En déplaçant la question sur les aides allouées aux logements, les transports en commun ou le chômage, c'est en fait un retour à la politique raciste des lois Jim Crow¹ antérieures au Civil Rights Act de 1964 qui est implicitement visée. Le choix de Neshoba est doublement stratégique, car cette ville fut le théâtre d'un infâme lynchage raciste en 1964. Au document sonore succède un autre enregistrement, un psaume (*Come to my Heart Lord Jesus*) réinterprété par Erykah Badu (*Out of my mind, just in time*). Deux typologies de discours qui devraient rassembler (la politique pour construire la Polis, la cité démocratique la religion, « religere » signifiant « relier ») mais qui, dans les faits historiques récents, ont été utilisés pour diviser. Les portraits au crayon de l'artiste Horace Taylor représentent par métaphore le type d'électeurs qui ont pu voter pour R. Reagan à l'époque. Rodney McMillian les achète dans des magasins de seconde main ou marchés aux puces. L'artiste les labellise par des étiquettes descriptives et laisse toujours le prix d'origine. On peut pointer l'usage de la caricature dans le dessin et dans les masques des marionnettes à gaine. Le portrait chargé, sinon à charge, fut souvent utilisé de manière politique (on peut penser aux croquis de Jacques-Louis David en 1792). L'exacerbation des traits et le typage psychologique à partir des caractéristiques qui dénoteraient une classe sociale ou une catégorie socio-politique, est une arme à double tranchant. Rodney McMillian utilise souvent les chansons populaires en les interprétant lui-même ou en incarnant des figures doubles, de prêcheurs ou de héros issus de dessins animés. Cependant le surgissement de la figure de l'Autre s'appropriant ce qui est le privilège du dominant, opère un retournement de situation. Au centre, entre les

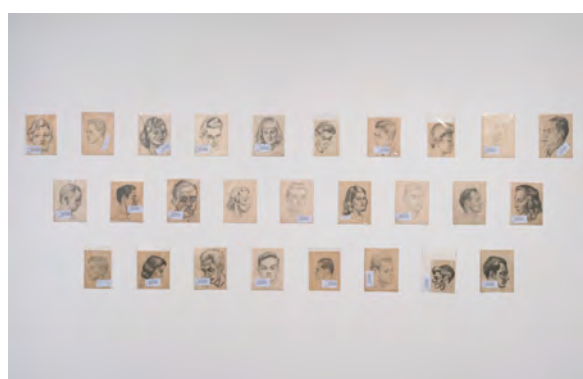
deux typologies d'images, nous opérons physiquement une révolution, c'est-à-dire un tour sur nous-mêmes, afin de voir, revoir, mieux voir, entendre et enfin écouter. La notion d'échelle est ici convoquée. Les portraits sont réalisés sur des formats habituels (env. A4) de nos cahiers d'écolier ou feuillets d'usage courant, tandis que les marionnettes projetées sont légèrement plus petites qu'un adulte. On peut réfléchir à la hauteur de notre vision, à la hiérarchie ou l'asymétrie des lignes de regards. L'adresse familière de Reagan dans son discours de Neshoba County implique qu'il est « comme » ceux qui l'écoutent, spécifiquement les personnes venues à Neshoba County en 1980. Où sommes-nous face à ce discours ?

L'irruption des marionnettes en peluche casse le discours politique, introduisant une moquerie, une rupture de rythme. La chanson, elle aussi enregistrée « live » avec les bruits de la foule écoutant Erykah Badu, mêle aussi la ritournelle familière du psaume pour le croyant, et son interprétation libre par la chanteuse Afro-Américaine. Les mêmes mots prennent une valeur et un sens différent. Amour et haine sont énoncés, paroles dont l'adresse peut être incarnée par nous, auditeurs-regardeurs, ou reprises par nous, envers des figures différemment adorées. La marionnette est à la fois une représentation figurative, très souvent utilisée pour détourner ou camoufler des prises de positions politiques critiques, c'est aussi une forme ambivalente, entre accessoire et sculpture, qui joue sur la proximité (par la taille) et l'étrangeté (l'accentuation des traits). Ici, le rapport à la manipulation par le discours est mis en évidence. Rodney Mc Millian crée de la profondeur dans la surface, au-delà de la projection. Son oeuvre implique le regardeur par son utilisation de l'architecture de manière critique : nous gardons la mémoire vive de ses images.

¹ Les lois Jim Crow étaient des lois promulguées par les Etats du Sud après la guerre de Sécession en 1877. C'était une manière pour ces Etats de réintroduire des notions de séparation, ségrégation et inégalité envers les citoyens Noirs Américains. Il s'agissait de restreindre et empêcher la mise en acte (*enactement* en anglais) des droits constitutionnels des Afro-Américains : abolissement de l'esclavage (1865), citoyenneté (1868), droit de vote (1870). Jim Crow introduit la ségrégation dans les services publics et restreint les interactions entre les Gens de Couleur et les Blancs au nom du principe de « separate but equal » (séparés mais égaux). Le Civil Rights Act de 1964 adopté par Lyndon B. Johnson permettra d'abroger ces lois discriminantes.



Neshoba County Fair, 2012



Rodney Mc Millian est né en 1969 à Columbia, Caroline du Sud. Il vit et travaille à Los Angeles. Après la School of the Art Institute of Chicago, il est diplômé en arts visuels du California Institute of the Arts, Valencia, CA en 2002.

SALLE 3 : ANNA WITTENBERG

Squarefoot, 2020, installation vidéo et sculptures (*Concrete Feet – The Drunk*), 15'16''

The Drunk, 2019, bois et métal

Concrete Feet, 2020, briques sabots en plastique, argile époxy, sable, caméra GoPro, 33 x 17,8 cm.
Courtesy de l'artiste.

Squarefoot est une oeuvre polymorphe qui comprend un ensemble de trois projections, et trois sculptures. C'est une production inédite pour l'exposition.

Afin de voir les différentes étapes de l'histoire, nous devons avancer au centre de l'espace et pour cela contourner un personnage assis dos à l'entrée, sur une chaise en bois. Le *Drunk* est un pantin articulé fixé sur le siège. C'est aussi l'acteur principal de la pièce. Composé de bûches standard, il ne s'anime que par l'image et les mouvements d'opérateurs camouflés par des cagoules et costumes noirs, comme les manipulateurs du théâtre Japonais de Bunraku. Anna Wittenberg laisse voir les éléments structurels du travail : les caméra « go pro » qui ont servi à filmer une partie des actions, enserrées dans les accessoires qui les supportaient (*Concrete Feet*). Ceux-ci sont à leur tour disposés sur des socles d'où s'échappent les projections latérales. Les images projetées au ras du sol se dédoublent dans leurs reflets. Le dispositif crée un environnement immersif dans lequel le visiteur est amené à ressentir son propre pas. Cela instaure un rapport d'échelle immédiat qui est complété par une perception périphérique. Elle est construite par plusieurs stratagèmes. Celui de la lumière filmée tout d'abord. Le « soleil artificiel » du projecteur dont l'intensité marque la temporalité, de l'aube au crépuscule, nous immerge dans un temps de cinéma. Ensuite, les différentes topologies : du désert au stade de sport en passant par le bar. Ce sont des scènes qui appartiennent à notre mémoire collective d'un cinéma « vu à la télé », d'un « théâtre filmé ». Nos habitudes de cadres sont rompues peu à peu par le dispositif même. La scansion des projections alternées crée un espace dans lequel l'opacité a autant de valeur que la visibilité. L'absence d'image fait partie de la rupture narrative qui inclut le mur, le noir, l'espace réel. La nature diffractée du récit est accentuée par l'effet « split screen » de l'écran éclaté, rejoué ainsi sur les trois murs. C'est alors que le bord de l'image, son contour, devient une zone trouble. Sans écran contrairement au cinéma, sans moniteur ou cadre plat à l'opposé de la télévision, et avec des niveaux de qualités d'images différents (high speed, go pro), le dispositif convoque nos sens en déjouant nos habitus visuels. Nous ne sommes plus simples récepteurs ou passants enregistreurs de messages, mais opérateurs potentiels : libres de prendre position. Cette liberté se prend en regard du dispositif. Les projections au sol et l'asymétrie des qualités d'images, renforcée par l'équilibre précaire, et l'inversion des socles, donnent le vertige. A l'instar du *Drunk*, nous perdons nos repères. L'ensemble est sculptural tout autant que cinématographique, et objectal. Nous reconnaissons dans la forme exacerbée des chaussures-caméras les contours baroques d'un des dessins de la salle d'entrée. Le moulage de béton incarcérant une chaussure de plastique vert, posé sur le socle incliné, lui-même proche des boîtes de cireurs de chaussures, sont autant de clin d'œil à une histoire contemporaine de la sculpture détournant les objets. Le son d'un carillon qui tintinnabule, d'un bout de bois qui tombe ou une chaise traînée sur un sol, ou encore le chant d'un coq, forment un réseau mnémotique qui ponctue et spatialise les images. Jouant sur les clichés du cinéma, comme le soleil intense du projecteur au début, ou encore l'attitude du personnage accoudé au bar, Anna Wittenberg contredit l'imaginaire du western en mettant les animaux au premier plan. Le porc filmé en très haute définition nous offre une rencontre fascinante avec la finesse de ses longs cils ou la soie de son pelage. Le coq occupe la scène finale. L'échelle de leur image les rend magistraux, héroïques, surhumains par rapport au corps désarticulé du pantin, à nos propres carcasses. La projection du monde dans laquelle nous nous tenons, permet d'envisager les différents niveaux de perceptions et renvoie à la partition hiérarchisée d'un ordre qui peut à tout moment se renverser. L'immersion dans l'image se fait par le côté. La salle n'a pas de quatrième mur. Ceci nous oblige à penser l'espace de biais, latéralement d'abord. L'espace de l'image semble clôt par les deux projections latérales, dont la longueur correspond à celle d'un corps allongé. Les vues de sols, filmées « avec les pieds » subissent les scansions de la marche avec les lourdes chaussures-caméras. Ainsi nous voyons ce que nul autre n'a vu : il n'y avait pas d'œil derrière l'objectif. C'est

la caméra qui semble avoir déterminé son champ de vision. De même, la haute vitesse de l'appareil qui a enregistré le cochon n'est pas perceptible par l'œil humain, elle est ralentie pour nous permettre de voir. Le rythme alterné des projections provoque une attente, une mise en alerte. D'où viendra la prochaine image ? L'impossible saisie d'un tout-image par un point central (un focus isolé) implique que le regard périphérique est convoqué. Au contraire des conventions perspectivistes et de l'imaginaire filmique construit à partir du point de vue unique de la caméra obscura, l'œuvre d'Anna Wittenberg considère l'art vidéo post écran, post performance, et post medium. Ce ne sont pas des installations au même titre que ce qu'on nommait ainsi dans les années 80 ou 90. Ce sont des images imprégnées, qui débordent les écrans et glissent sur les murs, prennent une forme d'autonomie et inventent leurs bords. Elles existent dans un milieu, un Umwelt, qui considère d'autres visions. Celles des animaux (ne parle-t-on pas de « birds view », de « fish eye ») et de la matière (le pantin en bois) et d'une lumière qui jette parfois des ombres. Les angles, les recoins, l'obscurité et l'invisible ont autant de présence ici que les images au long desquelles nous nous tenons. Et parce que nous marchons vers elles, nous tournons au milieu d'elles, nous comprenons peu à peu qu'il n'est pas besoin d'un écran pour avoir une image, ni d'un cadre pour signifier un plan, mais que nous avons des plantes de pieds et un dos. Notre squelette fait structure pour ce volume des images qui nous englobe tout autant que notre mouvement le révèle.



Squarefoot, 2020



Concrete Foot, 2020

Anna Wittenberg (née en 1985, Houston, Texas) est une artiste interdisciplinaire basée à Los Angeles. Elle a obtenu une licence en études des médias au Pitzer College en 2008 et une maîtrise en arts visuels à l'Université de Californie à Riverside en 2017.

SALLE 4 : NATHANIEL MELLORS

Our House -1 (Time), 2015-2016, vidéo, 59'. Courtesy de l'artiste & Crèvecoeur, Paris

Neanderthal Restyle, 2016, résine, paille, peinture, plâtre polymérisé, 58 x 58 x 25 cm. Courtesy de l'artiste & Crèvecoeur, Paris

Reliquary Reliquary (Degenerate Cycle), 2016, résine, pailles, peinture, plâtre polymérisé, silicone, cheveux, plexiglas, bois, 180 x 51 x 41 cm. Courtesy de l'artiste & Crèvecoeur, Paris

Suivant le corridor nous sommes invités à avancer pour voir le film projeté latéralement. Cette fois ci, il nous faut rentrer dans la salle afin de s'asseoir sur le banc en face de la projection. De part et d'autre de cette assise, deux socles diamétralement disposés présentent deux bustes. *Reliquary, Reliquary (Degenerate Cycle)*, 2016 et *Neanderthal Restyle*, 2016. En résine peinte, avec des pailles de plastique colorées pour l'un et une concrétion agglutinée pour l'autre, les deux sculptures relèvent à la fois de la statuaire classique et de l'accessoire de cinéma. Elles semblent tout droit échappées du film.

La vidéo *Ourhouse -1 (Time)* fait suite à un cycle que l'artiste a commencé pour la BBC il y a une dizaine d'années. Il conjugue une relation à l'histoire entreprise comme un voyage libre dans le temps et une récurrence de la figure Néandertalienne. Les acteurs nous semblent familiers car ils ont joué dans des séries ou films populaires récents (*Harry Potter*, *Games of Thrones*), ce qui induit une « inquiétante familiarité ». La confrontation de personnages caricaturaux et de scènes à dimensions historiques, ainsi que les carambolages temporels évoquent les systèmes antinarratifs des *Monty Python* ou de *Dr Who*. Derrière l'humour, c'est une réelle approche métahistorique qui rejoint les discours scientifiques contemporains. N'avons-nous pas réalisé récemment notre patrimoine génétique dans lequel l'A.D.N. de Neandertal est toujours présent ? Nathaniel Mellors déplace et inverse les rôles entre objets (accessoires), qui sont porteurs d'histoires et acteurs, et les personnages qui peuvent être manipulés comme des objets. En général, il écrit un script à partir duquel il réalise un film. Ce processus génère des objets. Parfois ceux-ci sont littéralement « post-performance ». Parfois, cela est plus fluide, comme fabriquer des accessoires puis faire des sculptures à partir de ceux-ci, ou de ceux qui n'ont pas été utilisés. *Ourhouse - 1 (Time)* questionne le temps et sa réversibilité. Cela découle de la notion de relativité et induit un rapport à l'histoire non linéaire. Les personnages partent en vacances « chez eux », dans un « présent permanent et contraint » qui fait écho à la situation que nous avons tous vécu avec le confinement. Les objets domestiques sont des véhicules possibles pour franchir des limites temporelles. Dans un autre épisode de la série, un personnage appelé *The Object* dévore un livre intitulé « *The Eternal Present* » que nous retrouvons. Ici, la cuvette des toilettes et les selles recyclent le patrimoine mémoriel filtré par notre microbiote. Au-delà du parti pris comique, une réflexion plus profonde sur le biopolitique et la manipulation intrusive des corps par la science est à l'œuvre.



Ourhouse -1 (Time), 2015-2016



Reliquary Reliquary (Degenerate Cycle), 2016

Nathaniel Mellors (né en 1974 à Doncaster, Royaume-Uni) a étudié à la Ruskin School de l'Université d'Oxford et au Royal College of Art à Londres. En 2007-2008, il a été résident de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten à Amsterdam. En 2011, il a reçu le prix Cobra décerné par le Cobra Museum d'Amstelveen. Il vit et travaille à Los Angeles.

SALLE 5 : COLEMAN COLLINS

The Anxiety of incompleteness, 2019, vidéo HD, 6'. Courtesy de l'artiste.

Rêveuse (extrait), 2020, Valchromat gris clair, 60 x 90 cm. Courtesy de l'artiste.

The Anxiety of incompleteness est une vidéo construite sur le principe du "stop motion", qui consiste à installer des objets immobiles à différents endroits et à filmer les mises en scène l'une

après l'autre en utilisant un plan fixe (comme une photo) puis à déplacer les objets entre chaque prise. Le montage bout à bout donne l'illusion d'un mouvement et produit un défilement saccadé. Les petites figurines d'anges sont projetées de manière très agrandie. Elles sont à la même taille que des enfants qui nous feraient face au fond de la salle. Les yeux agrandis des statuettes évoquent ceux des publicités ou dessins animés de type manga. Une musique accompagne le film, en boucle. A priori mignon, le film devient sur la longueur source de réflexion sur « ce qui n'est pas là » et l'objet manquant ou la source de la différence. Le titre nous renseigne aussi. De quelle angoisse parle-t-on ? et de quelle incomplétude ? Les petits anges forment un groupe, qui tourne. Puis on remarque que l'un d'eux a une aile cassée. Peu à peu, il est mis à part, rejeté par le groupe. Qu'est-ce qu'un ange sans aile ou avec une aile unique, qui ne peut plus voler ?

On pourrait ergoter sur la croyance dans les anges et la notion de substitut fétiche des figurines ailées. Le propos n'est pas ici centré sur la croyance en des entités supra naturelles. Il s'agit plus d'une allégorie d'un rapport d'une économie de la croyance détournée à des fins politiques. L'anxiété de l'incomplétude réside dans la crainte de la perte d'unité, du « tout » que représente la pseudo intégrité de la pureté. Le discours qui sous-tend ce propos est celui de la volonté de nier la différence au profit d'une conception univoque d'une nation, par exemple. Le texte auquel se réfère l'artiste est *Fear of Small Numbers-An Essay on The Geography of Anger*, d'Arjun Appadurai, 2006, Duke University Press. La thèse analysée de façon critique est celle de la théorie des différences dans les groupes appliquée à celle de l'État. S'il y a une minorité dans un groupe (État), celui-ci n'est plus complet. Cela participe de la notion d'unicité et de pureté soutenue par la mentalité fasciste. L'anxiété fondée sur cette différence qui met en cause le tout identique, peut être provoquée par des différences mineures. Cependant, l'œuvre ne se limite pas à une illustration d'une thèse en image. La musique répétitive crée une boucle digressive et fascinante. Basée sur le principe de gammes de sons sinusoïdales mis au point par Roger Shepard en 1964, le rythme est lancinant et hypnotique. Coleman Collins met en action le système de répétition (ritournelle) analysé par G. Deleuze (*Différence et Répétition*, 1968). La synthèse asymétrique naît de l'écart ou déviation légère, qui est la respiration ou mouvement de la vie. Collins rejoue dans le son le principe de petite différence qui structure le film, jouant sur les écarts tonals tels des ondes concentriques.

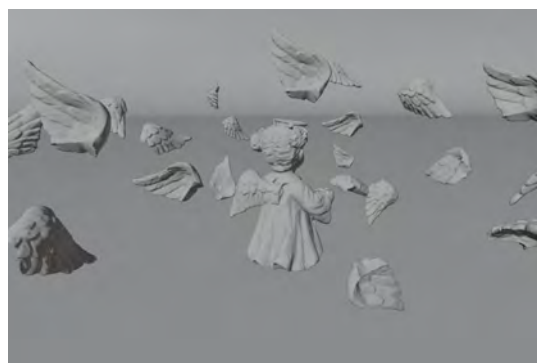
L'artiste travaille aussi des questions d'économie de production qui utilisent les techniques de construction d'images virtuelles et leurs modes de production actuelle. Le dessin est pensé dès l'origine en un volume, ce qui implique non plus la traduction perspective d'une forme 3D en son illusion 2D traduite par la perspective, mais son élaboration en conscience de ses différentes faces, en volume. Le logiciel utilisé crée un algorithme qui va concevoir les objets afin de permettre leur mise en forme soient par une imprimante 3D soit par une fraiseuse laser sur bois. Dans les deux cas, on va extruder des formes et extraire des motifs qui sont des hauts reliefs. L'œuvre se construit par enlèvements, par ce qui n'est pas là, en moins, ce qui est exclus ou enlevé mais qui persiste, « ex-siste ». En plus de dialoguer avec l'histoire de la sculpture et du dessin (de la grisaille au relief à la ronde bosse), Coleman Collins conçoit et produit des objets innovants, qui sont à la fois dessinés et moulés, dans un même processus. Par ailleurs, l'économie de production pense le dessin en volume (strates des filaments de carbone pour l'imprimante 3D) ou en creux (fraiseuse laser qui brûle la matière par points ou creuse de lignes dans le Valchromat qui est un panneau de fibres de bois composite). Il s'agit d'une pensée de la forme qui détermine d'abord un volume dans une surface. La profondeur du plan qui lui-même est toujours finement strié, varie selon le choix de l'artiste. L'épaisseur, dans les deux cas, est une décision artistique. L'algorithme évacue les couleurs afin de conserver les ombres sur le gris perlé très léger. Ce procédé forme un agglomérat de teintes aléatoires. Ces couleurs vont composer la « peinture trouvée » de la sérigraphie vue Salle 1 : *Ensemble*, sérigraphie couleur sur dibond, 2020.

A l'occasion de l'exposition, Coleman Collins offre à Carré d'art une édition limitée d'un de ses dessins, *Rêveuse*, en vente à la librairie du musée, tirée à 25 exemplaires, signés, numérotés.

Coleman Collins est un artiste et écrivain interdisciplinaire de Stone Mountain, Georgie, né en 1986. Son travail aborde des questions liées à l'histoire du monde, à la dette et aux relations sociales. Les expositions récentes incluent *Nothing Special*, Los Angeles; Elizabeth Foundation for the Arts, New York; ltd los angeles, Los Angeles; Artspace, New Haven et Human Resources Los Angeles. Il a obtenu le diplôme de maîtrise en arts visuels de UCLA en 2018 et a été résident en 2017 à la Skowhegan School for Painting and Sculpture. Il vit à New York, où il a participé en 2019 au programme d'études indépendantes du Whitney Museum.



The Anxiety of incompleteness, 2019



Rêveuse, 2020

INFORMATIONS PRATIQUES

Ouvert du mardi au dimanche inclus de 10h à 18h

Carré d'Art–Musée d'art contemporain
2^e étage
Place de la Maison Carrée - 30000 Nîmes

Tél : 04 66 76 35 70
Fax : 04 66 76 35 85
Email : info@carreartmusee.com
Site web : www.carreartmusee.com

Tarifs

Entrée de la collection permanente + Project Room : Tarif plein : 5 €; Tarif réduit* : 3 €

1er dimanche du mois : Collection permanente + Project Room : gratuit

* Tarifs réduits : groupes de plus de 20 personnes, demandeurs d'emploi et étudiants (sur présentation d'un justificatif), adhérents des associations des Amis des Musées de la Région Occitanie.

GRATUITES (sur présentation de justificatif) : voir <http://carreartmusee.com/fr/infos-pratiques/>

Centre de documentation en art contemporain, niveau -1

Du mardi au vendredi, de 14h à 18h ; le matin sur rendez-vous

Tél : 04 66 76 35 88

Courriel : documentation@carreartmusee.com

Catalogue en ligne : <http://carreartmusee.centredoc.fr/opac/>

Le Centre de ressources spécialisé, fondé à l'initiative de Robert Calle, est dédié à l'art contemporain des années 1960 à nos jours et a pour mission de rendre accessible les documents sur le musée et sa collection.

- *Un espace réservé à la recherche en art contemporain*
- *Près de 30000 documents imprimés et numériques : architecture, design, danse, photographie, peinture, art vidéo, politiques culturelles, ...*
- *Tout sur le musée, sa collection, ses expositions*
- *Une aide à la recherche et des services gratuits*
- *Un accès libre et gratuit*