

**C musée
A d'art con
P
C de Borde**

4.543 milliards.

La question de la matière

**29 juin 2017–
7 janvier 2018**

Commissaires : Latitudes

RENEW ADELAIDE?
 GUERRILLA GARDENING
 UNDERGROUND CINEMA
 AUSSIE TROUBLEMAKING HISTORY
 ARCHIVING ZINES
 MAKING ZINES
 COMICS
 RELATIONSHIPS TO GROUND

OUR DESIRE TO KNOW ABOUT IT ALL
 BEING LOST TRUTHS
 REGIONAL
 MUSIC AND THE EVANESCENT UNDERGROUND
 DIGGING HOLES AS ART
 MINING VS. INDIGENOUS LAND RIGHTS
 STEAMPUNK
 CHAIS TAMM
 INTERNET SUBVERSIVENESS

UNDER

THE BANALITY OF DAILY LIFE
 THE CAVE CLAN
 CONTEMPORARY ROLLER-DERBY REVIVAL
 THE LONDON TRAIN SYSTEM
 "RE-WILDING" SQUATTING
 ROSICRUCIANS
 PIRATE RADIO
 GEOLOGICAL STRATA ANALYSIS
 UNREQUITED LOVE
 DOSTOEVSKY'S "NOTES FROM UNDERGROUND"
 BATHYSPHERE
 THE DISCOVERY OF 2 NEW TYPES OF HOMINOID BY 14 YEAR OLD BOY
 HOW TIME FLIES
 UNSOLICITED ARCHITECTURE
 JIMMY SING
 UNBRIDGEABLE CULTURAL DIFFERENCES
 VHS
 "ALLO ALLO" SYSTEM CORRUPT
 THE IRRATIONAL
 THE BLACK MARKET
 DANTE'S "INFERNO"
 AS-YET UNDISCOVERED SPECIES OF DEEP-SEA FISH
 MY EXPERIENCE VS. YOUR EXPERIENCE
 VOODOO
 UNFASHIONABLE VIEWS
 THE WOMBLES
 FORBIDDEN SEXUAL PRACTICES
 OIL
 THE WISDOM OF THE OLD
 FRAGGLE ROCK
 BLINDNESS AND SUNDARY SENSORY DEPRIVATION EXPERIENCES
 THE JOY OF COMPOST
 NORTH POLE GLOBAL SEED DEPOSITORY
 LEE LOZANO
 JOHN FISHER
 UNDOCUMENTED LABOUR
 THE CIVIL WAR UNDERGROUND RAILROAD
 THE MASONRY
 DOLE ARMY

GROUND

HOBBYISTS + AMATEURS
 URANIUM
 CROCHET AND KNITTING
 HOW TO BE HAPPY
 OBSESSIVE COLLECTORS
 THOSE WHO QUIT AND NEVER CAME BACK
 PAGE LIMITS, DEADLINES & BUDGET CONSTRAINTS
 "OUTSIDER ART"
 CENSORED MATERIALS
 WORMS
 DROPPING OUT
 THE INTERNATIONAL GOLF SOCIETY
 THE HONBLE DAIKON
 WHAT THE YOUNG PEOPLE ARE UP TO THESE DAYS
 F.T.M. TRANS
 E-WASTE
 UNACKNOWLEDGED ANXIETIES
 HOW CATS THINK
 THE ATLANTIC TELEGRAPH CABLE
 "DAGGERING"
 THE FUTURE
 FILESHARING
 RATS
 "DAVE HARRIS"
 CRIME
 HOME PAGES FROM 1995
 GRAFFITI
 THE WELL IN MURAKAMI'S "WIND UP BIRD CHRONICLE"
 DREAMS
 "NOSIN' AROUND"
 DESIRE SUPPRESSION + OTHER FREUDIAN-TYPE THINGS
 UGLY NUGGETS
 CARBON SEQUESTATION
 IRRIGATION/SEWERAGE TECHNOLOGIES
 CONSPIRACY THEORIES
 JAPANESE SUBWAY GAS ATTACKS
 THE WOMBLES
 CRAIG BALDWIN
 JULES VERNE'S "JOURNEY TO THE CENTRE OF THE EARTH"
 LIGHTNING RIDGE + COOPER PEDI
 AMNESIA
 "6 FEET UNDER"
 WHAT GOES ON IN NORTH KOREA

4.543 milliards. La question de la matière **29 juin 2017 – 7 janvier 2018** **Commissaires : Latitudes**

Réunissant plus de trente artistes, l'exposition *4,543 milliards. La question de la matière* traite du rapport qu'entretiennent les œuvres d'art, les collections et les histoires culturelles avec les processus écologiques et la dimension géologique du temps. Donnant à voir — à travers divers films, œuvres sur papier, photographies, sculptures et autres documents éloquentes — la continuité de la matière et des paysages temporels, elle est née de l'idée que, dans une autre vie, le bâtiment du CAPC était un entrepôt de denrées coloniales dont les murs furent érigés dans une pierre calcaire jadis enfouie dans les profondeurs du sol et les poutres taillées dans les arbres d'une ancienne forêt.

La proposition centrale de l'exposition est que les œuvres s'inscrivent autant dans une histoire géophysique que dans l'histoire de l'art. S'efforçant d'embrasser une double perspective — micro-locale et planétaire — *4,543 milliards* se donne pour projet de repenser certaines histoires de l'art comme des fragments de grands récits sur la Terre et de méditer la façon dont notre place y est représentée. Quel est l'enjeu dès lors que l'art et les musées accèdent à une conscience plus aiguë de la matière et du temps ? Comment peuvent-ils alors quitter le cadre spatial du « penser globalement, agir localement » pour entreprendre de « penser historiquement, agir géologiquement » ?

L'exposition adopte, à l'égard du passé, une vision contextualisée qui récuse le discours indifférencié selon lequel le désastre écologique global serait imputable à la modernité, l'abstraction que constitue invariablement l'humanité devant être tenue pour responsable. Les artistes invités soulignent donc plutôt le rôle joué par des individus, des pratiques, des États ou des entreprises spécifiques dans la façon dont certains agents minéraux et processus organiques interagissent avec la culture. Certains projets de type documentaire croisent sciences de la terre, histoire coloniale, sociologie et reportage politique pour interroger les liens qu'entretiennent l'art et l'institution muséale avec la richesse générée par les industries extractives. D'autres œuvres ont une approche plus « atmosphérique » — filmique, sculpturale ou graphique — des problèmes suscités par l'extraction, l'économie, l'énergie et la mondialisation des échanges ; leur travail gravite autour de questions concernant la lumière naturelle, la forêt, les matériaux synthétiques dérivés des énergies fossiles, ou encore les prestations mises en œuvre et les matériaux utilisés dans les bâtiments qui abritent et exposent de l'art.

L'exposition représente la contribution du CAPC à la saison culturelle *Paysages Bordeaux 2017*. Dans le sillage de l'exposition, Latitudes animera à l'automne le programme de résidence *Geologic Time* au Banff Centre for Arts and Creativity (Alberta, Canada).

Entrée

Hubert Duprat

Né à Nérac (Lot-et-Garonne) en 1957. Vit dans le sud de la France.

Cassé-Collé consiste en un énorme bloc de pierre calcaire rose, pesant plus d'une demie tonne, que l'artiste a brisé en plusieurs morceaux avant de les recoller de façon délibérément approximative. Ce processus de fracture et de recomposition fait écho à l'un des aspects du travail de l'éminent archéologue François Daleau (1845-1927), qui a travaillé sa vie durant dans la région girondine, enrichissant de ses nombreuses trouvailles les collections du Musée d'Aquitaine et du Musée d'histoire naturelle de Bordeaux. Fort de son intérêt pour les outils préhistoriques et la façon dont les premiers hommes taillaient et façonnaient la pierre, Daleau réalisa de nombreux objets composites en rassemblant des éclats de silex.

Galleries de gauche, galerie 1

Félix Arnaudin

Né à Labouheyre (Landes) en 1844 (†1924).

Suite à la Révolution française, qui augmenta les besoins en bois de construction navale, les forêts françaises furent profondément remodelées. D'autres transformations virent le jour avec l'émergence de l'idée colonialiste selon laquelle certains climats « désastreusement » humides ou désertiques pouvaient être « améliorés » par la plantation d'arbres. Le paysage ancestral des Landes de Gascogne, au sud-ouest de Bordeaux, et le mode de vie traditionnellement pastoral de la région en furent définitivement transformés. En 1857, une loi accéléra de façon décisive le reboisement et la privatisation des Landes ; ce fut le point de départ d'une économie moderne de gestion des ressources forestières, basée sur l'exploitation du bois, l'extraction de la résine pour la fabrication d'essence de térébenthine et de vernis, et la production de charbon de bois et de bitume.

D'environ 1874 jusqu'à sa mort, Félix Arnaudin documenta systématiquement l'écologie politique des Landes. Il trouvait révoltantes l'industrialisation de la région par le biais de la

plantation de forêts de pin et la pratique de l'agriculture intensive, ainsi que les profondes transformations sociales et écologiques qu'elle entraînait. Il photographia les bergers qui pratiquaient encore le pâturage saisonnier dans les terrains communaux en voie de disparition. Il immortalisa les essences natives — chêne, châtaignier, pin maritime —, mais surtout, il photographia très régulièrement les paysages que laissaient entrevoir les rares zones de lande qui n'avaient pas encore été colonisées par l'arrivée des nouvelles essences homogènes.

Construction d'un entrepôt et d'un embarcadère. Décompte des travaux

Le bâtiment qui, depuis 1974, abrite le CAPC fut conçu par l'ingénieur et architecte Claude Deschamps (1765-1843). La construction de l'Entrepôt Lainé — aussi appelé Entrepôt réel des denrées coloniales — demanda vingt et un mois de travail entre 1822 et 1824. Cette liasse documente chaque heure de travail des ouvriers, détaille chaque bloc de pierre qui a permis l'édification des murs, décompte chaque lot de briques d'argile utilisé pour fabriquer les arcs en cintre. La pierre utilisée pour la construction de l'entrepôt est le calcaire à Astéries — pierre typique de Bordeaux, qui fut sans doute extraite des carrières avoisinant Bourg, au nord de la ville. Quant au bois — probablement une variété d'épicéa ou de pin —, il provient sans doute du nord de l'Allemagne ou des forêts boréales de la Baltique.

Le travail de Deschamps est le chaînon qui relie l'Entrepôt Lainé aux Landes de Gascogne, au sud-ouest de Bordeaux, ainsi qu'aux photographies de Félix Arnaudin exposées dans la galerie. Vers 1810, Deschamps commença à concevoir un plan de transformation de cette vaste étendue de terre qu'étaient les Landes — région qu'il considérait comme laide, morne et improductive. Il passa des années à essayer, en vain, de faire aboutir son ambitieux projet de canal des Grandes Landes ; reliant Bordeaux à Bayonne, celui-ci était censé permettre l'ouverture de la zone réhabilitée au transport du bois en provenance des pinèdes et générer de nouvelles terres arables.

Alexander Whalley Light

Né ~ 1752-1812, au Royaume-Uni († Oxford, Nouvelle Ecosse, en 1856).

La révolution industrielle survint dans un monde déjà capitalisé et globalisé par l'arrivée des Européens en Amérique et ses conséquences : l'avènement du commerce transatlantique, de l'esclavage et de l'économie de plantation. Les marchands portugais, britanniques, français, espagnols et hollandais se

disputaient le contrôle du commerce de l'Atlantique et d'un système dans lequel la culture de millions d'« hectares fantômes » par les esclaves soulageait les sols domestiques épuisés des contraintes de la production. Le cacao, le tabac, le coton, la canne à sucre, le café et l'indigo comptent parmi les premiers produits auxquels s'appliquèrent les expérimentations de l'agriculture tropicale.

Cette lithographie de 1820 fut réalisée d'après un dessin à la plume d'Alexander Whalley Light, lieutenant-colonel de l'armée britannique. Elle représente des plantations de café vues depuis la résidence du gouverneur de la Guadeloupe, alors sous domination britannique.

Tableaux des marchandises de l'entrepôt réel place Lainé, rue Vauban et annexe Vauban

Bordeaux vit sa prospérité grandir, au XVIII^e siècle, grâce à l'intensification du commerce transatlantique. Quantité de produits étaient directement importés depuis les Indes occidentales françaises — la Martinique et la Guadeloupe, mais aussi et surtout Saint-Domingue (dans l'actuelle Haïti). Les cultures coloniales, fruit du travail des esclaves dans les plantations, étaient expédiées vers les entrepôts bordelais, puis exportées dans toute l'Europe du nord — les pays baltes, en particulier — en même temps que certains produits cultivés dans l'arrière-pays bordelais, tel que le vin. Par l'entrepôt Lainé transitaient cependant des matières premières de toutes origines et variétés — indigo du Bengale, vanille de La Réunion, raphia de Chine, ivoire du Cap, etc. Chaque produit était pesé et tarifé en fonction de son origine. Le bâtiment avait une capacité de stockage de plus de quinze mille tonnes.

Ambroise-Louis Garneray
Né à Paris en 1783 (†1857).

L'Entrepôt Lainé reçut mission de la Chambre de commerce de Bordeaux de rassembler sous son toit, en un seul immense bâtiment placé sous la tutelle des douanes municipales, les différents entrepôts de stockage dispersés le long de la Garonne. Dans cette aquarelle de 1830, Ambroise-Louis Garneray nous donne à voir l'activité du quai longeant l'entrepôt, qui à l'époque faisait directement face à la Garonne. C'est une vue à laquelle, depuis 1925, le bâtiment de la Bourse Maritime fait écran.

Entre les galeries 1 et 2

Grains de café trouvés dans les galeries et bureaux du CAPC

Après les Pays-Bas, la France fut, en 1715, le deuxième État à se lancer dans la production de café après l'introduction de plants provenant du Yémen dans l'île de La Réunion, alors administrée par la Compagnie française des Indes Occidentales. S'ensuivit une période de près de deux siècles, durant laquelle des liens très serrés s'instaurèrent entre la bourgeoisie européenne, l'esclavage, l'économie de plantation et le café. La production se généralisa avec le développement des plantations américaines ; dans les années 1770, le café produit par les Français à Saint-Domingue avait supplanté son concurrent yéménite sur le marché ottoman du Caire, où il était moins cher malgré les frais occasionnés par la traversée de l'Atlantique et de la Méditerranée. Après l'indépendance du Brésil en 1822, la production française connut une croissance inédite, et il y a fort à penser qu'elle dominait le marché mondial aux beaux jours de l'Entrepôt Lainé.

Comme surgis de nulle part, des grains de café se matérialisent parfois au CAPC. Un jour, il s'en présente un sur une pile de papiers dans un bureau ; quelques mois plus tard, deux autres font leur apparition au beau milieu d'une des galeries d'exposition. François Poisay, l'un des membres de l'équipe chargée des expositions au musée, conserve depuis des années ces petits trésors du passé dans un tiroir de son bureau. Il est probable que des centaines de milliers de sacs de café transitèrent par l'Entrepôt Lainé. Ils ont, au fil des années, laissé échapper quelques grains, qui se sont logés dans les creux et interstices des planchers et des poutres, pour ressurgir quelques années plus tard.

Galerie 2

Étienne Denisse

Né à Carcassonne en 1785 (†Bordeaux, 1861).

Botaniste et dessinateur, Étienne Denisse fut chargé par le conseil colonial de Guadeloupe de donner une représentation figurée de la flore des Antilles et de déterminer, pour chaque plante, ses propriétés médicales, culinaires, esthétiques et son éventuelle toxicité. Ce facsimilé d'une lithographie coloriée à la main date d'avant *Flore d'Amérique* (1843), le *magnum opus* d'Étienne Denisse, qui comprenait deux cent une planches. Il représente l'arbre à feuilles persistantes connu sous le nom de *Theobroma cacao* (cacaoyer),

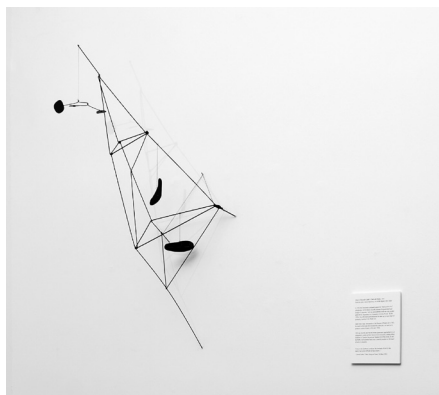
"Art in America has always belonged to the people and has never been the property of an academy or a class."

—Franklin D. Roosevelt, "Roosevelt's Message to the Art Museum" transcript of a radio broadcast published in *The New York Times* (May 11, 1939)



"I learned about politics at the Museum of Modern Art."

—Nelson Rockefeller, quoted in Cary Reich, *The Life of Nelson A. Rockefeller, Worlds to Conquer 1908-1958* (1996)



Alessandro Balteo-Yazbeck en collaboration avec Media Farzin.
De la série *Diplomatie culturelle : un art que nous négligeons* (2007-2009)

R.S.V.P., 1939
Courtesy de l'artiste et Henrique Faria, New York

Maquette de la Tour avec Mobile d'Alexander Calder, 1943
Courtesy Galerie Martin Janda, Vienne

dont les fèves servent à la fabrication du chocolat. Dès 1660, les Français avaient créé des plantations de cacao dans leurs colonies de Martinique, de Guadeloupe et de Sainte-Lucie.

L'illustration provient d'un fascicule publié en 1835 sous le titre *Flore générale d'Amérique*. Il est dédié à la Société Linnéenne de Bordeaux, une société savante fondée en 1818 et toujours active aujourd'hui. Cette société doit son nom au célèbre naturaliste Carl von Linné (1707-1778) dont l'immense entreprise de description, de catégorisation et de dénomination des espèces vivantes révolutionna l'écologie mondiale.

Anne Garde

Née à Libourne (Gironde) en 1946. Vit à Paris.

Au terme d'une période de profonde rénovation, le CAPC rouvrit en juin 1990 avec la présentation, dans sa nef, d'une exposition du sculpteur américain Richard Serra. La photographe Anne Garde documenta — outre l'installation des trois monumentales plaques d'acier inoxydable qui constituaient *Threats of Hell* (1990) — tout le processus de fabrication de l'œuvre à la Dillinger Hütte de Dillingen (Allemagne), une aciérie équipée d'un laminoir d'une largeur de cylindre exceptionnelle. Les trois plaques d'acier — chacune pesait quarante-trois tonnes — furent ensuite reconfigurées pour une collection privée. Rebaptisées *Hopes of Paradise* (1990), elles sont désormais installées dans un jardin au bord de la Garonne. Les photographies présentées ici ne privilégient ni l'artiste lui-même ni la monumentalité de l'œuvre finie, mais documentent les transformations matérielles qui accompagnent la fabrication des plaques et l'attention quasi archéologique portée à l'installation de l'œuvre dans la nef.

Martín Llavaneras

Né à Lérida (Catalogne) en 1983. Vit à Barcelone.

La lithographie est une technique d'impression inventée, vers 1796, par le dramaturge bavarois Alois Senefelder (1771-1834) pour concurrencer, à moindre coût, l'onéreuse gravure sur cuivre. L'origine du mot est grecque — de *lithos* (pierre) et *graphein* (marquer, graver). En dessinant au crayon gras sur la surface de la pierre locale — un calcaire lisse —, Senefelder découvre qu'on peut encrer l'image à volonté et l'imprimer sur du papier. Une fois perfectionnée, cette technique autorisera tout un éventail de possibilités de reproduction de l'image commerciale ou artistique, jusqu'au développement de l'impression offset. Ce n'est pas un hasard si c'est en Bavière qu'on a retrouvé tous les spécimens fossilisés connus d'*Archaeopteryx*

lithographica, un dinosaure volant : la qualité exceptionnelle du calcaire qui a permis la lithographie a aussi conservé les traces finement ciselées de la vie à l'ère jurassique.

Touchpad [Pavé tactile], de 2016, est une œuvre composée de douze pierres jadis utilisées pour la lithographie. À mesure que les imprimeries fermaient ou modernisaient leurs presses, elles se débarrassèrent de leurs pierres, qui furent souvent reconverties en pavés. Retraçant l'histoire de l'obsolescence depuis les images à l'encre grasse jusqu'aux vestiges d'empreintes de pas, Martín Llaneras explore le pouvoir d'interface tactile de ces surfaces.

Alessandro Balteo-Yazbeck in collaboration with Media Farzin
Né à Caracas en 1972. Vit à Berlin ; née à San Diego en 1979.
Vit à New York.

Quatre œuvres réalisées par Alessandro Balteo-Yazbeck en collaboration avec l'historienne d'art Media Farzin sont présentées dans l'exposition. Elles font partie de deux séries respectivement intitulées « Modern Entanglements, U.S. Interventions » (2006-2009) et « Cultural Diplomacy : An Art We Neglect » (2007-2009). Elles traitent des rapports réciproques entre histoire de l'art, politiques pétrolières et politiques du conflit. Le cartel narratif qui accompagne chaque œuvre en fait partie intégrante : à la notation d'éléments factuels il juxtapose des citations permettant d'entrevoir les liens parfois délibérément ténus qui rattachent les sculptures d'Alexander Calder (1898-1976) aux intérêts pétroliers vénézuéliens et américains, à la Guerre Froide, au MoMA de New York et à son administrateur de 1932 à 1979, le politicien et homme d'affaires Nelson Rockefeller (1908-1979).

Rayyane Tabet
Né à Ashkout, Liban, en 1983. Vit à Beyrouth.

L'oléoduc trans-arabe (encore appelé « Tapline ») fut construit à l'initiative de plusieurs compagnies américaines qui y voyaient un moyen plus rapide, plus sûr et plus économique d'exporter le pétrole d'Arabie saoudite que l'acheminement par navire, qui supposait le contournement de la Péninsule. Il trouve son origine dans les efforts coordonnés du gouvernement américain pour pallier l'énorme ponction des réserves de pétrole domestique qu'avait occasionnée la Seconde Guerre mondiale. La construction de l'oléoduc dura trois ans, de 1947 à 1950 ; ce fut une *joint venture* associant la Standard Oil of New Jersey, la Socony-Vacuum Oil Company (qui ont depuis lors fusionné sous le nom de ExxonMobil), la Standard Oil of California et la Texas Company (devenues respectivement Chevron et sa filiale



Félix Arnaud, *Charbonnière aux Baxourdes avec Cazade et Vidal, de 25 pas E*, 14 juin 1885
Collection Musée d'Aquitaine, Bordeaux.

Rayane Tabet, *Trois logos*, 2013

Courtesy de l'artiste et Sfeir Semler Gallery, Hambourg/Beyrouth.

Texaco). Il était prévu que l'oléoduc relie directement le gisement pétrolier d'Abqaiq à Haïfa, qui faisait alors partie de la Palestine placée sous mandat britannique. Mais lorsque l'ONU vota, en 1947, le Plan de partage de la Palestine, divisant le territoire en un État arabe et un État juif, il fallut détourner l'oléoduc. Le projet final, d'une longueur de mille deux cent quatorze kilomètres, bifurquait pour traverser la Jordanie et la Syrie et aboutir au Sud-Liban. Le pétrole transita régulièrement par l'oléoduc entre 1950 et le début de la Guerre civile au Liban en 1975. Le Tapline n'alimenta plus ensuite que la Jordanie jusqu'à ce que l'Arabie saoudite, en 1990, dénonce l'accord en réaction au soutien de la Jordanie à l'Irak pendant la première Guerre du golfe. L'oléoduc n'est plus exploité depuis lors.

Traversant les galeries 2 et 3, *Steel Rings* [les Anneaux en acier] (2013) de Rayyane Tabet traitent l'oléoduc comme une forme de dessin linéaire. Ramenant à l'épure un colossal travail de recherche sur l'histoire du Tapline, l'artiste s'est concentré sur les propriétés abstraites et géométriques de ce qui fut une extraordinaire prouesse d'ingénierie et de logistique. Pour Tabet, le Tapline est d'abord un vecteur cartographique et une présence matérielle — celle d'un tube d'acier traversant cinq entités politiques. Les anneaux d'acier reproduisent à l'échelle un tronçon de l'oléoduc. Sur chaque anneau sont gravées la longitude, la latitude et l'altitude correspondant au kilomètre particulier du trajet de l'oléoduc. *Three Logos* [Trois logos], de 2013, est un rappel des nombreuses fusions et reconfigurations dont ont fait l'objet les compagnies américaines impliquées dans le projet. L'ovale bleu du logo de Esso — filiale de la Standard Oil, à l'origine — enlace l'étoile rouge de Texaco et le cheval ailé de Mobil.

Galerie 3

Amie Siegel

Née à Chicago en 1974. Vit à New York.

L'œuvre en trois parties intitulée *Dynasty* (2017) porte sur le « Breccia Pernice », une variété de marbre rose-brun que l'on trouve en Italie du nord. Deux photographies grandeur nature de dalles brillantes reproduisent avec une précision et une authenticité parfaites la composition cristalline du marbre. Siegel s'est intéressée à la valeur qu'on prête au marbre poli — véritable emblème du statut social dans les luxueux immeubles de Manhattan, vecteur symbolique d'un désir de richesse et de magnificence. Avec *Dynasty*, Siegel met à mal l'utilisation la plus notoire du Breccia Pernice : comme élément de décoration du somptueux hall de la Trump Tower, construite en 1983 sur la Cinquième Avenue de New York, à l'initiative de Donald

Trump, l'actuel président des États-Unis. Une image nous montre une tranchée éventrant le sol de ce flamboyant sanctuaire du pouvoir politique et commercial. Un fragment de marbre provenant du hall est présenté comme un talisman, un petit bloc de matière jadis surgi d'un immense choc métamorphique et chargé aujourd'hui de toute l'inquiétude que l'avenir inspire à notre planète.

Terence Gower

Né à Vernon (Colombie britannique) en 1965. Vit à New York et dans la Nièvre.

Wilderness Utopia et *Public Spirit*, deux œuvres de 2008, racontent l'histoire des rapports croisés, dans le Canada des années cinquante, entre l'uranium et l'urbanisme, l'argent et l'art moderne. Originaire de Lettonie, Joseph H. Hirshhorn (1899-1981), prospecteur de son état, utilisa la fortune que lui avait valu l'exploitation de l'uranium pour constituer l'une des plus grandes collections d'art privées que le monde ait connue ; elle allait, à partir de 1974, constituer le fonds du Hirshhorn Museum and Sculpture Garden sis sur le Mall à Washington. L'installation de Terence Gower — une vitrine assortie d'une vidéo promotionnelle pour un projet utopiste — résulte à l'origine d'une commande passée à l'artiste en 2008 par le Hirshhorn Museum. Mais bien avant que le musée de Washington ne voie le jour, Joseph Hirshhorn avait rêvé d'une communauté utopique en Ontario englobant, outre un musée pour sa collection permanente, sa nouvelle mine d'uranium, ses bureaux et des logements pour ses ouvriers. En 1955, Hirshhorn engagea l'architecte Philip Johnson (1906-2005) pour en dessiner les plans, mais le projet n'aboutit jamais.

Erlea Maneros Zabala

Née à Bilbao en 1979. Partage son temps entre Lekeitio (Pays basque espagnol) et Joshua Tree (Californie).

Pour cette série intitulée *Pilgrimages for a New Economy* [Pèlerinages pour une nouvelle économie] (2007-12), Erlea Maneros Zabala a photographié l'étrangeté dont se parent certains musées célèbres dès lors qu'on les perçoit — de façon indirecte parfois — à travers les pixels, les marques de doigts et autres salissures de nos écrans d'ordinateur et de tablette. L'image que renvoient alors ces institutions culturelles échappe aux conventions bien huilées de la photographie d'architecture. Nos chers musées, tout comme les surfaces fétichisées de nos outils informatiques deviennent le lieu résolument douteux d'une accumulation d'éléments matériels porteurs d'empreintes physiques et de poussière, qui sont autant de signes de dégradation et de négligence. Les photographies de

Maneros Zabala semblent suggérer une série de clivages entre image, forme, usage et histoire matérielle des musées, notamment là où un bâtiment photogénique vient « rappeler l'existence sur la carte » d'une ville « décriée » et encourager l'investissement.

Le Guggenheim conçu par Frank Gehry à Bilbao — ville natale de Maneros Zabala — et inauguré en 1997, est souvent cité comme l'exemple même du type de régénération urbaine que l'art contemporain peut induire. « Pilgrimages for a New Economy » élargit cependant l'éventail des rapports qu'entretiennent l'architecture, l'économie et la matière jusqu'à inclure le Musée Soumaya de Mexico, fondé par le magnat des télécommunications Carlos Slim et inauguré en 2011, ainsi que l'extension, en 2005, du Walker Art Center de Minneapolis (Minnesota), créée en 1879 à l'initiative du baron du bois Thomas Barrow Walker (1840-1928).

Entre les galeries 3 et 4

Pierre calcaire, anciennement partie de *White Rock Line* (1990) de Richard Long

White Rock Line [Ligne de pierres blanches] est une œuvre réalisée à la demande du CAPC par le sculpteur britannique Richard Long pour saluer la réouverture du musée en 1990. Installée à demeure sur la terrasse du CAPC, elle forme un long rectangle de quarante mètres de long sur un mètre cinquante de large, composé de pierres blanches concassées — un calcaire micritique à bioclastique provenant de la carrière de Malville près de La Tour-Blanche (Dordogne), propriété d'une entreprise spécialisée dans la production de ciments, de bétons et de granulats.

En 2014, il apparut que *White Rock Line* avait pris une teinte grisée, due à l'action conjuguée de la poussière, des pollens et des algues. Avec le consentement de l'artiste, les pierres furent remplacées par d'autres, plus blanches. Lafarge récupéra les pierres initiales, qui servirent ensuite à construire une route. Mais la responsable de la Collection du musée, Anne Cadenet, décida d'en garder une en souvenir, qu'elle posa sur une étagère de son bureau. Amputée de sa valeur artistique, cette pierre est redevenue un simple échantillon de matière géologique, vieux de quatre-vingt-dix millions d'années.

Galerie 4

Echantillons de calcaire provenant de l'étude de faisabilité d'un système de métro souterrain.

Les échantillons prélevés dans le sous-sol terrestre sont porteurs d'une histoire spécifique et constituent en eux-mêmes une métaphore de l'archive. Obtenus par carottage à l'aide d'un tube spécial, ils ne sont ni roche pure, ni pierre taillée par un sculpteur ou un maçon. Prêtés par la lithothèque de Bordeaux, qui regroupe les échantillons géologiques du Bassin Aquitain, ces spécimens sont faits de cette roche typique de la région qu'on nomme calcaire à Astéries et remontent à l'Oligocène (entre -33,9 à -23 millions d'années). C'est cette même pierre qui a servi un peu partout dans Bordeaux — mais aussi à Libourne et à Saint-Emilion — à la construction de monuments, d'immeubles et de bâtiments, dont l'Entrepôt Lainé lui-même. Comme on peut le constater au vu de certaines des plus anciennes maisons de la ville, c'est une pierre fragile car friable. Sous terre aussi, elle est soumise à l'érosion, de sorte que ses nombreuses cavités, fissures et défauts rendent le sous-sol très instable.

Entre la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix, la Communauté urbaine de Bordeaux étudia la possibilité de créer un métro automatisé semblable au VAL [Véhicule automatique léger] lillois afin de désengorger la circulation dans les rues de la ville. Tandis que le projet se révélait de plus en plus coûteux, des études géologiques vinrent confirmer que la friabilité du calcaire rendrait particulièrement risqué le creusement et la maintenance des tunnels. L'idée d'un métro souterrain fut abandonnée en 1996, et le feu vert fut donné pour la création du Tramway de Bordeaux, dont la première ligne fut mise en service en 2003.

Xavier Ribas

Né à Barcelone en 1960. Vit à Londres.

A History of Detonations [Une histoire de détonations] nous offre un aperçu du projet plus vaste à travers lequel Xavier Ribas explore l'héritage de l'extraction minière du nitrate de sodium au nord du Chili — une filière en pleine expansion entre les années 1870 et le début du XX^e siècle, date de la mise au point d'un procédé de fabrication chimique. Composée de photographies prises par l'artiste durant ses explorations, mais aussi d'anciennes cartes postales et de coupures de presse achetées sur Internet, *A History of Detonations* nous mène du Chili à Londres en passant par la planète Mars. L'extraction et le commerce du salpêtre chilien étaient aux mains de ceux qu'on a nommés les « gentlemen capitalistes » — des aristocrates, des banquiers et des marchands britanniques. L'exploitation de cette ressource n'eut pas pour seul effet de favoriser, à un bout de la chaîne, l'industrialisation de l'aride désert



Terence Gower, *Utopie de la sauvagerie*, 2008
Courtesy of l'artiste et LABOR, Mexico.

Alexandra Navratil, *Magie moderne*, 2013
Courtesy of l'artiste et Dan Gunn, Berlin.

d'Atacama, et à l'autre, l'enrichissement de domaines ruraux : en tant que fertilisant chimique ou élément entrant dans la composition des explosifs, le nitrate de sodium modifia radicalement un certain nombre de sites, d'organismes et d'institutions, qui n'avaient a priori rien à voir les uns avec les autres.

Ilana Halperin

Née à New York en 1973. Vit à Glasgow.

Pour voir, toucher et entendre les diverses pièces d'Ilana Halperin exposées au CAPC, s'adresser au surveillant de la salle. Le deuxième volet du travail est une intervention hors-les-murs dans la collection de l'Institut de Zoologie de l'Université de Bordeaux (visible uniquement sur visite guidée ; voir les jours et horaires d'ouverture ci-dessous).

The Rock Cycle [Le cycle de la roche] (2016-17) est le nom du projet conçu spécialement par Ilana Halperin pour l'exposition ; il s'agit d'envisager la géologie sous l'angle d'un rapport intime et vivant, à partir de ce constat troublant : ces choses en apparence inertes que sont les murs du CAPC constituaient jadis — il y a environ trente-deux millions d'années — la vie marine d'un océan de l'Oligocène. Le calcaire à Astéries, si typique de Bordeaux, doit son nom aux minuscules organismes fossiles du genre *Asterias* — une variété d'étoile de mer — qu'on y retrouve, aux côtés d'autres fossiles de mollusques et de corail.

Halperin traite la roche, non pas comme une matière inerte ou une simple ressource, mais comme une substance chargée d'histoire, qui nourrit autant qu'elle excède la vision que les humains se font de l'univers. *The Rock Cycle* comprend la lecture d'une lettre ainsi que l'introduction, au sein de la collection zoologique de l'Université de Bordeaux, de nombreuses sculptures géologiques de l'artiste. Ces « curiosités » résultent de l'immersion pendant trois mois, dans les Fontaines Pétrifiantes de Saint-Nectaire, de fragments de brique érodés provenant de l'île de Bute (au large de l'Écosse) et de découpes de grès au jet d'eau. Depuis des générations, l'eau à forte teneur en minéraux qui filtre à travers la roche dans cette partie de l'Auvergne est utilisée pour fabriquer des sculptures selon un processus analogue à celui qui induit la formation des stalactites — à cette différence près qu'il est cent fois plus rapide. Les objets se retrouvent rapidement incrustés dans de nouvelles couches de calcaire.

Visites guidées de *The Rock Cycle* à l'Université de Bordeaux.

Réservation indispensable : l.correa@marie-bordeaux.fr ;

ou tél : 05 56 00 81 60

Rendez-vous est donné aux visiteurs à 14 heures, à l'entrée de l'exposition du CAPC

Vendredi 30 juin 2017

Jeudi 19 octobre 2017

Jeudi 16 novembre 2017

Jeudi 14 décembre 2017

Jeudi 4 janvier 2018

Lucy Skaer

Née à Cambridge (Royaume-Uni) en 1975. Vit à Glasgow.

Black Alphabet [Alphabet noir] (2008) est une installation de vingt-six éléments identiques en forme de missiles, fabriqués à partir de charbon — roche carbonifère, dont l'exploitation comme combustible, dès le XIX^e siècle, détrôna la tourbe et le charbon de bois, reconfigurant le système écologique planétaire et le capitalisme industriel avant l'essor de l'industrie pétrolière. Ces objets sinistres font écho aux vingt-six versions de *Oiseau dans l'espace* que le sculpteur roumain Constantin Brancusi (1876-1957) réalisa entre 1926 et les années quarante, utilisant ici le marbre, là le bronze ou le plâtre. Traduisant l'essence du vol et la transcendance du monde matériel, *Oiseau dans l'espace* fit l'objet d'un procès historique opposant Brancusi aux douanes américaines, lesquelles l'avaient déclaré objet utilitaire (relevant de la catégorie « Ustensiles de cuisine et fournitures d'hôpital ») et taxé comme tel lors de son importation depuis la France en 1926. L'administration des douanes refusait de considérer *Oiseau* comme une œuvre d'art, exemptée à ce titre de taxe d'importation. Le tribunal finit par se prononcer en faveur de Brancusi, après avoir déclaré obsolète la définition légale de la sculpture comme « représentation d'objets naturels ».

Jannis Kounellis

Né au Pirée en 1936 († Rome, 2017).

Œuvre imposante faite de matériaux humbles, *Sans titre* [Untitled] (1985), de Jannis Kounellis, borne l'exposition à l'extrémité sud de la galerie. Elle constituait initialement l'une des pièces maîtresses de la grande exposition que le CAPC consacra à l'artiste en 1985. *Sans titre* se compose d'une succession de panneaux d'acier perforés de sept tuyaux de gaz en cuivre qui crachent continuellement des flammes ; des sacs en toile de jute — de ceux qu'on utilisait jadis pour le transport des

fèves de cacao — drapent la partie supérieure des panneaux. L'œuvre évoque, envisagées sous l'angle de la longue durée, les fluctuations de pouvoir, de production et d'échanges qui ont caractérisé les grandes entreprises expansionnistes des XIX^e et XX^e siècles — une histoire qui n'a pu se constituer, et de manière violente, qu'à travers une réorganisation fondamentale des rapports que l'homme entretient à la nature en matière de nourriture, de travail, d'énergie et de ressource première. Les sacs de jute qui drapent les panneaux furent fournis, à l'occasion de la première exposition de la pièce, par Touton, une entreprise bordelaise spécialisée, depuis le milieu du XIX^e siècle, dans la production et le commerce du cacao (mais aussi du café, de la vanille et des épices). L'œuvre a été adaptée aux normes de sécurité actuelles : elle n'est désormais plus raccordée à des bonbonnes de propane, mais au système central d'alimentation du bâtiment.

Entre les galeries 2 et 5

Documents partiellement brûlés et rescapés d'un incendie aux archives municipales de Bordeaux, alors conservées à l'Hôtel de ville, Palais Rohan.

Le feu ravagea l'Hôtel de ville de Bordeaux dans la nuit du 13 juin 1862. Le Palais Rohan abritait alors les archives municipales, et la perte fut colossale, le feu détruisant quantité de documents datant du Moyen Âge et de l'Ancien régime ainsi que de nombreux tableaux. Dans un effort désespéré pour sauver ces vestiges de l'histoire, on arrosa de nombreuses liasses de papier, qu'on jeta ensuite par les fenêtres, où elles s'entassèrent sur l'herbe.

Galerie 5

Alexandra Navratil

Née à Zurich en 1978. Vit à Amsterdam.

Modern Magic [Magie moderne] (2013) fait partie d'une série à travers laquelle Alexandra Navratil explore les débuts de l'industrie chimique, l'invention de la photographie couleur et des produits de synthèse. Deux séries de diapositives 35mm sont projetées, qui montrent des clichés réalisés entre 1930 et 1970 pour le magazine professionnel américain *Modern Plastics*. Toutes sortes d'objets et de prototypes en plastique sont ainsi brandis ou manipulés par des mains humaines afin de démontrer les propriétés de ce nouveau matériau.

La matière plastique est un dérivé du pétrole. Après la Seconde Guerre mondiale, qui avait généré d'énormes besoins en pétrole, le secteur pétrochimique, fort de sa capacité industrielle excédentaire, se tourna vers les possibilités d'applications civiles, créant ainsi une nouvelle sphère — celle des matériaux versatiles et biens de consommation alléchants. Ce règne de la matière synthétique trouve cependant son origine dans l'Allemagne du XIX^e siècle et un autre dérivé du carbone — le charbon. Ne disposant guère de colonies exploitables ni d'autre ressource naturelle que son charbon, l'Allemagne encouragea ses chimistes à inventer des substituts de substances naturelles. BASF commença à produire des colorants à base de goudron de houille dans les années 1860 et le début du XX^e siècle vit l'invention de différentes matières — fibre, ivoire, caoutchouc, écaille de tortue — synthétiques.

Fiona Marron

Née dans le Comté de Monaghan (Irlande) en 1987. Vit à Dublin.

La mine occupe une place importante dans l'imaginaire collectif : elle est le lieu où convergent main d'œuvre humaine et « libre » appropriation d'une valeur géologique vieille de millions d'années. *All surface expectations disappear with depth* [Toutes les attentes de surface disparaissent avec la profondeur] (2010), de Fiona Marron, a pour thème l'extraction du gypse et du zinc, et plus particulièrement les rapports entre les personnes qu'implique le travail consistant à faire remonter ces substances à la surface de la terre. L'installation vidéo, qui comprend trois parties, nous donne à voir des extraits de la célèbre enquête sur une mine de gypse menée en 1954 par le sociologue Alvin Ward Gouldner (1920-1980). Le travail de Gouldner porte essentiellement sur la bureaucratie de la mine — notamment sur les rapports existant entre les mineurs, soumis sous terre à des conditions de travail souvent dangereuses, et l'équipe de direction, qui travaille en surface, dans des bureaux. Marron met en regard des extraits du texte de Gouldner, des scènes souvent véhémentes filmées dans une mine de zinc du Comté de Tipperary (Irlande) — aujourd'hui désaffectée —, et un plan statique montrant une mine de gypse en activité près de l'endroit où l'artiste a grandi, dans le Comté de Monaghan. Le zinc est principalement utilisé comme agent anticorrosif, tandis que le panneau de gypse — encore appelé cloison sèche ou plaque de plâtre — sert souvent au cloisonnement temporaire des salles d'exposition.

Galleries de droite, galerie 6

Marianne Heier

Née à Oslo en 1969, où elle réside.







L'œuvre vidéo *Saga Night* [Nuit de la Saga] (2008) documente l'élaboration d'une sculpture qui fait maintenant partie de la collection permanente de Maihaugen, un musée en plein air regroupant divers artefacts du patrimoine culturel norvégien, à Lillehammer (Norvège). La collection compte une centaine de bâtiments historiques — dont des églises, des fermes et des boutiques — disposés de façon plus ou moins chronologique. La partie résidentielle regroupe une série d'habitations typiques — depuis les maisons des années 1900 jusqu'à la Maison du Futur (2001) —, qui témoignent de l'évolution de l'habitat et du style architectural norvégien. A partir d'un point correspondant à 1968 — année de la découverte en Mer du Nord norvégienne, de gisements de pétrole et de gaz naturel —, Marianna Heier a imaginé une nouvelle bande d'asphalte, qui traverse les quartiers correspondant aux années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix et aboutit là où la rue se termine, à savoir à l'orée de la forêt.

Saga Night attire l'attention sur les changements radicaux qu'a induits en Norvège la présence de pétrole — version de l'histoire nationale ostensiblement absente du récit officiel. L'œuvre met l'accent sur une économie et une culture qui se fondent non pas sur des siècles de labeur et d'épargne, mais sur l'appropriation soudaine et décisive d'une immense richesse naturelle. Si l'on considère les choses sous l'angle du capital que représente le pétrole, les voisins de la Norvège ne sont ni la Suède ni le Danemark, mais le Qatar, l'Iran et les Émirats arabes unis — autant d'États qui, eux aussi, ont utilisé l'argent du pétrole pour investir dans la culture et l'art contemporains.

Pendant l'année 2005-06, Heier a bénéficié d'une bourse du gouvernement norvégien — argent directement issu de l'exploitation du pétrole en Mer du Nord. Elle a cependant choisi de continuer à travailler dans diverses institutions artistiques publiques de son pays et de placer son capital dans des parts de l'industrie pétrolière et de l'industrie offshore — autrement dit, de réinvestir l'argent de la bourse à sa source. *Investment* [Investissement] (2007) comprend la déclaration d'impôts de l'artiste pour cette période. Grâce à la revente de ses parts, l'artiste a pu financer la production de *Saga Night*.

Pierre Théron

Né à Nérac (Lot-et-Garonne) en 1918 († Bordeaux, 2001).

Pierre Théron est surtout connu pour avoir réalisé de nombreuses œuvres dans le cadre de commandes publiques ou privées. En 1969-70, par exemple, il réalisa la façade et les tapisseries de la Maison du Paysan, Mutualité Sociale Agricole, au 13 rue Ferrère à Bordeaux (tout près du CAPC) ; et en 1974, la monumentale mosaïque du Lycée de Marmande (Lot-et-Garonne).

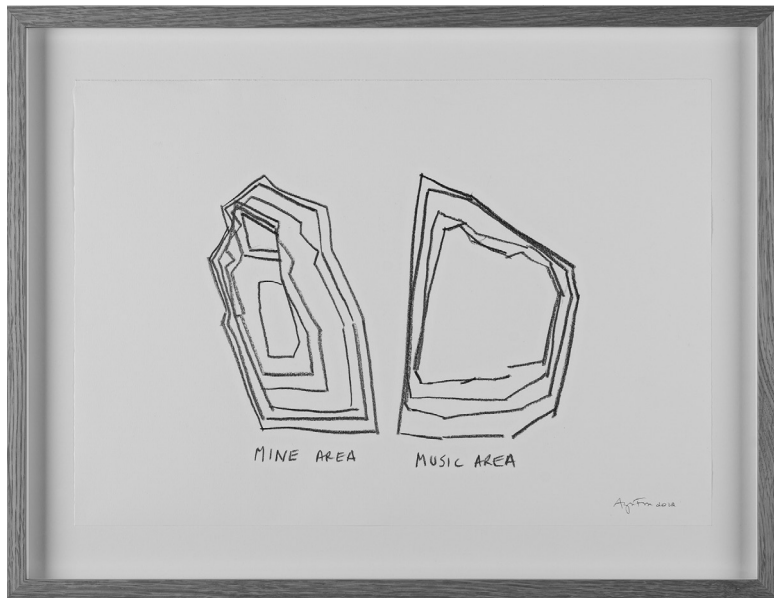
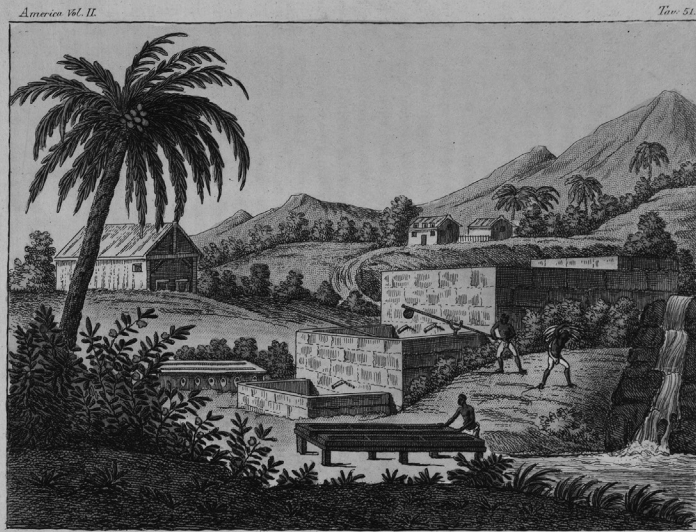
En 1956-57, Théron fut invité à travailler à la raffinerie Shell-Berre, située à Pauillac, en bordure de la Gironde, à cinquante kilomètres au nord de Bordeaux. Il y réalisa de nombreux dessins préparatoires à l'élaboration d'un relief sculpté, ainsi qu'une série de projets d'affiches pour une campagne d'hygiène et de sécurité ; il s'agissait de sensibiliser les employés aux dangers du site — une cinquantaine de maisons y avaient été construites, où vivaient les employés et leurs familles. A l'époque, la raffinerie s'était spécialisée dans le traitement du pétrole brut bitumeux en provenance du Venezuela — ressource particulièrement prisée depuis la crise du Canal de Suez qui, en novembre 1956, avait mis fin aux importations de pétrole du Moyen-Orient. Shell cessa toutes ses activités de raffinage à Pauillac en 1986 ; le site fut reconverti en dépôt de pétrole, désormais administré par le groupe CIM-CCMP.

Bernd Becher et Hilla Becher

Né à Siegen en 1931 († Rostock, 2007) ; née à Postdam en 1934 († Düsseldorf, 2015).

Pendant cinquante ans, Bernd et Hilla Becher ont fait l'inventaire de ces « sculptures anonymes » qu'étaient pour eux les structures et bâtiments industriels en voie de disparition, notamment ceux des industries extractives d'Europe et des États-Unis. Le couple, dont la collaboration commença en 1959, s'intéressa d'abord au secteur de la Ruhr en Allemagne, qui comprend les villes de Dortmund et d'Essen. Cette région, véritable cœur industriel de l'Europe de par sa production de charbon et d'acier, avait alors déjà amorcé son déclin, pour des raisons qui tenaient non seulement à l'épuisement des ressources, mais aussi à l'augmentation des coûts de production et à l'existence ailleurs d'une main d'œuvre moins chère et d'une technologie plus moderne.

Les « typologies » caractéristiques des Becher regroupent à l'intérieur de grilles minutieusement ordonnées un certain nombre de variantes photographiques en noir et blanc du même thème — hauts fourneaux, tours de refroidissement, gazomètres, chevalements de puits de mine, fours à chaux, raffineries de pétrole, etc. Il se dégage, de ce corpus, une impression de détachement et d'absence d'émotion. C'est pourtant bien la passion et l'adoration qui ont poussé les Becher à collectionner et ordonner les images d'un monde en voie de disparition. Bernd Becher a expliqué quel « effet déclencheur » avait produit, en 1957, le spectacle de la démolition d'une mine de fer à proximité de l'endroit où il avait grandi : « Je fus frappé d'horreur en constatant que le monde dont j'étais follement épris était en train de disparaître ».



Giulio Ferrario, Facsimile de *Fabbricazioni d'Indaco* [*Fabrication d'indigo*], *Plaque de Il costume antico e moderno, America, Vol. 2, 1817-1834*

Collection Chatillon, Musée d'Aquitaine, Bordeaux.

Ângela Ferreira, *Stone Free : L'Etoile de l'Afrique. Analyse des facettes du diamant connu sous le nom de Cullinan I, faisant maintenant partie des Joyaux de la Couronne, 2012* (détail)

Courtesy de l'artiste et Galeria Filomena Soares

Depuis les années quatre-vingt-dix, la Ruhr est devenue une région à vocation culturelle et patrimoniale. L'ancien complexe industriel de la mine de charbon de Zollverein, par exemple — l'une des plus grandes installations de ce genre en activité en Europe entre 1851 et 1986 — est aujourd'hui un musée régional, et le site est inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Galerie 7

Christina Hemauer et Roman Keller

Née à Zürich en 1973 ; né à Liestal (Canton de Bâle) en 1969.

Vivent à Zurich.

L'indigo est une substance exemplaire dans l'écologie de notre planète et la constitution du marché moderne des matières premières. L'histoire de l'arbuste dont la culture sert à produire la teinture textile bleu vif du même nom est intimement liée à celle d'une autre longue histoire : celle de l'agriculture et des réformes agraires, de la logistique et du commerce, de l'économie politique, de la colonisation et de l'évolution climatique. Un chapitre récent de cette histoire inclurait la « perte », à la faveur de la Révolution américaine des années 1770, de la Caroline du sud — possession britannique productrice d'indigo. La demande de teinture textile ne cessant de croître en Europe, le Bengale — autre colonie britannique — devint à partir des années 1790 le principal pays producteur d'indigo.

Avec l'invention et la commercialisation, à la fin des années 1800, des teintures artificielles (synthétisées à partir de goudron de charbon), la demande de plantes naturelles allait considérablement chuter, à telle enseigne qu'en 1914 la production indienne avait presque cessé. Les chimistes avaient découvert, pour remplacer la nature, un substitut de couleur plus vive et plus fiable. En Allemagne et en Suisse, les anciennes sociétés familiales devenues compagnies internationales grâce aux teintures synthétiques — Geigy, Bayer, Hoechst et BASF (la plus grande de toutes) — allaient dominer l'industrie chimique durant un siècle et demi.

Avec *Untitled (Blue)* [Sans titre (bleu)] (2017), œuvre spécialement conçue pour l'exposition, Christina Hemauer et Roman Keller se sont plongés dans cette coproduction réunissant botanique, capital, charbon et couleur. Elle prend la forme de l'association entre une invention emblématique de l'art moderne — le tableau abstrait de grand format — et un symbole constitutif du mythe américain de la frontière : un morceau de toile denim. Le « tableau » ainsi conçu se compose de deux morceaux d'étoffe étirés et d'un récit en voix-

off. L'un des morceaux est en coton teint à la main avec de l'indigo naturel pour produire un effet de dégradé ; l'autre, en denim délavé.

Giulio Ferrario

Né à Milan en 1767 (†1847).

Il costume antico e moderno (Le costume ancien et moderne) est une encyclopédie richement illustrée de culture universelle, qui relate « l'Histoire du Gouvernement, de la Milice, de la Religion, des Arts, Sciences & Usages de tous les peuples Anciens et Modernes ». Conçue pour être éducative autant que divertissante, elle compte vingt et un volumes, initialement publiés sous forme de fascicules proposés à l'abonnement ; cent quarante-trois d'entre eux parurent ainsi à Milan entre 1817 et 1834. La planche exposée est un facsimilé décrivant la fabrication de l'indigo, substance colorante bleue violacée obtenue à partir de l'*Indigofera tinctoria* et d'autres plantes apparentées. L'indigo compte parmi les nombreuses marchandises qui transitèrent par ce qui est aujourd'hui le bâtiment du CAPC.

Entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, plusieurs pays européens — dont la France, l'Allemagne et la Grande-Bretagne — interdirent l'indigo afin de protéger leur propre fabrication de teinture à partir de la guède locale, encore appelée pastel des teinturiers. L'indigo s'imposa sur le marché transatlantique au XVII^e siècle lorsque, l'avenir de l'indigo indien déclinant, les Français à Saint-Domingue, les Anglais en Jamaïque et les Hollandais à Java purent réduire le coût de leur production en employant des esclaves. L'illustration de Ferrario s'inscrit dans le contexte d'une discussion sur l'agriculture en Caroline du Sud — colonie qui domina le commerce de l'indigo entre 1740 et le milieu du XIX^e siècle, entraînant ce drame que fut l'importation d'esclaves depuis l'Afrique.

Entre les galeries 7 et 8

Rodney Graham

Né à Abbotsford (Colombie britannique) en 1949. Vit à Vancouver.

Two Generators [Deux générateurs] (1984) est un film en 35mm d'une durée de quatre minutes décrivant « une rivière éclairée par deux systèmes d'alimentation autonomes pour la durée qu'exige le déroulement complet d'un rouleau de pellicule cinématographique. » Le film fut initialement conçu pour être projeté en boucle dans une salle de cinéma commerciale. Il fut tourné de nuit depuis un ravin boisé situé près de Vancouver, en Colombie britannique. Graham fit venir sur le site deux générateurs diesel qui, en projetant de la



Pep Vidal, *Arbre de 19 mètres coupé en 7 volumes égaux*, 2015
Courtesy de l'artiste et adn galeria. Photo: Roberto Ruiz.

lumière, permirent à l'équipe de filmer la rivière nuitamment. Le film documente la mise en marche des générateurs assourdissants, l'illumination qui s'ensuit, puis l'arrêt des moteurs, qui rend le spectateur au mugissement de la rivière peu avant la fin du film. Lorsque Graham avait quatre ans, il vivait avec sa famille dans un camp de bûcherons, que son père administrait — lequel père projetait des films en pleine forêt pour son fils et ses ouvriers.

Galerie 8

Amy Balkin

Née à Baltimore en 1967. Vit à San Francisco.

Pendant toute la durée de l'exposition, *Today's CO2 Spot Price* [Bourse quotidienne du carbone] (2009) enregistre le cours quotidien des émissions de dioxyde de carbone dans le plus grand marché mondial, le Système communautaire d'échange de quotas d'émission (SCEQE). Un système de comptage est mis à jour manuellement tous les matins, qui affiche le prix en euros de l'autorisation légale à émettre une tonne métrique de CO₂. Les installations industrielles polluantes — centrales ou usines — reçoivent ou achètent aux enchères des droits à émission, qu'elles peuvent ensuite échanger pour minimiser leurs coûts. Fruit de l'importance prise par la finance et du succès des produits dérivés à partir de 1970, la « comptabilité » carbone a transformé un problème qualitatif — celui de savoir comment atténuer le changement climatique — en un marché qui a fait d'une seule molécule l'unique source des problèmes. La tendance est à l'« évitement » lucratif des émissions de carbone, sans effet notable sur le problème de fond, à savoir notre dépendance à l'égard des énergies fossiles. Selon cette perspective, le réchauffement climatique est un dysfonctionnement du marché, qui peut être corrigé en « gouvernant » l'atmosphère par le biais d'un instrument économique qui ne renvoie à aucune réalité matérielle ni historique.

Pep Vidal

Né à Barcelone, en 1980, où il réside.

A la fois artiste et mathématicien, Pep Vidal s'intéresse particulièrement à l'infinitésimal (ce qui est à ce point petit qu'il ne peut être mesuré) et au faux hasard (ce qui, bien qu'apparaissant anarchique et imprévisible, obéit pourtant à des lois très complexes ou non encore connues). Un peuplier avait été abattu sur la propriété d'un ami de l'artiste près de Lérida (Catalogne), car il menaçait de s'effondrer sur la maison. Surpris par la masse de

l'arbre et l'enchevêtrement complexe de ses branches, Vidal décida d'en acquérir une perception plus raisonnée — d'apprendre à le « connaître » aussi rigoureusement qu'il était possible en l'abordant de façon empirique. Pendant six jours, aidé par un collègue, Vidal calcula le volume de chaque branche à l'aide d'un mètre ruban et d'un compas, s'autorisant une marge d'erreur de 3%. Il entra ensuite l'information dans un logiciel pour créer un modèle de l'arbre en 3D, qu'il utilisa afin de déterminer la position de six entailles divisant la masse de l'arbre en sept tronçons de volume rigoureusement égal. Cet exercice quelque peu absurde met en évidence un paradoxe : les pratiques de standardisation, de quantification et de mathématisation qui ont donné lieu à toutes sortes de choses extrêmement précieuses et savantes au fil des siècles ont aussi permis le développement d'une perspective qui débouche sur la marchandisation et le contrôle de la nature. La sculpture de Vidal montre à quoi l'on aboutit lorsqu'on utilise la géométrie classique pour prendre la mesure de ce qui est essentiellement non mesurable et inexplicable. Appliquée à un arbre qui n'a par ailleurs rien de remarquable, l'analyse en révèle l'unicité propre. Intitulée *Árbol de 19 metros cortado en 7 volúmenes iguales* [Arbre de 19 mètres coupé en 7 volumes égaux], l'œuvre fut exposée pour la première fois en 2015, dans une galerie de Barcelone ; elle est ensuite restée à l'air libre dans un bois à proximité de Gérone (Catalogne), avant d'être transportée à Bordeaux pour la présente exposition.

Lucas Ihlein et Louise Kate Anderson

Né à Sydney en 1975. Vit à Wollongong (Nouvelle-Galles du sud).

Née à Sydney en 1987, où elle réside.

La participation de Lucas Ihlein à l'exposition présentée par le Musée d'Art contemporain de Sydney [MCA] en 2010 — *In the Balance: Art for a Changing World* — prit la forme d'un audit environnemental informel de l'exposition elle-même, autrement dit une enquête concernant des entreprises artistiques « soucieuses de problèmes et de débats environnementaux urgents ». Ihlein se demandait quelle allait être l'empreinte écologique de l'exposition — ce que sa mise en place et sa tenue allaient coûter en termes d'énergie et de ressources naturelles — et, de façon plus floue, si les bénéfices allaient l'emporter sur les coûts. Installant sa « salle d'audit » dans l'une des galeries pourvue pour la circonstance d'un long tableau noir et allant et venant pendant quatre mois dans le musée pour discuter avec le personnel et les visiteurs, Ihlein aborda son travail non pas en consultant professionnel, mais en artiste-profane qui apprend et doute en public.

Le déroulement de cet *Environnemental Audit* a été documenté par une série de messages sur le blog de l'artiste (www.environmental-audit.net) ainsi qu'une dizaine d'affiches, réalisées en collaboration avec Louise Kate Anderson, qui sont une tentative de synthèse visuelle des complexités de l'exposition sous forme de schémas décrivant un enchevêtrement de flux matériels et immatériels. Par-delà les calculs de coûts énergétiques et les efforts mis en œuvre pour optimiser les pratiques de recyclage de l'institution, l'entreprise s'est aussi confrontée à certaines des ambiguïtés de l'économie verte. Comment évaluer le savoir ou rendre compte des « services » rendus par les systèmes naturels ? Faire un audit pour déterminer la présence matérielle et le coût des émissions de gaz carbonique, n'est-ce pas une façon de transformer la biosphère en marché financier ?

L'œuvre intitulée *UNDER GROUND* [Sous terre] fut initialement conçue pour la couverture du numéro de juin 2010 du magazine d'art australien *Artlink*, dont la direction avait été confiée à Ilhein. Elle représente les croisements historiques et symboliques de l'« *underground* », terme désignant aussi bien une contre-culture clandestine et contestataire qu'un espace ou un réseau souterrain.

Lara Almarcegui

Née en 1972 à Saragosse. Vit à Rotterdam.

Lara Almarcegui dresse une série d'inventaires impliquant l'étude et le calcul du poids des principaux matériaux utilisés pour construire des musées, des pavillons de foires internationales, voire de villes entières. Elle réalise ses calculs à partir des mesures que lui fournit la compilation de plans d'urbanisme et de dessins d'architecture ; lorsque l'information n'est pas disponible par ce biais, elle se rend sur le site même, où elle étudie et inventorie ces données de façon systématique. Les numérations résultantes — dont cinq réalisées entre 2005 et 2008, sont ici présentées — sont ensuite ordonnées par ordre décroissant de poids total, comme si elles constituaient l'élément de base du bâtiment avant sa construction ou signalaient ce à quoi il fera retour après sa destruction.

Entre les galeries 8 et 9

Documentation de *Steam* (1967/1995) de Robert Morris.

De mars à juin 1995, le CAPC a accueilli *Steam*, une installation sculpturale conçue en 1967 par l'artiste américain Robert Morris. L'œuvre consistait en un nuage de vapeur qui montait sans

discontinuer depuis un champ de galets, prélevés dans le Gave de Pau, une rivière du sud-ouest de la France. Il fallut écourter l'exposition car le fort taux d'humidité qui régnait dans la nef menaçait les murs de moisissures.

« Creusez assez profondément sous l'emplacement même de *Steam* et que trouverez-vous ? » écrit Morris. « Des restes de vieilles céramiques, des pierres polies provenant de campements oubliés... Mais continuez à creuser, et qu'avez-vous là ? Un morceau de lampe à pétrole, un strigile en bronze de l'époque romaine. Creusez plus loin, plongez par delà les artefacts humains jusqu'à la croûte terrestre, et la chaleur montera. La fumée s'élèvera et la terre grondante rejettera ses entrailles vibrantes dans un nuage sulfureux. »

Galerie 9

Maria Thereza Alves

Née en 1961 à São Paulo. Vit à Berlin.

Seeds of Change [Les Germes du changement], projet que Maria Thereza Alves poursuit depuis 1999, tourne autour de la « flore de ballast », phénomène peu étudié par la botanique, dont l'histoire est inséparable de la naissance du capitalisme mondial et du commerce des esclaves. Depuis les années vingt, les navires marchands sont équipés de grands réservoirs d'eau de mer — les ballasts — qui assurent leur équilibre lorsqu'ils sont à vide ; mais autrefois, lorsque leur cargaison de denrées coloniales était trop légère, on les lestait avec du sable et des graviers — matière dont on se débarrassait ensuite facilement. D'environ 1500 à 1815, quantité de tonnes de ce matériau de lestage et des plantes qu'il contenait furent déplacées du fait du transport des marchandises et de la traite des esclaves, puis reversées sur les berges des rivières et le littoral des villes portuaires d'Europe. Aujourd'hui encore, de nombreuses plantes « allogènes » — espèces involontairement envahissantes, venant parfois d'Afrique ou des Amériques — se retrouvent dans ces sites. Elles germent souvent lorsqu'on remue le sol pour construire un nouveau bâtiment.

La traite des esclaves fut certes déclarée illégale en France en 1815, mais il fallut attendre 1831 pour que la loi s'applique aux propriétaires de navires. Des expéditions clandestines continuèrent de transiter par Bordeaux au moins jusqu'en 1837 — on sait que quarante-deux navires, pour le moins, quittèrent le port après 1815. Alves a mené ses recherches et son travail de terrain dans plusieurs endroits : Marseille, Dunkerque, mais aussi dans le port qui laisse loin

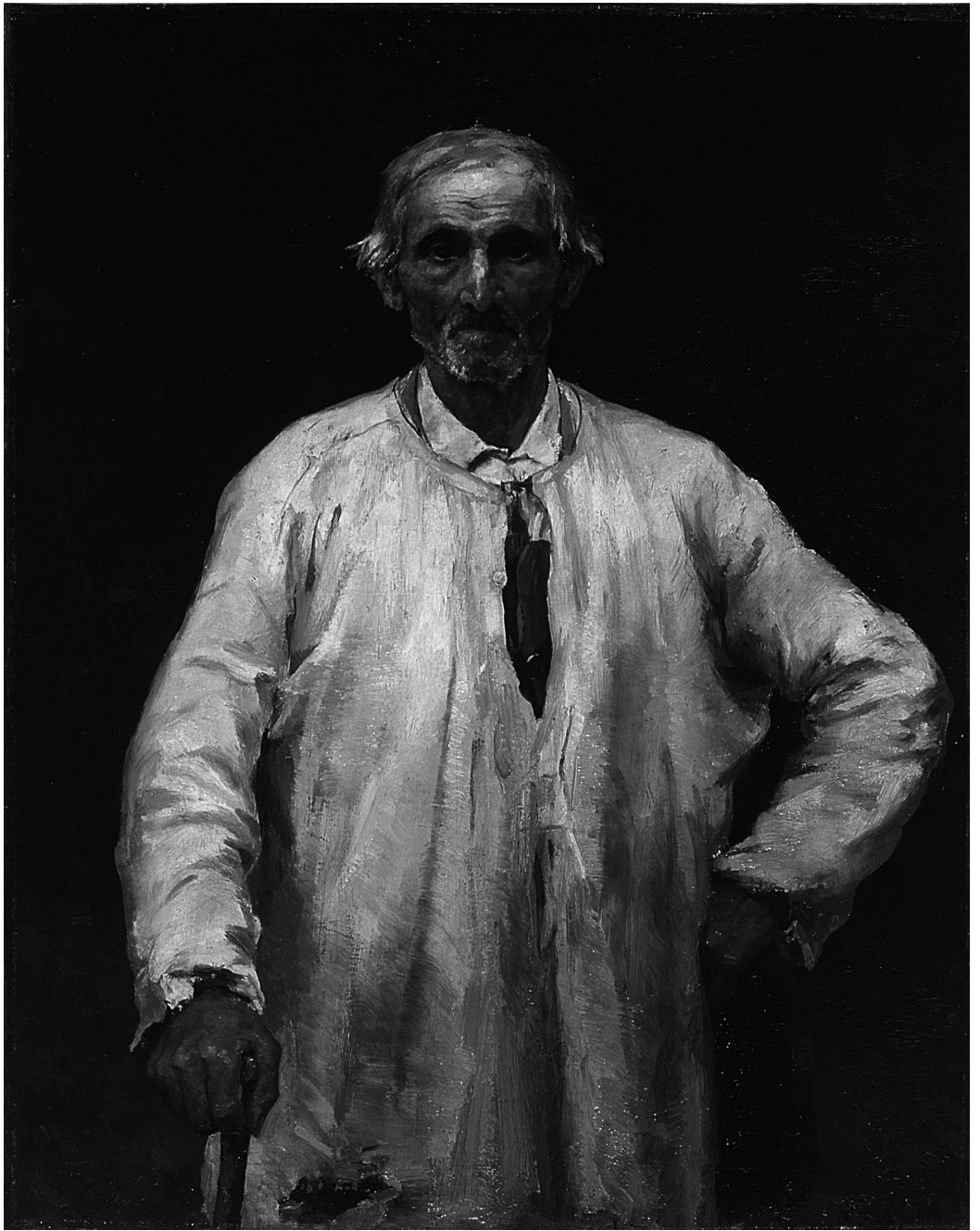
derrière toutes les autres villes en terme du nombre d'expéditions esclavagistes qui en partirent — Liverpool. L'artiste a consulté des cartes et des registres portuaires afin de repérer les endroits où le ballast avait été déversé, rassemblé une documentation textuelle et photographique, assistée souvent de la population locale. Elle a aussi prélevé des échantillons de terre et entrepris de faire germer des graines pour provoquer la floraison de toute cette archive restée en sommeil depuis des centaines d'années parfois. Ainsi, un jardin de flore de ballast a-t-il récemment été créé sur une barge flottante dans la ville de Bristol.

Alfred Roll

Né à Paris en 1846 (†1919).

Du 29 juin au 5 novembre 2017

Entre 1878 et 1894, Alfred Roll peignit une série de toiles naturalistes, qui sont autant de témoignages sur le monde de l'industrie et, plus précisément, sur le sentiment de solidarité qu'il nourrissait à l'égard des ouvriers, dont la condition était particulièrement difficile en cette période de grandes turbulences sociales. Portrait d'un vieil homme vêtu de sa blouse de travail, *Le Vieux Carrier* (1878) inaugurerait la série au Salon des artistes français de 1879, où il fut exposé pour la première fois. C'est l'un des rares portraits peints par Roll dont on ignore qui il représente. Mais il s'agit assurément d'un ouvrier plutôt que d'un modèle — l'artiste serait plus tard réputé pour inviter des mineurs et leurs familles à poser dans son atelier. On ne sait pas davantage où le vieux carrier travaillait. Cependant, au vu de certaines toiles plus tardives de l'artiste — telles que *Le Travail, chantier de Suresnes (Seine)*, de 1885 —, on peut imaginer que *Le Vieux Carrier* fait écho, d'une part aux grands projets d'aménagement qui intéressaient à l'époque les entours de la capitale, et d'autre part à la réorganisation croissante du travail dans les industries extractives françaises, qui se séparaient de leurs vieux ouvriers et réduisaient les salaires. Pendant plusieurs mois, Roll vécut et travailla près des mines de charbon de Charleroi (Belgique) et d'Anzin (Pas-de-Calais) ; c'est de cette époque que date sa célèbre *Grève des Mineurs*, qu'il présenta au Salon de 1880. Il semble avoir mis sa peinture au service de l'idée que l'épuisement résulte autant des systèmes de travail que de la surexploitation des ressources.



Alfred Roll, *Le vieux Carrier*, 1878

Collection du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

Alfred Smith

Né à Bordeaux en 1854 († Paris, 1936).

Du 6 novembre 2017 au 7 janvier 2018

Le Quai de la Grave (1884) est l'une des vues de Bordeaux peintes par Alfred Smith où le sentiment du temps qu'il fait et la nature du moment sont très clairement perceptibles. Un maçon semble sur le point de saisir un gros bloc de pierre qu'un bateau a déchargé sur le quai, tandis qu'à l'ombre d'un réservoir et d'une guérite, d'autres ouvriers se reposent au cours de ce qui nous apparaît comme un après-midi d'été caniculaire.

La migration saisonnière des maçons, notamment depuis la Creuse, était au XVIII^e siècle un phénomène établi dans l'industrie de la construction. Pendant des siècles, les migrants se déplacèrent à pied, mais à partir des années 1850, l'extension du chemin de fer aux régions centrales de la France commença à changer la donne. Paris était le principal pôle d'attraction, mais chaque mois de mars voyait aussi de nombreux jeunes hommes quitter leur région pour aller chercher du travail à Lyon, à Bordeaux ou dans d'autres villes. Jusqu'au début du XX^e siècle, si ce n'est plus tard, la construction reposait en France sur la coupe, la taille et la mise en place de la pierre ; aussi l'industrie englobait-elle une variété de métiers à la fois spécialisés et physiquement éprouvants — carriers, tailleurs de pierre, couvreurs, briquetiers, etc. A l'époque de Smith, la taille précise de la pierre se faisait à la carrière. Le finissage, le polissage et la décoration se faisaient sur le chantier. La corporation s'était organisée en syndicats dès le début des années 1880 et une « Fédération nationale des chambres syndicales et groupes corporatifs des ouvriers du bâtiment de France » fut fondée à Bordeaux en 1892.

Ângela Ferreira

Née à Maputo en 1958. Vit à Lisbonne.

Les œuvres qu'Ângela Ferreira présente dans le cadre de l'exposition font partie d'une série intitulée « Stone Free » (2012), en référence à la célèbre chanson interprétée par Jimi Hendrix (1942-70) en 1966. « Stone Free » crée des correspondances entre deux béances souterraines, deux « monuments négatifs » — pour reprendre la formulation de l'artiste : les grottes de Chislehurst, dans le sud-est londonien, et la mine de diamants de Cullinan en Afrique du Sud. Les grottes de Chislehurst sont un réseau de cavités souterraines qui, bien qu'existant depuis 1250, furent surtout exploitées à la fin du XVIII^e siècle. Elles furent creusées afin d'extraire de la craie et du silex.

Utilisées comme abri anti-aérien pendant la Seconde Guerre mondiale, elles furent ensuite reconverties en « salles » de concert de rock dans les années soixante et soixante-dix. Le Jimmy Hendrix Experience vint y jouer en 1966, puis de nouveau en 1967, donnant une résonance littérale à « l'underground », cette contre-culture, qui chez Hendrix, prenait la forme d'une synthèse entre réalisme social et spiritualisme psychédélique nourri d'imagerie africaine et amérindienne.

La mine de diamants de Cullinan — dite « Mine Premier » entre 1902, date de sa fondation, et 2003 — est réputée pour avoir produit, trois ans après son ouverture en 1905, le plus gros diamant brut qu'on ait jamais découvert. Il fut fractionné en de nombreuses pierres dont la plupart, une fois polies, furent utilisées pour orner les Joyaux de la Couronne britannique. L'histoire récente de l'industrie diamantaire est inséparable du rôle joué par les colons en Afrique du Sud, notamment par le conglomérat De Beers, fondé en 1888 par le Britannique Cecil Rhodes (1853-1902), fervent partisan de l'impérialisme et futur Premier Ministre de la Colonie du Cap. De Beers possédait la plupart des mines de diamants d'Afrique du Sud et maîtrisait le marché de la distribution jusqu'à la vente récente de plusieurs de ses mines moins productives au groupe Petra Diamonds. Il s'est ainsi séparé de Cullinan en 2008.

Stuart Whipps

Né à Birmingham (Royaume-Uni) en 1979, où il réside.

Aussi surprenant que cela puisse paraître aujourd'hui, à la fin des années 1800, l'Ecosse était le principal centre mondial de production d'hydrocarbures. Le schiste bitumineux se trouvait en abondance dans une bande qui allait du Firth of Forth, au nord du pays, à Addiewell, au sud. La transformation de la roche — chauffée, puis distillée pour produire de l'huile de lampe ou de graissage — générant quantité de déchets, ceux-ci formèrent ce que les Ecossais appellent familièrement des « bings » — des terrils qui, avec une hauteur de quatre-vingt-dix mètres, surplombent aujourd'hui encore le paysage entre Glasgow et Edimbourg.

Le site de Five Sisters — qui regroupe cinq des plus hauts terrils du West Lothian — fut classé monument historique suite à l'intervention de l'artiste John Latham (1921-2006), pionnier de l'art conceptuel en Grande Bretagne. Stuart Whipps s'y est rendu alors qu'il menait des recherches sur le travail de Latham. D'autres personnages historiques n'ont pas tardé à faire leur apparition, parmi lesquels James « Parrafin » Young (1811-1883), fondateur en 1866 de la Addiewell Oil Works, la plus grande exploitation de schiste bitumineux de l'époque. Young finança



Stuart Whipps, *Une carte postale de Victoria Falls appuyée contre un échantillon géologique issu du manteau de cheminée de John Latham*, 2012
Courtesy of Paul Mckeown.

Nicholas Mangan, *Lumières anciennes*, 2015
Courtesy of l'artiste.

plusieurs expéditions de son ami explorateur et missionnaire, David Livingstone (1813-1873), premier Européen à découvrir les chutes de Mosi-oa-Tunya, qu'il rebaptisa « Chutes Victoria » en l'honneur de sa reine. A la mort de Livingstone, Young fit construire une réplique miniature des Chutes Victoria sur les terres qu'il possédait en Ecosse. La capitale de la Rhodésie du Nord, alors colonie britannique, fut appelée Livingstone (dans l'actuelle Zambie), en l'honneur de l'explorateur. C'est là que naquit John Latham en 1921.

En complément des trois œuvres de 2012-13 exposées au CAPC, Whipps présente *Thin Section : Scottish Shale* (2017) dans les galeries du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, tandis que deux tableaux du XIX^e siècle — respectivement de Alfred Roll et Alfred Smith — sont présentés en alternance dans l'exposition, au CAPC musée.

Antoine J Aalders

Né à Amsterdam en 1890 (†1955)

La fascination que le temps météorologique exerçait sur Antoine J. Aalders l'a conduit à observer les physionomies du ciel depuis différents points de vue — sa maison aux Pays-Bas, un observatoire, une cabine d'avion ou encore le pont d'un navire. A partir de 1920 et jusque dans les années cinquante, il a soigneusement annoté des dizaines de carnets et pris plus de mille photographies, dont une sélection est ici présentée.

On situe les premiers usages de la photographie à des fins d'établissement d'une classification internationale des nuages aux alentours de 1870. Le travail collectif d'amateurs passionnés ayant mis leurs compétences au service de la recherche, de l'armée ou de l'agriculture, a fourni nombre d'informations précieuses aux climatologues. L'identification des nuages reprend la nomenclature binominale latine — genre/espèce — formalisée par Carl von Linné (1707-1778). On parlera ainsi de *Cumulus humilis* accompagnés de brume, de grands *Stratus nebulosus*, de nuages ou de traînées de condensation, de nuages volcanique, etc. Depuis le début des années quatre-vingt, le réchauffement climatique entraîne comme prévu une poussée des nuages vers les pôles et une augmentation de leur altitude.

Gallerie 10 (et terrasse)

Nicholas Mangan

Né à Geelong (Victoria, Australie) en 1979. Vit à Melbourne.

Ancient Lights (2015) est une installation vidéo double écran alimentée, concrètement et métaphoriquement, par l'énergie solaire. Un panneau photovoltaïque a été installé sur le toit du CAPC, qui alimente les batteries des vidéoprojecteurs dans les galeries. Le titre de l'œuvre, *Ancient Lights*, renvoie à l'existence juridique d'un « droit à la lumière » ainsi qu'à la formule qu'on peut encore lire au bas de certaines fenêtres londoniennes — garantie, pour l'immeuble, qu'aucun édifice ne sera construit qui puisse occulter la lumière naturelle.

L'un des écrans nous montre une pièce mexicaine de dix pesos tournant sur elle-même au ralenti. L'autre face est à l'effigie de la Pierre du Soleil — symbole clé de la cosmogonie aztèque, selon laquelle il fallait constamment gratifier le soleil d'offrandes de sang humain, de peur qu'il ne disparaisse. La vidéo qui passe sur l'autre écran opère une série de rapprochements formels et discursifs entre nature humaine et histoire naturelle. Elle nous montre des schémas du cycle solaire fondés sur les théories d'Alexandre Chizhevsky (1897-1964), ce savant russe qui voyait un lien entre les phases de turbulence magnétique du soleil et les périodes d'agitation sociale ou de révolutions. Une coupe transversale de tronc d'arbre, montrée en rotation, révèle des anneaux qui nous renseignent sur le climat du passé aussi sûrement que le ferait une base de données. Des miroirs répartis en cercles concentriques font converger les rayons du soleil vers une tour centrale dans une centrale solaire située près de Séville en Espagne. C'est la première installation de ce type capable, grâce à une technique de stockage du sel fondu, de produire de l'électricité vingt-quatre heures sur vingt-quatre. *Ancient Lights* ne renvoie pas seulement aux grands mythes de la périodicité et de la transformation : par le choix du système d'alimentation de l'œuvre, Mangan met l'accent sur les efforts que chacun peut faire pour court-circuiter l'intransigeance politique dont son pays fait preuve en matière d'énergies fossiles et de changement climatique.

Ce livret est édité pour l'exposition

4,543 milliards. La question de la matière 29.06.2017–07.01.2018

Commissaires :

Latitudes

Dans le cadre de la saison culturelle *Paysages Bordeaux 2017*

Avec :

A.J. Aalders, Lara Almarcegui, Maria Thereza Alves, Félix Arnaudin, Amy Balkin, Alessandro Balteo-Yazbeck in collaboration with Media Farzin, Bernd et Hilla Becher, Étienne Denisse, Hubert Duprat, Giulio Ferrario, Ângela Ferreira, Anne Garde, Ambroise-Louis Garneray, Terence Gower, Rodney Graham, Ilana Halperin (également au Département de zoologie de l'Université de Bordeaux), Marianne Heier, Christina Hemauer et Roman Keller, Lucas Ihlein et Louise Kate Anderson, Jannis Kounellis, Martín Llaveneras, Erlea Maneros Zabala, Nicholas Mangan, Fiona Marron, Alexandra Navratil, Xavier Ribas, Alfred Roll, Amie Siegel, Lucy Skaer, Alfred Smith, Rayyane Tabet, Pierre Théron, Pep Vidal, Alexander Whalley Light, Stuart Whipps (également au Musée des Beaux-Arts), ainsi que des documents et objets provenant des archives du CAPC, des Archives de Bordeaux Métropole, des Archives départementales de la Gironde, et de la collection de géologie de l'UFR Sciences de la Terre et de la Mer, Université de Bordeaux.

Cette exposition reçoit le soutien de

INELIA et de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture.

En septembre-octobre 2017, Latitudes animera le programme de résidence *Geologic Time* au Banff Centre for Arts and Creativity.

Conception graphique :

Zak Group

Texte :

Latitudes (Max Andrews et Mariana Cánepa Luna)

Relecture & coordination :

Myrtille Bourgeois

Traduction :

Fabienne Durand-Bogaert

2^e de couverture : Lucas Ihlein, *Under Ground*, 2010

Courtesy de l'artiste.

4^e de couverture : Xavier Ribas, de la série *Une Histoire de détonations*, 2014

Courtesy ProjecteSD, Barcelone.

PARTENAIRES DU MUSÉE

Mécène d'honneur
CHÂTEAU HAUT-BAILLY

Partenaire fondateur
Les Amis du CAPC

Partenaires bienfaiteurs
Fondation Daniel & Nina Carasso, Lacoste Traiteur

Partenaires donateurs
SUEZ, Mercure Bordeaux Cité Mondiale, Château Chasse-Spleen,
SLTE, Château Le Bonnat, Le Petit Commerce

CAPC musée d'art contemporain
7 rue Ferrère — 33000 Bordeaux
T. +33 (0)5 56 00 81 50
capc@mairie-bordeaux.fr

HORAIRES

11 h - 18 h / 20 h les mercredis
Fermé les lundis et jours fériés
Ouvert les 14 juillet et 15 août

BIBLIOTHÈQUE

Sur RDV
T. +33 (0)5 56 00 81 58

SUIVEZ-NOUS

Facebook : CAPC musée
Twitter : @capcmusee
Instagram : capcmusée

**● Paysages
bordeaux
● 2017**

paysagesbordeaux2017.fr

capc-bordeaux.fr



Contemporain eaux

