



INTERFACE appartement / galerie
12 rue chancelier de l'hospital
21000 dijon france
t. +33 (0)3 80 67 13 86
contact@interface-art.com
www.interface-art.com

En partenariat avec

ENSA Dijon Art & Design
3 rue michelet, bp 22566
21025 dijon cedex france
t. +33 (0)3 80 30 21 27
contact@ensa-dijon.fr
www.ensa-dijon.fr

ouvert de 14h à 19h
du mercredi au samedi et sur rendez-vous

**Mathieu Arbez • Romain Moretto
Carine Munoz • Axel Roy • Sung Soo Hee**

DÉPLACEMENTS

27 janvier – 4 février 2012
vernissage jeudi 26 janvier à partir de 18h



L'art a depuis longtemps réfléchi sur d'autres objets culturels qui se manifestent à lui. Ce faisant il acceptait les propositions que lui faisaient l'histoire, la mythologie, la science, la littérature, la poésie, les autres arts (doctrine de *Ut pictura poesis*) les mathématiques, la philosophie, les religions, la médecine... Mais l'art s'intéressait aussi au monde, à la vie ordinaire, surtout chez les maîtres hollandais du 17^e siècle, tant il est vrai que la vie quotidienne des campagnes, des quartiers urbains, et des gens qui les peuplaient, était peu prisée des académies et des pouvoirs artistiques bien établis ; il n'est que de songer au sort qui fut réservé par la critique majoritaire, à Gustave Courbet pour avoir osé peindre, à l'échelle un, en 1850, *Un Enterrement à Ornans*.

Au 20^e siècle, le culte de la forme, porté par une certaine peinture moderne, va progressivement conduire l'art, par la peinture, à puiser ses sujets, d'abord dans le seul domaine du visible, puis seulement en elle-même. Ne cherchant plus à exprimer quelque propos que ce soit, le tableau va cesser de représenter l'espace tridimensionnel, pour se concentrer sur les caractéristiques de son médium. Par cette réduction moderniste, l'art allait délaisser les sollicitations extérieures et parmi elles le monde social. L'art avait décidé de se tordre sur lui-même, pour se regarder en face et définir plus encore son objet d'élection : la planéité et la peinture pure.

Pourtant, après la seconde guerre mondiale, et malgré la théorie pendant longtemps dominante de Clement Greenberg, ardent défenseur de la pureté du médium, les choses avaient déjà basculé, notamment par l'avènement de deux artistes majeurs, Andy Warhol en « occident de l'Ouest » et Joseph Beuys en « occident de l'Est ».

C'est à partir de ce moment, avec la fin de la modernité en art et l'avènement de ce que l'on a appelé, « l'art contemporain », que nous arrivons à un moment où l'art vient renouer avec son rapport au monde. Mais plutôt que de convoquer, selon un protocole assez fermé, les apports des autres disciplines artistiques (poésie, musique, littérature), il vient se déplacer, vers des disciplines et champs nouveaux. Il se mêle au domaine des sciences et de l'expérience en sollicitant l'action du spectateur (l'œuvre de Carsten Höller), à celui du forum et du cercle de débat et de pensées (l'œuvre de Thomas Hirschhorn) à celui de la philosophie (l'œuvre de Joseph Kosuth) à celui de l'histoire et des traditions populaires (l'œuvre de Jérémie Deller). La sociologie, l'anthropologie sont convoquées... Il en résulte un art qui, se rapproche de la vie, non pas pour esthétiser l'existence mais pour la questionner in vivo, avec l'exigence pour l'artiste de se déplacer, de s'immerger dans des lieux autres, pour aller à la rencontre. La proposition que je fais de présenter, dans la galerie Interface, quelques travaux actuels, d'élèves de l'ENSA Dijon, résulte des réflexions qui précèdent.

Tout en gardant une ouverture à la diversité des médiums employés par ces jeunes artistes j'ai voulu insister sur une implication dans le monde commun. Il en va ainsi de l'œuvre de Romain Moretto. Son « déplacement » par la course à pied dans l'espace urbain, nous renvoie à ces joggers que chacun peut rencontrer, jour après jour, sur son trajet ; une question me venait souvent à l'esprit, dès avant l'œuvre de Romain Moretto : « mais où vont ces gens qui courent ? » L'allégorie rimbaldivienne d'*Une Saison en enfer*, psalmodiée en courant, par Romain Moretto, n'est sans doute pas une réponse. Mais elle me donne à penser, par des formes nouvelles de l'art, sur certaines des pratiques corporelles de masse d'aujourd'hui.

Robert Milin, janvier 2012

L'association Interface reçoit le soutien de :



Axel Roy utilise la vidéo projection comme un moyen : il projette ses photos sur une grande feuille de papier blanc accrochée au mur, qu'il détoure ensuite au crayon à papier et retravaille avec toute la minutie permise par le large éventail des mines. Le jeune artiste est un observateur anonyme et caché : pendant 30 minutes exactement, à l'abri de tous les yeux, il photographie les passants, tous, de manière exhaustive ; un cadrage identique est utilisé, celui-là même qui est repris sur l'espace blanc du papier et qui isole les figures, une à une au cœur de cette foule crayonnée. Axel Roy travaille sur l'anonymat : il étudie les corps de manière expérimentale, accordant une grande importance à la neutralité du processus et au traitement des photographies, comme à celle du choix de la tranche horaire - la méthode de l'artiste évoque de manière évidente un protocole scientifique.

Mais plus le travail avance, et plus les doigts s'affairent sur les crayons, plus la neutralité voulue comme point de départ laisse la place à un réinvestissement de la part de l'artiste qui exalte à partir de cette foule d'anonymes - comme autant de sujets d'études, voire de cobayes pour l'artiste anthropologue ou le collectionneur de visages -, une forme d'universalité des types humains.

C'est en s'investissant à son tour sur l'espace blanc du papier que l'artiste commence à prêter aux anonymes des vestiges de traits de personnes qu'il connaît ou qu'il a croisé. Cette réflexion est arrivée au cours du travail, laissant les inconnus s'animer ensemble, raconter une histoire et proposer « la cartographie d'une déambulation » au cœur d'un espace public : c'est le portrait d'une rue que nous propose Axel Roy.

Rien d'étonnant à cela, puisque le jeune artiste croque et emmagasine à l'envi les visages des rencontres quotidiennes qu'il enferme dans un petit carnet. Il réfléchit à peindre le monde entier - il a calculé que sur 60 ans, et pour 6 milliards d'humains, il lui faudrait en produire 3,4 par seconde. Derrière ce constat en clin d'œil, il y a la volonté déterminée de sonder l'esprit de ceux qui se rendent d'un point A à un point B. Les gens de la rue sont en eux-mêmes comme ils sont dans leur monde, dans un espace pourtant considéré comme public. À quoi pensent-ils ? On imagine que c'est la question que se pose Axel Roy : il est l'observateur, qui se dissimule aux yeux des gens comme le reporter animalier se cache de la faune qu'il veut comprendre, condamné à se dérober aux regards pour être en mesure de nous transmettre ses découvertes. C'est un dialogue indirect et sans confrontation, une volonté de collection de types, dépassés par l'envie de percer les mystères de ces passants entre allées et venues, sans raison ni but.

Julie Boisard, doctorante en histoire de l'art contemporain

3 - Axel Roy, *passants*, 2011, dessin sur papier, 191,1 x 135,6 cm

Directement empruntée au vocabulaire de l'architecture industrielle des silos à grain, cette sculpture se révèle être la fidèle reproduction d'une plate-forme qui, dans son contexte originel, a pour principale utilité le contrôle de l'écoulement des denrées. Révélé aux yeux de **Carine Munoz** par le biais de photographies qui constituèrent le déclencheur de sa réflexion, cet élément voit sa grammaire formelle, aux composants linéaires et rigides, associée à des matériaux bruts, aboutissant dès lors sur une esthétique structurelle et épurée caractéristique du travail de l'artiste. Ici présentée hors de son contexte industriel, cette plate-forme, devenue objet d'art, prend finalement une toute autre dimension intrinsèquement basée sur l'imagination et les interrogations des spectateurs qui la contemplant. Ainsi par sa forme, elle évoque bien des éléments qui nous sont quotidiens et laisse l'esprit divaguer sur son utilité première en relation avec sa présence et l'idée de surveillance. On expérimente pourtant ici ses contradictions en faisant face à un vide latent qu'on ne peut finalement pas combler, une absence parfois dérangement et toujours intrigante. Isolée et isolante de par son accrochage en hauteur qui entraîne son impénétrabilité et sa mise à distance physique, cette œuvre incite cependant à prendre part à l'art en s'y transposant et en y projetant mentalement ses propres désirs et questionnements, à défaut de pouvoir l'appréhender par un contact corporel. Situé légèrement en contrebas de cette structure que l'on peut imaginer comme une estrade, le public devient dès lors une foule attendant patiemment et sans grande certitude que la latence se comble. Sa perception et son éventuelle impossible résolution peuvent se révéler de plus en plus inquiétantes au fil de l'appréhension de la sculpture. Malgré sa dimension apolitique et la totale liberté laissée à l'interprétation, l'œuvre peut entrer en résonance directe avec l'actualité marquée par l'attente éperdue d'une solution à la crise dans laquelle le monde est aujourd'hui plongé. Symbole de l'attente désespérée, plate-forme vide ou simple élément industriel, cette sculpture est donc avant tout un catalyseur d'imagination et un jeu basé sur une intense interaction entre son volume creux et le public qui y est confronté frontalement.

Léa Zelenkaskis / Volcie Donati

1 - Carine Munoz, *sans titre*, 2011, métal, 160 x 70 x 90 cm

La jeune artiste **Sung Soo Hee** présente deux installations sonores qu'elle a entièrement fabriquées. La première prend la forme de deux tables collées l'une à l'autre, la deuxième se compose d'un ensemble de trois feuilles blanches accrochées au mur tels des tableaux. L'artiste réinterprète ici un sens que l'on a trop souvent tendance à oublier : l'ouïe. Bien avant la naissance de l'écriture et de la perspective le son a transmis des idées et des histoires. Il est partout, nous entoure sans que nous n'y prêtions forcément une réelle attention. Privilégiant une esthétique minimaliste, laissant de côté les codes visuels habituels « plastiques » auxquels nous avons trop souvent tendance à nous accrocher, particulièrement lorsque l'on parle d'art, ces installations invoquent une autre réalité. De par leurs formes communes, que ce soit dans la vie courante (les tables) ou dans le monde de l'art (les feuilles blanches), ces installations amènent à penser selon un certain axe, selon certaines idées caractéristiquement associées à ces objets. Au premier abord les œuvres nous interpellent, nous cherchons ce qu'il y a à « voir », nous avons besoin de nous approcher pour comprendre. Il faut alors tendre l'oreille et laisser son imagination traduire le paysage sonore qui est exposé. Un ensemble de sons résonne et nous évoque des images mentales comme tant de sources possibles : un léger crissement devient les pas d'une fourmi, un sifflement le souffle du vent, etc. Le travail de Sung Soo Hee s'appuie essentiellement sur deux notions : le temps et l'espace. En effet les sons qu'elle fait vivre ne sont pas là pour combler un vide ou masquer le silence, ils habitent l'espace et cohabitent avec les autres sons environnants. Les deux œuvres sont vivantes, en constante évolution selon le lieu et l'instant où elles sont présentées. Chacun peut ainsi expérimenter et interpréter ce qu'il entend de manière à la fois relative et subjective. Enfin, ancré à un support fixe et en même temps répétitif, le son prend ici un caractère à la fois éphémère et infini. Il résonne dans l'air, disparaît puis renaît. Si l'artiste approche ces concepts selon une démarche quasi scientifique, en travaillant sur la fréquence et l'intensité du son, elle laisse aussi le hasard transformer son ouvrage. Avec ces installations, que l'on pourrait qualifier d'expérimentales, Sung Soo Hee se détache des pratiques artistiques dites « courantes », telles que la peinture ou la sculpture et propose un voyage sonore autant poétique qu'intrigant.

Léa Zelenkaskis, étudiante en master d'histoire de l'art contemporain

5 - Sung Soo Hee, *dispositif sonore n°4*, 2011, médium, lecteurs mp3, papier aluminium, fil de cuivre, aimants

4 - Sung Soo Hee, *dispositif sonore n°1*, 2011, feuilles blanches, lecteurs mp3, fil de cuivre, aimants

Mathieu Arbez : Les ambivalences langagières de l'image

L'essence des propositions vidéos de Mathieu Arbez, interroge les langages de l'image. L'image, toute d'un domaine du sensible qu'elle soit, témoigne tangiblement de mémoires et formalise du langage. L'image formalise : elle donne forme, révèle et une fois subordonnée aux regards, invite à la formulation. Ainsi, les commentateurs et regardeurs, en perpétuelles projections, sont avides de recherche de sens, et formulent des appréciations multiples en usant de systèmes langagiers.

La Petite Transfiguration de Madame Conrad (et quelques fleurs), est un plan fixe d'un mur recouvert de papier peint à fleurs, qui semble dater des années cinquante, et sur lequel a été fixée une barre de fer. Cette dernière apparaît à l'image projetée, décentrée sur le côté droit. La projection de cette image est indissociable du commentaire que Mathieu Arbez en fait tout au long de la vidéo. La description méthodique qu'il formule, octroie des dimensions autres à l'image, dont la composition est simple voire minimaliste. Il annonce d'une tessiture de voix monocorde, des informations de diverses natures, à la fois anecdotiques, autobiographiques et formelles. Au-delà de l'ambivalence, autobiographie et fiction du récit entrepris, l'artiste s'amuse à décrire et à commenter l'image, conformément aux langages usuels des commentateurs de l'art. S'attardant sur des éléments formels, énoncés de manière objective et précise, il dissèque l'image comme un critique ou historien de l'art exclusivement formaliste le ferait. Ainsi, l'œuvre semble caustique vis-à-vis du discours sur l'image et l'art en général, mené par des regardeurs. L'artiste considère que le regard de tout individu est en construction perpétuelle et qu'il n'est pas neutre. Dans ce sens, le regardeur semble de diverses façons conditionné, en lien avec des facteurs qui lui sont à la fois extérieurs et intérieurs. L'ambivalence extériorité et intériorité exercée inconsciemment sur le regard de chacun, émane principalement de deux types de mémoires : l'une collective, en rapport à l'extérieur, liée à la prégnance de la société et de la culture, au sens large du terme et l'autre individuelle, en relation à l'intériorité de l'être, l'intime, l'affect, et plus généralement au vécu particulier.

Avec l'action/vidéo *Puisque je regarde*, Mathieu Arbez expérimente la révélation « d'images en équilibre entre le devant et le derrière de l'œil ». Sur un plan fixe, l'artiste, dont seul le visage caché par ses mains apparaît en train de se frotter les yeux du bout de ses doigts. Parallèlement, il décrit spontanément les effets visuels que lui procure cet état. La vidéo est un extrait autonome de l'action, qui fut menée jusqu'à épuisement des systèmes langagiers: d'une part, épuisement des productions imagières et d'autre part, épuisement des mots. L'artiste semble dans un état méditatif, si ce n'est hypnotisant. Les images animées et en plans fixes de Mathieu Arbez donnent à voir, à entendre et à imaginer les images intérieures et extérieures à l'image projetée et sonorisée. Faiseurs d'images d'une image, il déplace subtilement les différents niveaux de langage de l'image. Il atteint les limites de l'image en tant que langage véhiculé par des formes et des mots. L'image : « lumière imprimée sur une surface », retrouve finalement son origine, son essence.

Servin Bergeret, doctorant en histoire de l'art contemporain

2 - Mathieu Arbez, *La petite transfiguration de Madame Conrad (et quelques fleurs)*, 2010, vidéo

6 - Mathieu Arbez, *Puisque je regarde*, 2011, vidéo

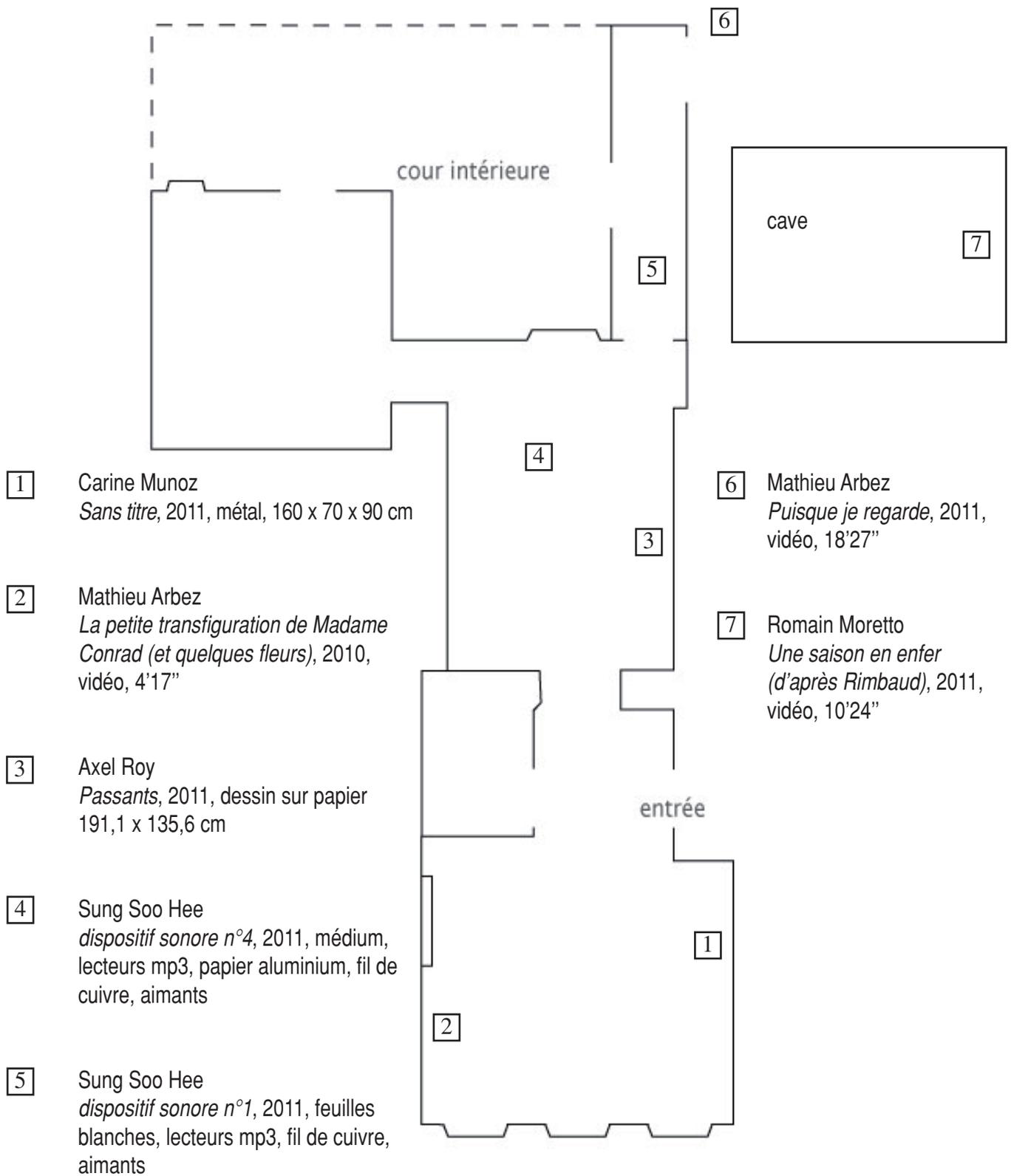
Fort de la pluridisciplinarité qui singularise son parcours artistique, empreint à la fois d'un enseignement en lettres puis en audiovisuel et d'un fort engagement dans la création théâtrale, **Romain Moretto** se pose au fil de son œuvre en fervent adepte du mélange des genres qu'il considère comme le catalyseur des plus belles émotions. Entrelaçant ainsi régulièrement littérature et art visuel, il accorde une place prépondérante aux mots notamment par de multiples références qui interrogent autant la notion d'héritage culturel que son impact sur la constitution intime des individus. Parmi ses sources favorites, la plus notable reste sans conteste les trente feuillets de *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, œuvre révolutionnaire qu'il connaît parfaitement et dont il use fréquemment la prose à des fins personnelle réflexives. Bien qu'écrit à tout juste dix-neuf ans, ce texte n'en est pas moins unanimement considéré comme le testament littéraire d'un auteur faisant part non sans amertume de l'échec de son entreprise poétique. Cet insuccès est d'ailleurs si douloureux qu'après la rédaction de cet ultime exutoire, Rimbaud abandonne définitivement l'écriture pour mieux s'ouvrir au monde qu'il parcourt alors pendant près de vingt ans ; acte trahissant implicitement le fait qu'il ait atteint les limites de son expérience.

Par le biais de la convocation du langage rimbaldien et de la notion d'expérience personnelle qui est intimement associée à l'histoire propre du texte choisi, Romain Moretto questionne ici sous un angle identitaire l'individu contemporain dont il se révèle être le principal représentant mais aussi les facteurs qui le constituent lui et son environnement social. En s'appropriant *Une saison en enfer* dont il récite un extrait sans réels début ni fin et en le concrétisant par son intégration dans un contexte de vie quotidienne auquel appartient le motif du footing, il assimile le je de Rimbaud au sien dans un souci d'autofiction et renvoie ainsi à la vérité de la vie évoquée dans les vers. Replacés dans un cadre de souffrance physique qui fait écho au mal-être rimbaldien, le texte et son élocution pâtissent de l'effort intense fourni par l'artiste tandis que l'image est quant à elle scandée sur le rythme de sa respiration ; deux systèmes sensitifs qui trahissent une tension et une sorte de retenue résonnant avec la soif de Rimbaud de toujours voyager sans pour autant jamais trouver satisfaction dans cette perpétuelle fuite en avant, du reste symbolisée ici par le fait de tourner en rond sur ces chemins. Malgré la distance temporelle qui les sépare, on peut donc rapprocher les fugues des deux artistes : à vingt ans, au XIX^e siècle, on fuit en arpentant les quatre coins du monde tandis qu'au même âge, deux siècles plus tard, on fuit en courant dans un parc. Ce dernier, bien connu des sportifs dijonnais, constitue alors un espace social fréquenté par une population dans ses plus grandes diversité et interactivité mais dans lequel Romain Moretto semble malgré tout isolé. Seul parmi les autres, seul dans sa fuite, seul dans son expérience...

Volcie Donati, étudiante en master d'histoire de l'art contemporain

7 - Romain Moretto, *Une saison en enfer (d'après Rimbaud)*, 2011, vidéo

Cette exposition est une invitation faite aux étudiants de l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon – Sur une proposition de Robert Milin artiste et professeur à l'ENSA Dijon ; avec la participation des étudiants du département d'Histoire de l'Art de l'Université de Bourgogne – Remerciements à Bertrand Tillier



1 Carine Munoz
Sans titre, 2011, métal, 160 x 70 x 90 cm

2 Mathieu Arbez
La petite transfiguration de Madame Conrad (et quelques fleurs), 2010, vidéo, 4'17"

3 Axel Roy
Passants, 2011, dessin sur papier, 191,1 x 135,6 cm

4 Sung Soo Hee
dispositif sonore n°4, 2011, médium, lecteurs mp3, papier aluminium, fil de cuivre, aimants

5 Sung Soo Hee
dispositif sonore n°1, 2011, feuilles blanches, lecteurs mp3, fil de cuivre, aimants

6 Mathieu Arbez
Puisque je regarde, 2011, vidéo, 18'27"

7 Romain Moretto
Une saison en enfer (d'après Rimbaud), 2011, vidéo, 10'24"