

centre
de
création
contemporaine
olivier
debré

université
de TOURS

galerie expérimentale 2022

postcorps

13 - 22 mai 2022

avec : cécile bouffard, miho dohi, rachel de joode,
damir očko, bruno pélassy, bettina samson,
georges tony stoll, attandi trawalley



3-4	l'exposition
5-19	les artistes
20	la galerie expérimentale
21-22	le bureau des étudiants
23	le centre de création contemporaine olivier debré
24	informations pratiques et contact presse



Bruno Pélassy, *Sans titre*, 2000-2001, série *Créatures*, soie, silicone, perles, dentelle, aquarium. Photo Marc Damage. Courtesy Famille Pélassy et Air de Paris, Romainville

Qu'est-ce qu'un corps ? Le corps, c'est l'enveloppe charnelle qui nous compose, qui fait de nous des êtres humains, qui nous permet de ressentir, de penser, de nous mouvoir, d'expérimenter, d'explorer, de nouer des liens et de concrétiser qui nous sommes de façon physique. Le corps, c'est une construction biologique qui, par un assemblage complexe de tissus et d'autres composants, nous permet de vivre. Mais est-ce qu'il n'est que cela ?

Baucoup d'artistes féministes et queer - à travers leurs travaux visant à dénaturer le corps, à voir plus loin que l'aspect biologique - y discernent un aspect politique, infléchi par la société occidentale qui comprime le corps, l'étouffe, le conditionne à travers un environnement social, technologique et intellectuel borné par des limites conservatrices. C'est notamment le cas de Sara Ahmed, dans son ouvrage *Queer phenomenology*¹.

Pour Paul B. Preciado, le terme de «corps» est obsolète et correspond à une définition purement scientifique et médicale. Il ne permet pas d'exprimer nos ressentis et nos affects, il n'incarne pas la relation psycho-physique que l'on entretient avec lui. Il conçoit alors le vocable «somathèque». Nos corps sont, par nos gestes, nos identités de genres et sexuelles, nos mouvements, nos postures, nos comportements, nos références artistiques, politiques, sociales (et autres), des somathèques. Il s'agit d'un mot valise qui désignerait tout notre être, unique et spécifique à chacun.

Cette conception se retrouve dans notre projet curatorial, dont le titre renvoie aux théories de Preciado. Postcorps : au-delà du corps. Postcorps : une exploration de ce qu'est, ou n'est pas, le corps. Postcorps : un voyage parmi différentes visions du corps, qu'elles soient sexuelles, spirituelles, organiques, médicales ou même bioniques.



Georges Tony Stoll, *Performance inconnue*, 2011, photographie argentique noir et blanc sur papier baryté contrecollé sur aluminium. Galerie Jérôme Poggi, Paris

¹ Sarah Ahmed, *Queer phenomenology. Orientations, objets et autres*, éd. Le Manuscrit, 350 p. (à paraître le 08/06/

Ce périple corporel est effectué ici au moyen de l'abstraction. On associe souvent ce registre à un mouvement qui s'éloigne du corps et de ses représentations. Nous proposons ici qu'il permette au contraire de sonder le corps différemment et d'exploiter toutes ses possibilités.

L'exposition «Postcorps» parcourt et réactualise - avec les artistes Cécile Bouffard, Miho Dohi, Bettina Samson et Attandi Trawalley - également un champ d'options que Lucy Lippard avait théorisé dans les années 1960 : les «abstractions excentriques». Ces abstractions redéfinissent l'art visuel et théorique du XX^{ème} siècle en prenant en compte les artistes femmes et leurs apports à l'art. Elles utilisent différents matériaux (tissus, cheveux synthétiques, bois, etc..) et techniques (collages, crochet, etc...) pour plier, accumuler, mordre, détruire, modifier, tordre les formes et les corps, pour rendre un produit fini tactile, dérangeant, sensuel, conceptuel et autres.

L'exposition présente également d'autres approches comme celles de Rachel de Joode, qui imite la texture de la peau et des entrailles. Ou encore Georges Tony Stoll et Damir Očko qui, par le biais de media tels que la vidéo ou la photographie, entreprennent une démarche plus figurative ou enfin Bruno Pélassy qui propose un univers poétique et onirique.

Vernissage de l'exposition :
jeudi 12 mai à 18h



Attandi Trawalley, *Braid me*, 2020, performance. Courtoisie de l'artiste



Cécile Bouffard, *Coincée, coincée, coincée*, 2017, bois, métal, peinture acrylique, textile. Courtoisie de l'artiste.

Cécile Bouffard est un.e artiste français.e né.e en 1987. Elle est diplômé.e de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon en 2014, et vit et travaille à Paris.

La pratique de Cécile Bouffard part du bois, qu'elle ponce, enduit et peint afin de faire émerger des pièces sculpturales d'une inquiétante étrangeté dont les courbes sinueuses suggèrent une malléabilité et une plasticité inattendues. Leurs formes ergonomiques, entre ossature, prothèse et outil, font appel autant aux capacités haptiques du corps qu'à la vision, suggérant une multiplicité d'interactions physiques et affectives, une utilité énigmatique qui est peut-être à inventer. En effet, l'artiste active souvent ses œuvres au sein de performances collaboratives, dans lesquelles elles s'articulent avec diverses pratiques, comme la danse (*Delicate People*, 2021, avec Ruth Childs) ou encore le basketball (*Tripple Dribble*, 2018, avec Julia Borderie). Ces sculptures ont aussi un aspect biomorphe, vivant et autonome, qui leur permet de se dérober aux usages qu'on voudrait leur imposer : qu'elles soient fixées au mur, suspendues ou posées au sol, elles semblent souvent sur le point de s'animer, de sortir de leurs gonds au sens propre comme au sens figuré.

Coincée, coincée, coincée, réalisée en 2017, consiste en une série de sculptures murales en bois enduit et peint dans des tons clairs. Leurs formes serpentine s'apparentent à celles de bactéries, d'algues, de spermatozoïdes ou d'autres cellules. Si leurs courbes suggèrent la fluidité et le mouvement, ces sculptures semblent toutefois s'être figées, comme prises au piège. Cette transformation est soulignée par le titre plaintif et répétitif de la pièce, qui suscite un certain pathos tout en prêtant à sourire.

Comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Cécile Bouffard, les éléments en bois poncé sont augmentés d'autres matériaux ainsi que de gestes, qui viennent troubler une lecture univoque de la pièce. Ici, l'extrémité de chacune des sculptures est enveloppée par des bandes de latex et de silicone, des matériaux mous qui renvoient inévitablement à la peau et ce qui la recouvre ou l'imité. Ces bandes sont enroulées autour du bois, tel un pansement ou un harnais, avant d'être fixées par des clous qui les maintiennent en place. Ces gestes – l'un approximatif et hâtif, l'autre fort, affirmé, voire violent – contrastent avec le processus lent et délicat du ponçage. La superposition des différents gestes ainsi que la matérialité ambiguë de cette œuvre donnent lieu à une tension à la fois physique et affective que l'on ne peut qu'internaliser pour se sentir coincé.e.s à son tour.



Miho Dohi, *buttai 71*, 2019, ruban adhésif, fils de laiton.
Galerie Crèveœur, Paris

Miho Dohi est née en 1974 à Nara, Japon. Elle est diplômée de la Tokyo Zokei University, et vit et travaille à Kanagawa. Elle crée des petites structures curieuses à travers l'assemblage de multiples matériaux, tels que le plâtre, la peinture, le cuivre ou encore le bois, le papier et le tissu. Frustrant toute tentative d'analyse formelle, les matériaux de ces objets semblent être choisis et assemblés au hasard ; ils tiennent ensemble selon une logique aussi indéniable qu'indescriptible, et exercent ainsi un pouvoir de fascination subtil mais puissant.

L'ensemble des œuvres sculpturales de Miho Dohi s'inscrit dans une seule et même série : les *buttai*. Ce mot japonais signifie littéralement «objet», et est lui-même un assemblage créé à partir des caractères *kanji* pour «chose» et «corps». Le terme signale le statut ambigu de ces œuvres inclassables et insolites : si leurs structures sont clairement le résultat d'un processus d'assemblage, chacune d'entre elles frôle un biomorphisme curieux. Certaines sont dotées d'un air joueur, tandis que d'autres, avec leurs petites dimensions, semblent timidement recroquevillées sur elles-mêmes et s'apparentent à des cocons dont la logique et la signification échappent au regard. Chaque *buttai* étant autonome, indépendant, et unique, toute organisation taxinomique est vouée à l'échec. Leur sérialité constitue néanmoins une grande famille bigarrée, une fratrie tellement nombreuse qu'on ne saurait retenir les noms de chacun des enfants : c'est donc par des numéros que Miho Dohi différencie ses créations.

Les gestes que l'artiste déploie pour créer les *buttai* font écho aux différentes formes d'art traditionnel japonais : les fils et métaux tordus renvoient à l'*origami*, l'art du pliage, tandis que leurs structures asymétriques, leur extension dans l'espace et leur économie matérielle rappellent l'*ikebana*, l'art de faire vivre les fleurs. Or Miho Dohi s'en remet surtout au hasard et à la spontanéité : à l'écoute de ses matériaux, elle ne fait aucune esquisse préalable et procède de façon entièrement intuitive. Elle connecte, imbrique, colle et suture les éléments divers qui composent les *buttai* en manipulant et retournant la pièce qu'elle a entre ses mains, trouvant à chaque fois un nouveau centre de gravité jusqu'à arrêter un sens et une configuration définitifs.

Ce processus est illustré au sein de l'exposition *Postcorps* par deux œuvres de l'artiste. *buttai 71* est composé de nombreuses feuilles rouges et blanches créées à partir de ruban adhésif et assemblées à l'aide de pinces en cuivre. Si ses tons contrastés peuvent évoquer une certaine corporalité - des cellules sanguines, ou des tissus musculaires, par exemple -, ce *buttai* échappe à toute analogie explicite : le regard se perd dans les plis et les interstices de l'objet. De même, *buttai 73*, une pièce en coton, plâtre, peinture acrylique et fil a également un aspect étrangement organique, proche du corail, mais confond tout aussi rapidement tout rapprochement formel et rassurant, qu'on serait tenté de lui imposer. Cette façon d'échapper à la lisibilité contribue à la dimension ludique des *buttai*, qui en

appellent à l'imagination, à la contemplation, et à la projection tactile, et peut-être même à une forme de sympathie ou d'identification.



Miho Dohi, *buttai 73*, 2019, plâtre, coton, fil, acrylique et peinture. Galerie Crève-cœur, Paris

En tournant autour de ces deux *buttai*, chaque nouvelle perspective semble révéler un objet nouveau, comme s'il s'agissait d'organismes en constante mutation. C'est ainsi que Miho Dohi explore de manière contournée les processus organiques tels que la croissance et la métamorphose. Son travail rappelle les phénomènes que l'artiste Mel Y. Chen explore dans son essai de 2012, *Animacies* : iel y examine comment des

matériaux supposément inanimés, des métaux toxiques dans nos aliments aux canapés en cuir dans nos salons, participent à nos vies corporelles, affectives et culturelles, et se voient même accorder des formes d'agentivité, de conscience et d'intentionnalité en dépit du rationalisme de la société occidentale et de son rejet des croyances animistes. De même l'œuvre de Miho Dohi remet en jeu et rend caduc les distinctions entre le vivant et le non-vivant, entre «corps» et «chose», et semble montrer la voie à une relation moins hiérarchique et moins utilitaire à la matière qui nous entoure.

Rachel de Joode est née en 1979 au Pays-Bas. Elle est diplômée de la Gerrit Rietveld Academie d'Amsterdam, et vit et travaille à Berlin. Elle a commencé à travailler la photographie et le film de court métrage avant de se tourner vers la sculpture, dans laquelle elle combine de manière complexe la photographie et la céramique, manipulant l'image numérique pour brouiller la frontière entre les matériaux et leurs représentations.

Ses sculptures intègrent en effet des plaques aux formes irrégulières et fluides sur lesquelles sont imprimées des photographies ou photocolpages numériques composés de prises très rapprochées de matériaux différents, notamment l'argile, la terre, ou la peinture acrylique. Caractérisées par des tons roses ou bruns clairs qui rappellent des teintes charnelles, ces éléments sont dotés d'un biomorphisme à la fois repoussant et fascinant. Les surfaces photographiées portent par ailleurs les impressions d'un travail manuel – empreintes digitales, plis, sillons – qui accentuent la confusion entre corps humain et matière informe. De série en série, Rachel de Joode expérimente de multiples assemblages et formes d'accrochage pour ces éléments imprimés, qui sont tour à tour suspendus à des crochets de céramique, imbriqués dans des socles minéraux, ou empilés pour créer des sculptures anthropomorphes précaires. Elle renvoie ainsi vers une forme d'incarnation inédite, où se confondent gestes artisanaux, manipulations numériques et processus somatiques pour donner à voir des corps en ébullition, saisis dans une métamorphose fluide et chaotique.



Rachel de Joode, *Arrangement on Pedestal I*, 2015, impression jet d'encre sur PVC, Galerie Christophe Gaillard, Paris

Arrangement on Pedestal I permet de découvrir un autre aspect de la matérialité anarchique de son travail. Il se compose de deux plaques aux courbes douces. L'une est imprimée avec une photographie d'argile ou de pigment rosâtre et charnel, avec un relief ondulant sculpté par les doigts. Cette plaque repose sur une autre surface en vert-de-gris semblable à la patine des statues classique en bronze ou en cuivre mais qui, de façon inattendue, comporte elle-aussi des empreintes digitales.

Playing Me #5

Cette sculpture murale illustre la confusion visuelle et tactile que Rachel de Joode entretient à travers son œuvre. Cette pièce murale se compose de deux crochets en céramique émaillée, sur lesquels est suspendue une toile imprimée. On y voit la photographie d'une surface de céramique émaillée, rose et verdâtre, aux allures viscérales. Extrêmement tactile, cette partie de l'œuvre est néanmoins plate, bidimensionnelle, et déjoue la projection haptique par laquelle nous sommes tentées de l'appréhender. Ce caractère pictural, artificiel, est souligné par la superposition, à une extrémité, d'un bout de toile tendue et froissée, identifiable par les agrafes qui la maintiennent en place. Le double-sens du titre en anglais, *Playing Me*, résume le trouble que cette pièce ne manque pas de provoquer : elle suggère à la fois un travail sur l'identité, la part de performance plus ou moins consciente que celle-ci implique – "jouant le rôle de moi-même" – mais aussi une certaine tromperie ou duplicité – "me faisant avoir".

Rachel de Joode brouille ainsi non seulement les limites entre l'humain et le minéral, le geste et la trace, mais revient aussi sur l'histoire de la sculpture et de la céramique avec les outils numériques afin de repenser le corporel sur le mode de l'assemblage et du collage, comme un champ de possibilités plutôt qu'une finalité.



Rachel de Joode, *Playing Me #5*, 2018, céramique émaillée, impression d'art sur toile.
Galerie Christophe Gaillard, Paris

Damir Očko est né en 1977 à Zagreb, où il vit et travaille. Sa production artistique traite de questions de démocratie et de langage, et de la capacité de ce dernier à engendrer le désir et l'adhésion ou encore la violence et le contrôle. Outre des collages, il réalise principalement des films, qui se déroulent dans des décors complexes ou radicalement simplifiés, où diverses narrations se mêlent et se superposent, créant des expériences immersives et désorientantes.

La série *Dicta* consiste en deux films, dont le deuxième est présenté ici. Le premier, *Dicta I*, propose un collage verbal à partir d'un essai de Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », publié en 1934, l'année où l'écrivain antifasciste exilé aux États-Unis fut déchu de sa citoyenneté allemande par le régime nazi. Le *cut-up* qui en résulte, lu par une étrange figure fantomatique, cohérent au premier abord, se révèle en fin de compte sans queue ni tête, et fait écho aux us et abus du langage par le fascisme.

Dicta II, présenté dans l'exposition, prolonge cette réflexion troublante. Il met en scène le corps-à-corps de deux lutteurs à travers des plans très rapprochés. L'abstraction qui en résulte floute la limite des corps et rend ambiguë la nature de cette lutte. Les scènes de combat sont entrecoupées de séquences montrant un jeu de boules énigmatique, entre billes, billard et flipper.

Tout au long du film, la respiration des deux lutteurs, leurs râles dans l'effort et le son mat des corps musclés qui s'entrechoquent sont rythmés par une série de mots prononcés de façon inexpressive par une voix off. Cette liste, apparemment aléatoire, se compose en réalité de «safewords» – mots de codes définis en amont de rapports sexuels sadomasochistes qui permettent à la personne qui a consenti à subir de la violence ou une contrainte de signaler qu'elle a atteint sa limite.

L'énonciation des « safewords » suspend ainsi le rapport de force simulé et arrête le jeu. Ces mots trouvent un écho sonore et incarné dans le geste qui permet à l'un ou l'autre des lutteurs de déclarer forfait en tapant de la main sur le sol plusieurs fois.

Glanés par l'artiste et son équipe sur des forums BDSM, ces « safewords » s'enchaînent et se superposent de manière à former un discours absurde qui rappelle la poésie et les performance dada, tout comme le contexte de dégoût et de désespoir politique à l'origine de ce mouvement. En effet, si les « safewords » soulignent l'aspect homoérotique de la lutte, et prêtent aussi à sourire par leur non-sens, il y a une dimension plus malaisante à cette litanie. Extraits de leur contexte, ces mots deviennent inopérants, impuissants, et abstraits, privés de leur capacité à suspendre la violence consentie : même lorsque la voix off entonne très clairement le mot "STOP", ces mots restent sans effet sur le déroulé de la lutte, encore moins sur le jeu de boules insondable dont nous ne saisisons jamais les règles. Damir Očko semble mettre en avant ici les limites et les écueils de la violence consentie qu'implique la démocratie représentative, nous rappelant que, si celle-ci permet aux citoyens de s'exprimer, de participer et de choisir, le consentement initial qu'elle requiert ne permet pas de refus ultérieur, et définit en amont les règles d'un jeu inégal, irrévocable et sans arrêt avant terme.



Damir Očko, *Dicta II*, 2017, vidéo 4K transférée en full HD, couleur, son, 10'20", Courtoisie de l'artiste et Gæp, Bucarest

Bruno Pélassy est né à Vientiane au Laos en 1966. Après avoir suivi une formation en textile et joaillerie, il travaille pour des maisons telles que Swarovski avant d'entamer une carrière artistique qui se déploie sur une dizaine d'années, entre le début des années 1990 et sa mort en 2002. Il met au point une œuvre d'une étrange poésie, à la fois outrancière et sensible, luxueuse et kitsch, sincère et ironique. Avec des gestes et des matériaux empruntés à la mode et à la joaillerie, il crée des pièces sculpturales en perles de verre, strass et corail. Certaines prennent la forme de serpents de velours en pleine mue, tandis que d'autres se situent à mi-chemin entre parure et prothèse, ou enchâssées dans des reliquaires dorés.

Bruno Pelassy apprend qu'il est séropositif en 1987 à l'âge de vingt-et-un ans ; la sexualité, la maladie et la mort sont omniprésentes dans son travail, elles y prennent des traits opulents et excessifs. À ce titre, on pourrait considérer les créations de l'artiste comme autant "d'anticorps extatiques" pour reprendre l'expression du photographe nigérien-britannique Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), qui décrivait ainsi ses images très stylisées et chargées d'érotisme, de symbolisme et de matériaux précieux. Pour ce dernier, ces clichés permettaient de renouer avec une sexualité vitale au milieu de la souffrance de l'épidémie de sida : "viva la muerte" déclare un rideau en perles de verre créé par Bruno Pelassy en 1995.

En parallèle à ses sculptures et ses parures extravagantes et baroques, Pelassy imagine également des formes de vie fantastiques avec deux séries d'œuvres animées : les *Bestioles* (1994-2001), une foule indisciplinée de petites bêtes mécaniques composées de fourrure animale, de fleurs artificielles et de plumes exotiques, et les *Créatures* (2000-2001), dont l'une est présentée dans cette exposition.

Les *Créatures* sont composées de noyaux de silicone gonflables, incrustés de perles, revêtus de dentelle, de soie ou de tulle, et immergés dans des aquariums rectangulaires remplis d'eau. Ces curiosités ondulent inlassablement, dansent en silence et déploient leurs robes au gré des courants. Comme les méduses qu'elles ne manquent pas de rappeler, ces créatures évoquent tout à la fois délicatesse et douleur extrême. Enfermées dans la structure fragile qui les contient, les contraint et les offre au regard, elles sont à la fois apprivoisées et adulées.

On retrouve ici un traitement métaphorique de la maladie et de la mortalité : le flottement de cette créature en dentelle noire rappelle celui du virus suspendu dans le sang, mais aussi la mélancolie et le désœuvrement du deuil. Cette chorégraphie délicate, subtile, aérienne, offre un spectacle paradoxal, à la fois morne et fascinant dont émane une indescriptible douceur. Nécessitant d'être régulièrement entretenue, tout au long de l'exposition, cette créature fantomatique est dotée d'une certaine vitalité, d'un souffle qui lui confère une existence insondable.



Bruno Pélassy, *Sans titre*, 2000-2001, series *Créatures*, soie, silicone, perles, dentelle, dans un aquarium. Photo Marc Damage. Courtoisie Famille Pélassy et Air de Paris, Romainville.

Bettina Samson est née en 1978 à Paris, où elle vit et travaille. Elle est diplômée de l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon et de l'université Paris I, Panthéon-Sorbonne.

Puisant dans l'histoire de l'art et du design, ainsi que dans diverses formes de cultures matérielles populaires et religieuses, l'artiste met

au point une œuvre hétéroclite où les gestes artisanaux occupent une place centrale. Elle recourt à divers médiums, dont la céramique, qu'elle combine afin de faire émerger des récits ambigus et ouverts où l'histoire, la réalité, la fiction et la fantaisie se mêlent librement les unes aux autres. Son approche est résolument expérimentale, et l'imprévu fait partie intégrante de son processus de création. Les formes de ses œuvres sont ainsi souvent le résultat de gestes non-intentionnels, voire ratés : « J'aime quand il y a des accidents. Je ne suis pas une experte dans les matériaux que j'utilise ; j'aime les imperfections. »

Les œuvres *Une I*, *Une II* et *Une IV* présentées ici sont faites de plaques de céramique ou de résine aux formes irrégulières, surmontées de tresses de cheveux synthétiques blonds ou noirs. La surface émaillée des œuvres *Une I* et *Une II* se caractérise par des tons organiques de beige ou de rose qui cèdent la place au jaune ou au bleu clair dans un doux dégradé. *Une IV*, faite de résine, arbore au contraire un mélange trouble de violet fluorescent et de bleu profond. Les premières renvoient à un imaginaire artisanal et bucolique tandis que la dernière suggère par contraste un futur science-

fictionnel. Ces temporalités éloignées cohabitent ainsi dans la même série. Les formes sont irrégulières et fissurées, comme s'il s'agissait de fragments précaires d'un tout inaccessible ou perdu. Les couronnes tressées prêtent néanmoins une cohérence à la série et une sorte de personnalité à ces plaques, elles les dotent d'un aspect anthropomorphe, féminin et juvénile, les transforment en portraits anonymes d'une sororité désincarnée.



Bettina Samson, *Une I*, 2021, céramique émaillée, cheveux synthétiques.
Courtesy Sultana, Paris

Les plis et les empreintes des surfaces accidentées, tout comme les entrelacs des tresses, qui oscillent entre le fait-main et le *readymade*, le corporel et l'artificiel, témoignent du processus de fabrication intuitif et hybride de l'artiste. Sa superposition de gestes et de matériaux fonctionne comme autant de métaphores pour l'historiographie artisanale que l'artiste bricole à travers sa pratique. La série prolonge en effet les recherches de Bettina Samson autour de l'histoire des *Shakers*, une secte religieuse originaire de Manchester (Royaume-Uni) qui s'implante aux États-Unis à partir de 1774. Les *Shakers* sont connus pour leur mobilier austère, souvent évoqué comme précurseur fantasmé du design moderniste, et pour leurs danses, rites et chants extatiques. Avec la série des *Une*, Bettina Samson s'intéresse en particulier aux jeunes femmes anonymes qui avaient rejoint le mouvement *Shaker* pour participer à la construction de communautés égalitaires et abstinentes, en rupture avec les conceptions normatives de la religion, de la famille, du travail et de la propriété. Ces femmes refusaient aussi par leur désaffiliation de la société, ce qu'Elisabeth Freeman appelle la « chromonormativité », dont les codes temporels régissent la vie des femmes selon une voie toute tracée allant du mariage à la maternité pour finir avec la mort – et auxquels les femmes *Shakers* préférèrent une vie cyclique déterminée par la prière. Les tresses rappellent ainsi l'intimité de ces femmes rebelles, les liens et pratiques qui les unissent et par lesquels elles s'affranchissent.



Bettina Samson, *Une II*, 2021, céramique émaillée, cheveux synthétiques.
Courtoisie Sultana, Paris

Georges Tony Stoll est né à Marseille en 1955. Il est diplômé de l'École des beaux-arts de Marseille, et il vit et travaille à Paris. Artiste prolifique, il travaille de nombreux médiums : la photographie, la peinture, la sculpture, mais aussi le collage et l'écriture.



Georges Tony Stoll, *La surprise*, 2016, photo argentique tirage RA-4 couleur satiné prestige. Galerie Jérôme Poggi, Paris

Georges Tony Stoll photographie essentiellement ses amis et ses amants dans des mises en scène ludiques plus ou moins improvisées. Il privilégie des appareils photos jetables, un choix qui accentue la dimension spontanée des scènes qu'il donne à voir, comme s'il s'agissait de capturer des moments de tension, de bascule et de glissement chargés d'érotisme. Alors que les décors en huis clos - appartement ou atelier - et l'humour manifeste des photographies suggèrent une intimité et une complicité certaines entre le photographe et ses modèles, Georges Tony Stoll refuse une pratique diaristique ou autobiographique conventionnelle à travers un double mouvement d'abstraction des corps et d'anonymisation des sujets - un déplacement qui n'est pas sans rappeler la drague ou encore le jeu de rôle. Il occulte ou tronque systématiquement les corps et les identités à travers des poses, des cadrages ou des angles de vue particuliers. Il recourt pour cela aux accessoires qu'il a sous la main au moment de la prise de vue. Parfois, il intervient dans un deuxième temps sur les clichés, grâce à des procédés de collage, de pliage ou de montage. À travers son travail, Georges Tony Stoll affirme vouloir "explorer les territoires de l'abstraction". Il crée un espace psychique et affectif où l'artiste et ses modèles peuvent expérimenter librement différentes postures, ambiances, et décors, et surtout différentes formes d'intimité et de plaisir. Aux antipodes des codes stylistiques de la photographie homoérotique du XX^{ème} siècle qui gravitent autour de la puissance phallique ou de la perfection physique classique, il s'intéresse à la plasticité du corps, et met en avant la part de jeu, d'invention et même d'absurdité à l'œuvre dans la sexualité.

Dans *La Surprise*, c'est en se rapprochant au plus près du corps que Georges Tony Stoll le rend abstrait. Il utilise un flash très puissant qui projète une vive lumière sur la peau claire, souligne la tension des muscles de l'épaule et les plis de la peau de la nuque, et fait disparaître le fond de l'image dans un noir opaque : seul un fragment de barbe grisonnante permet de savoir à quelle partie du corps nous avons affaire dans cette image. Le cou tendu s'offre aux spectateurs tandis que le visage du modèle s'esquive maladroitement hors du cadre. Il y a là quelque chose d'une prise de vue – ou d'un rendez-vous – manqué, qui frustre le regard désirant et accroît la tension érotique.



Georges Tony Stoll, *Le président merveilleux*, 2011.
Photo argentique tirage RA-4 couleur satiné prestige.
Galerie Jérôme Poggi, Paris

Dans *Performance inconnue* l'artiste anonymise de nouveau son modèle par un geste d'occultation : la moitié supérieure du corps du modèle disparaît derrière un pan de carton ou de tissu, seul le ventre est visible. Le jeu de lumière et d'ombre sur l'écran improvisé de la partie supérieure de l'image contraste avec celui qui se déploie plus bas, sur la surface bien plus incarnée du ventre poilu et musclé du modèle, devenu élément pictural à son tour. Fixer le nombril n'est ici plus synonyme d'égoïsme, mais plutôt d'une façon de fusionner un regard contemplatif avec un regard désirant.

Le Président merveilleux présente un aspect différent du travail de Georges Tony Stoll, plus absurde, ironique et acide. Son sujet est de nouveau anonymisé, ici par une guirlande enroulée autour de la tête. Spontané ou scénarisé, le geste du modèle et le titre de l'œuvre ne manquent pas de rappeler les affiches de recrutement militaire de la Première Guerre, où des figures paternalistes (Uncle Sam ou Lord Kitchener) interpellaient les jeunes hommes de la nation avec le slogan "I WANT YOU". Ici, Georges Tony Stoll détourne et démilitarise ce geste, décapitant la figure nationaliste et patriarcale dans une explosion festive pour proposer à la place une image hilare de fin de soirée, où la phrase "I WANT YOU" exprimerait une forme de désir tout autre.

Diplômée de la Villa Arson en 2021, Attandi Trawalley vit et travaille à Paris. Sa pratique, qui se déploie à travers le textile, la céramique, et la performance, se focalise sur le soin, et en particulier les gestes, rites et rituels de soin des femmes noires.



Attandi Trawalley, *Don't get attached*, 2022, 100 % kanekalon, dimensions variables.

Son installation *Don't get attached* se compose de plusieurs pièces réalisées au crochet, de couleurs différentes. Elles sont le résultat d'une série de déplacements matériels et gestuels. La laine naturelle habituellement utilisée pour le crochet cède ici la place à des mèches de cheveux synthétiques. Au lieu d'être tressés pour créer des coiffures, les cheveux sont crochétés par l'artiste, selon une technique apprise de sa mère. En passant du tressage linéaire à la grille variable du crochet, l'artiste détourne les cheveux de leur contexte corporel pour en faire des sculptures autonomes. Le soin que l'on prendrait à coiffer ou se coiffer se confond avec l'artisanat, l'art textile et l'abstraction géométrique. L'accrochage souligne les multiples changements de statut à l'œuvre ici : les pièces en crochet sont agencées de façon irrégulière, se détachent du mur de manière à accentuer leurs volumes et leur corporéité singulière.

Le crochet est un art du lien. Les entrelacements, à la fois lourds et fragiles, renvoient aux réseaux d'entraide propres aux communautés marginalisées, où chaque personne est liée aux autres par des pratiques concrètes de solidarité. Or, le titre de l'installation donne une dimension ambiguë à cette œuvre : il souligne non seulement l'autonomie des pièces par rapport au corps, mais résonne aussi comme une "note à soi-même", une mise en garde contre la dépendance aux liens émotionnels ou physiques, un rappel du fait que le soin de l'autre ne doit pas impliquer une abnégation totale de soi-même. Prendre soin des autres ne veut pas dire s'oublier dans ces gestes et dans ces pratiques, ni confondre entraide et sacrifice. Le crochet laisse passer la lumière, l'eau, le vent, on peut voir en travers, ce n'est pas un écran invincible et impénétrable ; il est faillible, fragile, tout comme les liens de solidarité, les pratiques de soin et les attachements de l'amour.

Attandi Trawalley a également conçu la performance *Braid me*, qui met en scène un moment de soin entre deux femmes. L'une d'elles est assise sur un tapis et confie ses cheveux à l'autre, qui y ajoute progressivement des mèches jusqu'à créer une tresse longue de plusieurs mètres. Le corps, les cheveux et la tresse matérialisent un espace-temps qui semble protégé et impénétrable. La performance rend visible des gestes intimes, et nous invite à prendre le temps de déceler l'affection mais aussi la patience, la rigueur et même la dépense que ces pratiques exigent : la tresse monumentale, le tissage interminable et les regards neutres des performeuses suggèrent de nouveau une certaine circonspection par rapport au soin, comme si cette hétérotopie du soin n'était pas sans coût. Les installations et les performances d'Attandi Trawalley renvoient aux histoires que les gestes de soin ou d'artisanat portent en eux, et interrogent ce que l'on transmet avec leur apprentissage. Elles font écho à la théorisation du soin dans les études afroféministes comme un enjeu politique et éthique, une manière de se réapproprier son corps et son cheveu ainsi qu'un paramètre essentiel dans le regard que l'on porte sur soi-même et les relations que l'on entretient avec les autres. Elles montrent enfin comment le corps et l'individualité peuvent se suspendre, se sublimer ou se transformer à travers des gestes et des rituels communiquant et concrétisant la solidarité, l'affection et l'amour. Elles rappellent à ce titre l'affirmation par Bell Hooks dans son essai *All about love* que « l'amour est une pratique » : un savoir-faire qui se répète, se précise et se perfectionne chaque jour, tout comme les rituels de soin, le tressage, ou le crochet.



Attandi Trawalley, *Braid me*, 2020, performance. Courtoisie de l'artiste

le projet galerie expérimentale

Depuis 2003, le CCCOD, en partenariat avec l'Université de Tours, accueille chaque année un groupe d'étudiantes et d'étudiants de L3 afin de l'initier au commissariat d'exposition à travers la conception et la réalisation d'un projet curatorial à l'échelle 1. Ils sont encadrés par un(e) professeur(e) de l'Université et par une chargée d'expositions du CCCOD.

Le projet Galerie Expérimentale fait partie du BDE (Bureau des Étudiants) du CCCOD.

l'édition 2022

commissariat :

Les étudiant.e.s de L3 en histoire de l'art de l'Université de Tours :
Agathe Beignet--Aubert, Margot Bellamy, Clémence Bouloizeau,
Nora Naït Brahim, Marc Engry, Emma Jousse, Victor Lepers, Emma Salvador, Cloe Sennepin, Ines Suiving.

encadrantes :

James Horton, enseignant en histoire de l'art contemporain au
Département d'histoire des arts, Université de Tours
Élodie Stroecken, chargée d'expositions, CCCOD - Tours

Le Bureau des Étudiants (BDE) est une dénomination qui rassemble toutes les actions menées par le CCCOD en direction des étudiants. Le centre d'art propose des formations, des stages, un accompagnement à la recherche et des missions ponctuelles de bénévolat destinées à aider les étudiants à choisir leur orientation.

Depuis l'entrée du CCCOD dans ses nouveaux locaux situés Jardin François 1^{er} et depuis l'ouverture du Centre de recherche, nous avons constaté une forte hausse du nombre d'étudiants inscrits en tant que bénévoles.

Tous ces étudiants sont encadrés par les différents services du CCCOD, et sont aussi accompagnés par les Volontaires en Service Civique que nous formons durant neuf mois afin de favoriser leur insertion professionnelle.

1/ la galerie expérimentale

Le projet « Galerie Expérimentale » constitue l'une des activités de formation les plus complètes du BDE. Il est le fruit d'un partenariat entre le CCCOD et l'Université de Tours initié en 2003. Il s'adresse aux étudiants en Histoire de l'art de Licence 3 de l'Université de Tours.

Cette option permet chaque année à une dizaine d'étudiants d'organiser une exposition au CCCOD, de sa conception à sa réalisation. Ils sont encadrés par un enseignant d'Histoire de l'art de l'Université et par l'équipe du centre d'art. Ils se réunissent chaque semaine au CCCOD (de janvier à mai) avec leurs encadrants pour concevoir et mener à bien leur projet.

2/ le centre de recherche

Depuis sa création, le CCCOD a toujours accueilli des étudiants venant consulter son importante documentation sur l'art contemporain. Désormais, les nouveaux locaux du CCCOD comportent un Centre de recherche : un étage destiné à l'accueil d'étudiants, de jeunes chercheurs et de chercheurs.

Cet espace de travail est ouvert sur rendez-vous aux chercheurs et étudiants qui le désirent depuis octobre 2016. Depuis cette date, une quinzaine d'étudiants viennent régulièrement travailler dans cet espace à partir de notre fonds. Ils sont le plus souvent inscrits en Histoire de l'Art à l'Université de Tours, ou bien à l'École des Beaux-Arts de Tours et ils bénéficient d'un accompagnement à la recherche documentaire (le plus souvent dispensé par les chargées d'exposition du CCCOD). Nous avons également accueilli à plusieurs reprises un étudiant de l'Université Paris 1 – Sorbonne et dispensons également par mail de nombreuses informations sur notre histoire et notre fonds.

Une adresse mail dédiée à ce type de demandes a spécialement été mise en place depuis octobre 2016 (recherche@cccod.fr). Elle permet aux chercheurs et étudiants ne pouvant se déplacer d'accéder à certaines informations.

3/ les stagiaires

Grâce à un partenariat avec l'Université et à un nouveau partenariat conclu en 2017 avec l'École des Beaux-Arts TALM-Tours, nous accueillons chaque année des stagiaires pour des durées variables.

Le plus fréquemment, les stagiaires viennent de l'École des Beaux-Arts pour se former à la régie sur de courtes périodes durant les montages d'exposition. Cela leur permet d'être encadrés par notre équipe et de rencontrer les artistes avec lesquels nous travaillons.

4/ les bénévoles du BDE

Les bénévoles du BDE sont des étudiants de toutes disciplines. Une fois devenus membres du BDE, ils peuvent s'inscrire librement, en fonction de leurs disponibilités, à toutes les missions de bénévolat proposées principalement par le service des Publics et le service de la Régie. Ces missions sont une manière pour eux de se pré-professionnaliser aux métiers de médiateur et de régisseur. Cela leur permet de choisir leur orientation de manière plus consciente et pertinente. Nous avons constaté à quelques reprises que ces missions de bénévolat pouvaient faire naître des vocations consistant à des spécialisation voire à des changements d'orientation.



Maurizio Nannucci, *Listen to your eyes*, 2010, FNAC 10-1055, collection du CNAF, 2018-2020

En plein cœur historique de Tours, dans son architecture contemporaine conçue par l'agence portugaise Aires Mateus, le Centre de Création contemporaine Olivier Debré s'offre au public comme un lieu ouvert, un espace de découvertes, de partage de connaissances et d'expériences. Centre d'art contemporain, il est aussi un lieu de cultures pluridisciplinaires qui dialogue avec tous les acteurs du territoire pour explorer des terrains nouveaux.

Le CCCOD est désormais dépositaire d'une donation d'œuvres du peintre Olivier Debré qui vécut en Touraine depuis son plus jeune âge. L'accueil d'un fonds historique au sein d'un centre d'art contemporain est une singularité féconde, qui permet d'établir des passerelles entre la création d'hier et d'aujourd'hui.

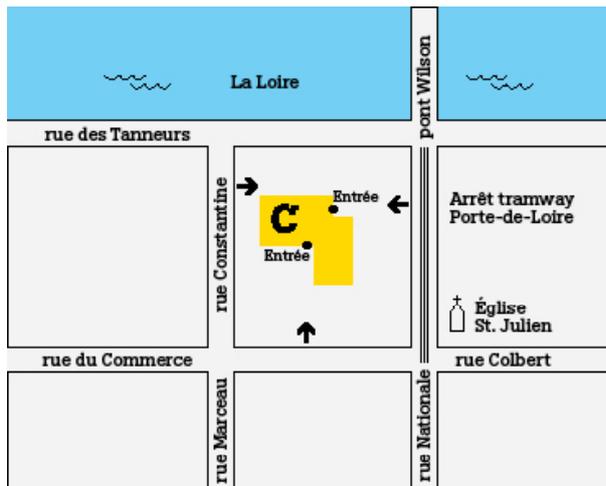
Tout au long de l'année, notre service des Publics invente une panoplie d'activités pour enfants comme pour adultes, en personnalisant leurs propositions pour s'adapter aux individus et aux différents groupes. Les expositions s'accompagnent d'une programmation culturelle riche et curieuse : conférences, rencontres, performances ou projections, autant de formes qui permettent d'éveiller les sens et d'élargir les savoirs.

Avec une programmation d'expositions exigeante, le CCCOD s'ancre toujours plus dans son territoire tout en explorant la création internationale. Défricheur et curieux, jamais indifférent aux enjeux de l'actualité, il regarde l'avenir avec les artistes qui n'ont de cesse de questionner différemment notre monde.

contact presse

charlotte manceau

c.manceau@cccod.fr | 06 82 44 87 54



accès

Jardin François 1^{er}

37000 Tours

T +33 (0)2 47 66 50 00

F +33(0)2 47 61 60 24

contact@cccod.fr

à 5 min en tramway de la gare de Tours, arrêt
Porte de Loire

à 1h10 de Paris en TGV

par l'autoroute A10, sortie Tours Centre

équipement

stationnements vélos

2 places PMR Jardin François 1^{er}

stationnements voitures Porte de Loire, place de

la Résistance et rue du Commerce

les services à disposition sur place :

ascenseurs, boucle à induction

magnétique, toilettes adaptés, consignes pous-

settes, change bébé, fauteuil roulant

horaires d'ouverture

ouvert toute l'année

du mercredi au dimanche de 11h à 18h

le samedi jusqu'à 19h

de juillet à août :

du mardi au dimanche de 11h à 18h

le samedi jusqu'à 19h

tarif

4 € (tarif réduit)

7 € (tarif plein)

gratuit pour les moins de 18 ans

CCC OD LEPASS

accès illimité aux expositions et activités

valable 1 an

27 € une personne

45 € duo

12 € étudiant / 7€ PCE

en accès libre

le café - restaurant

Marie et Stanislas vous accueillent pour vous faire
déguster leurs plats et leurs vins, du mercredi au
dimanche de 11h à 16h.

Contact : 09 72 61 78 71 / contact@lpctours.com

la librairie - boutique

La librairie du CCC OD vous propose un large choix
d'ouvrages spécialisés en art, architecture et
design, ainsi que des livres et jeux pour la jeunesse,
cartes postales et goodies...

Du mercredi au dimanche de 11h à 18h, le samedi
jusqu'à 19h

Vous pouvez commander des ouvrages en
contactant notre libraire :

07 85 93 42 93 / librairie@cccod.fr

Le CCC OD est un équipement culturel de Tours Métropole Val de Loire.

Sa réalisation a été rendue possible par l'effort conjoint de l'État et des collectivités territoriales.