

centre  
de  
création  
contemporaine  
olivier  
debré

olivier debré  
1920 2020

*étendue, corps, espace.*  
**olivier debré et les artistes-architectes**

16 octobre 2020 - 28 mars 2021

journée spéciale d'ouverture : vendredi 16 octobre

une exposition organisée dans le cadre du centenaire de la naissance d'Olivier Debré  
commissariat : isabelle reiher, directrice & marine rochard, chargée d'expositions



## sommaire

3 *étendue, corps, espace. olivier debré et les artistes-architectes.*

4-5 olivier debré : biographie

6-23 les artistes

24-25 les prêteurs

26 le centre de création contemporaine olivier debré

27-29 programmation 2020

30 partenaires et mécènes

31 informations pratiques

32 contacts presse

## *étendue, corps, espace.* *olivier debré et les artistes-architectes*

Le trait, la ligne, le mouvement, les gestes qui composent et recomposent pour dessiner une trajectoire, tout dans l'œuvre graphique, picturale et sculptée d'Olivier Debré se rapporte à la notion architecturale de structure et d'espace. Lorsque l'artiste construit ses tableaux, il regarde comme un architecte.

Cette exposition a comme ambition de rassembler autour de la figure de l'artiste-architecte Olivier Debré, des créateurs qui, jusqu'à aujourd'hui encore, ont façonné la pensée de leur travail autour de fondements et de principes architecturaux - la discipline de l'architecture étant intimement liée à l'humain et au corps.

Certains d'entre eux ont, comme Olivier Debré, une formation d'architecte et ont pu dessiner ou construire des projets d'urbanisme ou de bâtiments fonctionnels même si souvent utopiques, comme Yona Friedman ou Pascal Häusermann.

D'autres sont des artistes contemporains qui ont une pratique protéiforme mais qui repose le plus souvent sur des traits caractéristiques de l'architecture, dont ils revendiquent les codes.

La synthèse des arts ou la notion d'œuvre d'art totale forme bien souvent un socle commun à ces créateurs ; qu'ils soient architectes ou artistes, ils se rejoignent dans une vision syncrétique de ce que peut signifier « habiter » ou « être au monde ».

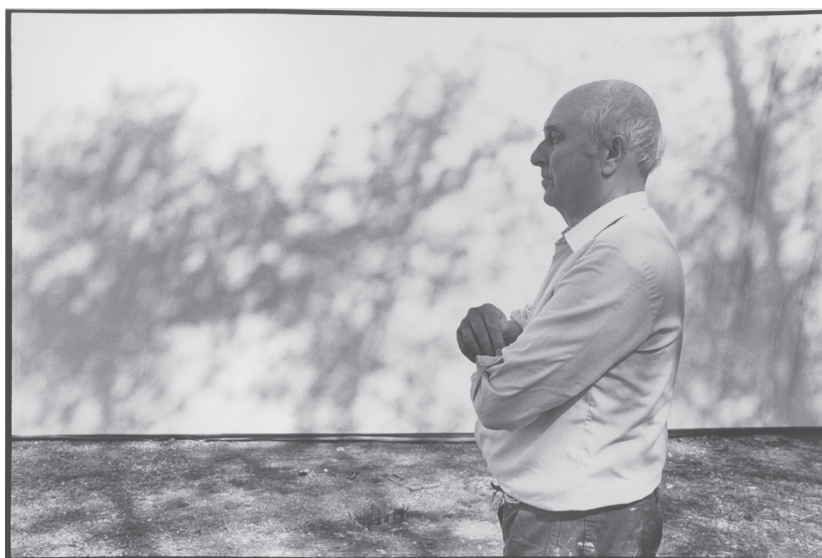
En mettant de côté les œuvres qui seraient de pures représentations d'architectures existantes, à la manière d'une documentation visuelle, ou en proposant des interprétations directes, l'exposition privilégie les démarches d'artistes qui emploient l'architecture comme un projet, une base conceptuelle permettant de créer un objet autre, un discours dévié, une matière à penser le monde différemment.

C'est en posant leurs recherches dans le sillon des principes métaphysiques que sont l'espace, la structure, la lumière, que ces artistes transcendent le formalisme pour explorer la place de l'humain dans la création. L'exposition mettra précisément au cœur de son propos le passage indifférencié du lieu à la sculpture, du dessin à la spatialité, du concret au virtuel – autant de rapprochements inattendus que Debré aimait expérimenter dans son travail.

## olivier debré

né en france

1920-1999



En 1937, Olivier Debré a 17 ans lorsqu'il décide de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans la section architecture, dirigée par son oncle Jacques Debat-Ponsan, architecte et grand prix de Rome. Au cours de l'année 1938, il fréquente pourtant davantage l'atelier de Le Corbusier, rue de Sèvres, que celui de son oncle aux Beaux-Arts. Il suit en parallèle des cours d'histoire et de lettres à la Sorbonne, tout en se rendant régulièrement à la Grande Chaumière. S'il obtient sa licence d'histoire en 1942, il ne sera jamais diplômé de l'École des Beaux-Arts, en partie à cause de la guerre. Il rencontre Pablo Picasso à plusieurs reprises pendant l'Occupation avant d'entrer dans la Résistance. À la Libération, il décide de se consacrer pleinement à la peinture et investit son atelier de Cachan dès 1946.

Chez le peintre demeureront cependant des préoccupations d'architecte, telles que la structure et l'espace – voire l'environnement qu'il crée sur la toile pour que le regardeur s'y perde. L'artiste ne s'éloignera jamais de l'architecture, concevant à de multiples reprises, à la demande d'architectes, des peintures monumentales créées pour s'intégrer à de nouveaux édifices (projets de 1% artistique).

Chez Debré, pour paraphraser Gilles Deleuze et Félix Guattari, l'art commence avec la maison<sup>1</sup>, et ce à plus d'un titre : ses premières intuitions sur la manière d'organiser la composition de ses peintures lui sont suggérées par sa connaissance de la structure architecturale, de même que l'appréhension de l'espace par le corps et le mouvement ; d'autre part, pour l'artiste, la créativité est conditionnée par le lieu, que celui-ci soit un atelier traditionnel ou bien un fjord reculé.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

Ses liens plus directs à l'architecture sont beaucoup moins connus mais cependant ténus. Des années 1940 aux années 1990, ses archives témoignent de recherches ininterrompues, à travers des carnets parfois dédiés exclusivement aux croquis d'architecture. Esquissés par des traits tendus et rapides, ces exemples appartiennent le plus souvent au domaine de l'architecture utopique et sont directement mis en relation avec une expression dite informelle – traditionnellement cantonnée à la peinture et à la sculpture.

Dans le cadre de concours, il conçoit plusieurs projets beaucoup plus concrets, en collaboration avec des agences. Si la plupart d'entre eux ne furent jamais réalisés, Debré a quand même eu l'occasion d'en mener certains à terme.

Cet aspect de son travail, apparemment marginal, a pourtant traversé toute sa carrière d'artiste, Debré rappelant fréquemment sa conviction de la porosité entre les arts : il ne faisait aucune différence entre un projet pictural et un projet architectural, l'un et l'autre s'enrichissant toujours réciproquement. Cette interpénétration des arts est patente dans ses croquis et maquettes, mêlant techniques et matériaux variés.

Tout comme les autres artistes présentés dans l'exposition, le statut accordé à la maquette est extrêmement ambivalent. Il ne s'agit pas toujours nécessairement d'un simple modèle réduit appelé à n'être que l'ébauche d'un modèle plus grand. Souvent, l'objet se suffit à lui-même, faisant la démonstration de qualités esthétiques et de caractéristiques techniques qui lui sont propres, et qui le rapprochent davantage de la sculpture ou de la peinture, en somme d'une œuvre d'art autonome<sup>2</sup>.

Si la notion d'espace traverse tout le travail de Debré, de façon identique en fonction des supports et des matériaux, c'est entre lesdites maquettes d'architecture et les sculptures que les parentés formelles sont les plus fortes. On retrouve par exemple des maquettes de tours informelles malaxées au doigt dans de la pâte à modeler, qui sont à mettre en relation explicite avec les ébauches de sculptures de bronze, d'abord modelées dans de l'argile.

Par ailleurs, et dans le vocabulaire de Debré, la « maquette » renvoie aussi à l'ébauche. Il peut s'agir des esquisses qu'il brosse à l'huile sur des toiles de petites dimensions (ces esquisses-là sont souvent des travaux préparatoires à la réalisation des œuvres monumentales que sont les décorations murales et les rideaux de scène). Il peut aussi s'agir des papiers peints et découpés qu'il agence, à la manière de Matisse, pour composer les décors de certains spectacles dramatiques et chorégraphiques. Ces papiers découpés, on les retrouve également dans certaines de ses maquettes architecturales.

Quoiqu'il en soit, chez Debré, toutes les disciplines sont mises au même plan. Les expérimentations réalisées au cours des différents travaux préparatoires (peintures monumentales, éléments scéniques, immeubles) en disent long à ce sujet puisqu'elles procèdent toujours de la même réflexion de départ et se développent à travers des techniques similaires.

<sup>2</sup> Au sujet de la maquette, lire ou relire en particulier les deux essais suivants : Élie During, « Le monde doit être maquettisé », in David Zerbib (éd.), *In Octavo — Des formats de l'art*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, pp.23-42 ; Marie-Ange Brayer, « Un objet 'modèle' : la maquette d'architecture. Histoire critique d'un mode de représentation », in Marie-Ange Brayer (dir.), *Architectures expérimentales, 1950-2000*. Collection du Frac Centre, catalogue d'exposition, Frac Centre et autres lieux, 11 juin – 12 octobre 2003, Orléans, Hyx, 2003, pp.15-25.

centre  
de  
création  
contemporaine  
olivier  
debré

# les artistes

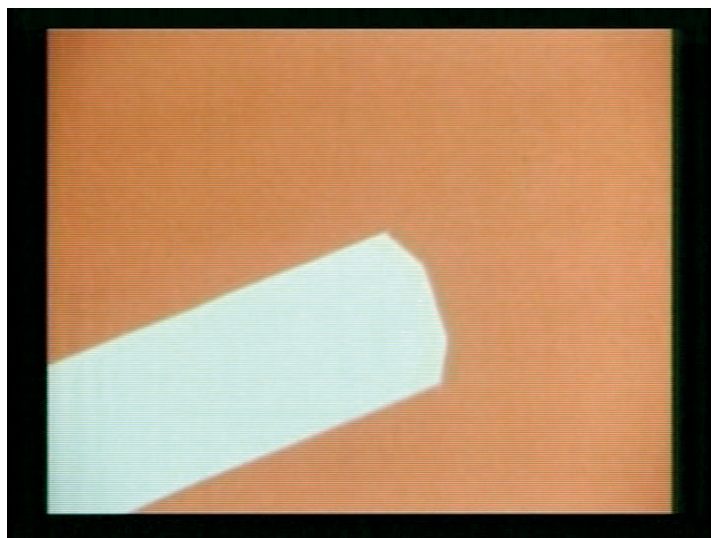
Robert Breer est un artiste qui a développé tout au long de sa vie une œuvre éclectique et drôle liée au mouvement des images. Après des études d'art en Californie, il débute sa carrière à Paris dans les années 1940 en réalisant des peintures géométriques abstraites et est représenté par la galerie Denise René. Dans les années 1950, il expérimente le film d'animation, influencé par le cinéma de l'avant-garde européenne et par des artistes tels que Jean Tinguely, Yves Klein, Hans Richter ou encore Soto.

Ses études sur le mouvement trouvent une première voie dans la série de films *Form phases*. Il y associe peintures et collages réalisés sur des diapositives qu'il projette, puis filme la projection, construisant ainsi des paysages de formes animées. Son goût pour les effets d'optique et les phénomènes de l'illusion l'amène à constamment expérimenter, que ce soit par la vitesse des images ou par le déplacement imperceptible d'objets et de formes dans l'espace.

Dans le film *6g*<sup>1</sup>, tout à la fois la succession des images en accéléré, le rythme en saccades, la superposition des couleurs et des objets, assujettissent l'œil du regardeur à l'extrême limite de la perception. Ce travail montre bien comment Breer s'intéresse à la question de l'espace en l'abordant toujours par le biais d'une dynamique temporelle.

C'est dans cet esprit qu'il débute dans les années 1960 une pratique de la sculpture. La série des *Floats* sont des objets flottants aux formes minimalistes qui se meuvent dans l'espace d'exposition de façon extrêmement lente et aléatoire, déjouant la vigilance du spectateur. Faisant contre-pied à la rigueur du courant minimaliste, ces sculptures cinétiques bousculent les codes de l'exposition et de la scénographie habituellement figés ainsi que l'idée de l'œuvre d'art sacralisée. Composant une œuvre de la légèreté, empreinte d'humour et de simplicité, Breer s'est attaché tout au long de sa vie à faire pencher le réel vers de nouveaux équilibres, explorant toujours plus loin les effets de rythmes et d'apesanteur.

<sup>1</sup> 1968, vidéo numérique, collection Frac Franche-Comté.



Robert Breer, *6g*, 1968, original sur film 16 mm transféré sur fichier numérique, couleur, son, 5', Collection Frac Franche-Comté © Robert Breer photo : DR



Nourri de références à l'histoire, à la littérature, à la musique, au cinéma, le socle permanent du travail de Bernard Calet se construit à partir de ce qui relève de l'architecture au sens large et comment celle-ci influence nos modes de vie et nos actions. Les questions relatives à l'espace sont constamment interrogées, que ce soit par recours à des jeux de rapports d'échelle, de traduction, de déplacement ou encore de façon conceptuelle par la manipulation des mots et des idées.

Dans ses sculptures et installations, il utilise de façon très subtile les jeux d'ombre et de lumière et les reflets comme des outils du regard, aptes à pénétrer l'espace et à en révéler le volume. Avec un esprit acéré sur les questions d'urbanisme, d'écologie et d'organisation de la vie collective, ses œuvres posent des questions fondamentales sur comment habiter aujourd'hui, sur les relations entre le privé et le public, les rapports entre l'intimité de l'intérieur et le dévoilement de l'extérieur.

Adeptes des interventions dans l'espace urbain, il réalise aussi des œuvres en très petits formats qui sont souvent des sortes de miniatures de mondes potentiels à plus grande échelle. C'est ainsi qu'en 2020, durant la période de confinement imposée à une partie de la planète par le virus du COVID-19, il conçoit des collages au format à peine plus grand que la carte postale qui associent différentes végétations et éléments d'architecture pour créer, par des effets de superpositions de plans et de perspectives, des espaces fantasmagoriques et illusionnistes.

La maquette occupe une place importante dans le travail de Bernard Calet, le modèle réduit renvoyant autant à la réalité qu'à la fiction. Le changement d'échelle s'avère un outil de l'artiste pour signifier des décalages, des ambiguïtés, des distorsions, autant de phénomènes pouvant intervenir sur un plan physique comme d'un point de vue philosophique et politique à l'échelle d'une société. Avec une sensibilité profondément tournée vers l'homme et son appréhension de l'environnement qui l'entoure, la présence du corps est induite dans la plupart des œuvres de Bernard Calet, que ce soit en tant qu'acteur du dispositif autant que récepteur de sensations.



Peintre de formation, Chanéac encourage très tôt les architectes et les urbanistes à s'associer aux artistes, peintres et musiciens pour repenser la ville de demain. Il entreprend ses premières recherches architecturales dès 1958, travaillant à la conception de *Cellules polyvalentes* – qui deviendront en 1962 des *Cellules proliférantes* - normalisées, préfabriquées, assemblables en deux heures seulement, et permettant la modularité.

Découvrant les matériaux plastiques en 1961, il expérimente des formes plus complexes constituées d'empilements de cellules de forme sphérique ou oblongue. Il envisage l'architecture comme le résultat d'un processus d'industrialisation, mais qui n'est pas pour autant standardisé et dont l'esthétique, autant que le fonctionnement, s'inspire de formes organiques. Ces architectures à géométrie variable sont des cellules de plastique reposant sur des structures porte-maisons.

Les propositions de Chanéac permettent également de répondre aux problèmes urbanistiques posés par les villes en constante expansion, en s'intéressant notamment aux questions de circulation. Dans ses projets, la trame circulatoire est surélevée au-dessus du sol et devient une structure porteuse à laquelle s'ajoutent les cellules mobiles des habitants (*Ville alligator*, 1967). Dans le cadre de ses réflexions sur l'architecture insurrectionnelle, il imagine aussi des cellules parasites qui viennent se greffer aux façades d'immeubles.

En 1971, comme de nombreux architectes – dont Olivier Debré -, il participe avec Claude et Pascal Häusermann au concours pour le Centre Pompidou.

La pratique de Jordi Colomer est foisonnante et se situe au croisement de plusieurs disciplines telles la sculpture, l'architecture, la photographie, le film, la performance et le théâtre. Les questions d'urbanisme et ses influences sur l'organisation de nos sociétés contemporaines sont au cœur de ses préoccupations. Ses films inventent des fictions à partir de gestes ou de comportements banals de notre quotidien en pointant du doigt les incohérences, les inégalités, les absurdités générées par nos environnements urbains et leurs différents usages.

La vidéo *Anarchitekton/Barcelona* (2002) fait partie d'un cycle de quatre films (*Anarchitekton* réalisés de 2002 à 2004) qui montrent un jeune homme courant dans les villes de Barcelone, Osaka, Bucarest et Brasilia, brandissant une maquette d'immeuble en carton.

Unissant dans un mot les concepts d'anarchie et d'architecture, Jordi Colomer adopte au moyen de ce titre un point de vue critique sur la modernité sensée améliorer l'émancipation de l'individu. Ici, le personnage errant s'interprète aussi bien en manifestant contre un projet immobilier incohérent qu'en messenger d'une propagande politique sans issue. On ne peut s'empêcher aussi d'y lire le symbole du héros silencieux qui porte sa croix.

Le contraste des échelles entre la maquette (une référence aux *Architectones* de Kasimir Malévitch, maquettes en plâtre à visée cosmogonique réalisées par l'artiste vers 1920-1925) et les bâtiments réels, parfois quasiment identiques, parfois différents, accentue le caractère grotesque et dérisoire de l'entreprise. Les quartiers qu'ils traverse comme en boucle sont ceux des limites de la ville, quartiers destinés à l'immigration des années 1960, ceux qui ont poussé sans le temps de la réflexion et de l'intégration urbaines, laissant peu de place au confort individuel et collectif et au bien vivre-ensemble.

L'esthétique du décor, du théâtre, du factice est une constante du langage de Jordi Colomer, ces références constituant le socle d'une réflexion philosophique sur le caractère éphémère des choses du présent, une certaine nostalgie du passé et a fortiori un regard sceptique sur l'avenir.

Après des études en architecture, Peter Downsbrough initie un travail qui ne cessera jusqu'à aujourd'hui encore d'expérimenter l'espace. Artiste complet, il utilise la photographie, la sculpture, la typographie, l'édition pour explorer les questions relatives aux différents rapports d'échelles dans une surface.

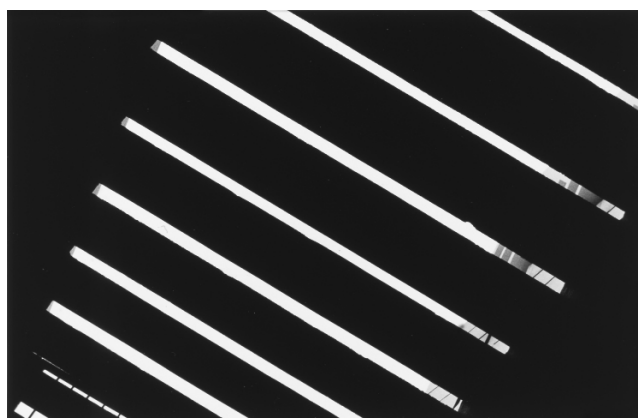
Ses modes d'intervention minimalistes et conceptuels tendent à révéler les lignes de direction essentielles d'un volume donné, en laissant la part belle au vide. Connu pour ses installations *in situ* dans des contextes urbains, il crée des œuvres à protocole qui peuvent être adaptés de façon générique aux différents lieux dans lesquels ils seront exposés, prenant en compte toutes les composantes architecturales de l'espace.

Son vocabulaire très précis est constitué de lignes parfois pleines, parfois en pointillés, de lettres de métal ou de vinyl, de rubans adhésifs et de tubes métalliques, le tout toujours de couleur noire. Ces codes, alternant entre vecteurs et signes, offrent au spectateur une véritable expérience de la vision, visant à signifier, voire bousculer des repères, à souligner des phénomènes propices à désorienter. Ils ne sont pas destinés à révéler l'espace dans lequel ils sont intégrés mais bien à composer avec lui et à le rejouer. C'est précisément ce qui se passe dans la pièce *SA, IF, TO* montrée dans la galerie blanche du CCC OD. Un grand rectangle noir peint à même le mur est tronqué d'une portion qui n'existe plus que virtuellement sous l'angle formé par la rencontre du mur et du sol. Le dispositif ne s'adapte pas à l'architecture de la galerie, mais plutôt à l'échelle du corps du regardeur, ce dernier étant invité à tenter de recomposer mentalement une intégrité perdue suite à une série de ruptures.

Dans les photographies de Peter Downsbrough, représentations d'espaces le plus souvent urbains et exempts de présence humaine, la lecture des images repose sur les différentes lignes qui les traversent et les construisent. L'artiste nous propose un véritable système de vision qui, à l'instar de ses installations, participe d'une relation revisitée de l'espace rendue possible grâce au cadrage de l'objectif.

Inventant un langage qui va au-delà des limites de la sculpture, le travail de Peter Downsbrough propulse le regardeur dans une dynamique d'ouverture plutôt que de repli. En ce sens, ses œuvres ont toujours l'humilité du geste qui s'offre mais jamais ne s'impose.

<sup>1</sup> 1992, mur peint, lettres adhésives et tube de métal, dimensions variables, Collection Fonds régional d'art contemporain Lorraine.



Peter Downsbrough, Sans titre  
(Kaiserslautern), 1995, photographie noir  
et blanc, épreuve gélatino-argentique,  
23,8 x 30,3 cm, FNAC 05-552, Centre  
national des arts plastiques © Adagp,  
Paris / CNAP Crédit photo : Yves Chenot

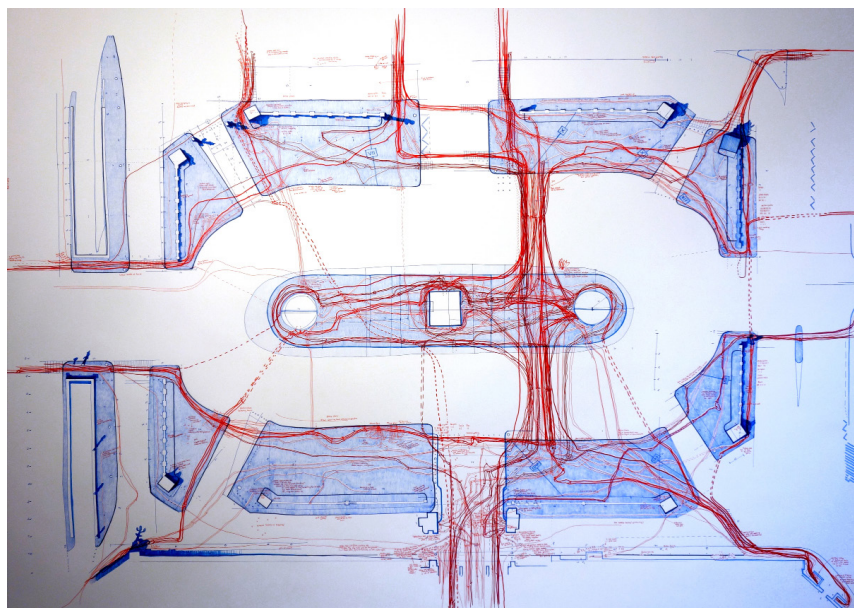
Le travail de Larissa Fassler s'intéresse aux villes et à la manière dont elles se transforment au même titre qu'un organisme vivant. En tant que citoyenne d'une grande ville européenne, elle mène une réflexion profonde sur la manière dont les habitants, de façon individuelle et collective, peuvent interagir avec leurs espaces urbains et peut-être en modifier les usages pour lesquels ils ont été initialement conçus. Profondément politique, sa démarche se rapproche de celle d'un sociologue ou d'un anthropologue.

Organisés en séries, ses grands dessins sont des cartographies subjectives et inédites de sites urbains qu'elle choisit comme postes d'observation : *Alexanderplatz* (Berlin, 2006), *Regent Street* (Londres, 2009), *Gare du Nord* (Paris, 2014), *Kotti* (Berlin, 2014), *Place de la Concorde* (Paris, 2017).

Parallèlement à ces grands croquis, elle réalise des maquettes qui, contrairement à l'objectif habituel de promotion d'un projet immobilier, sont des transpositions d'une réalité urbaine traversée par les aléas économiques et sociaux de nos sociétés contemporaines.

Sur la base de paramètres bien précis qu'elle établit préalablement, et suite à de longues heures d'observation sur site, l'artiste compile ses notes et croquis pour ensuite les retranscrire sous forme de grands dessins. Le résultat rend compte des déplacements, des flux et des comportements humains aussi bien que des concentrations de commerces, d'immeubles d'habitations et de services, le tout permettant de livrer une représentation critique de l'espace urbain, en réalité augmentée.

Ses analyses l'ont menée à s'intéresser particulièrement à la façon dont l'urbanisation contemporaine n'est pas seulement pensée par le politique et l'architecte pour améliorer les flux de déplacements et la qualité de vie collective mais aussi pour canaliser les mouvements de foule et contrôler les rassemblements collectifs.

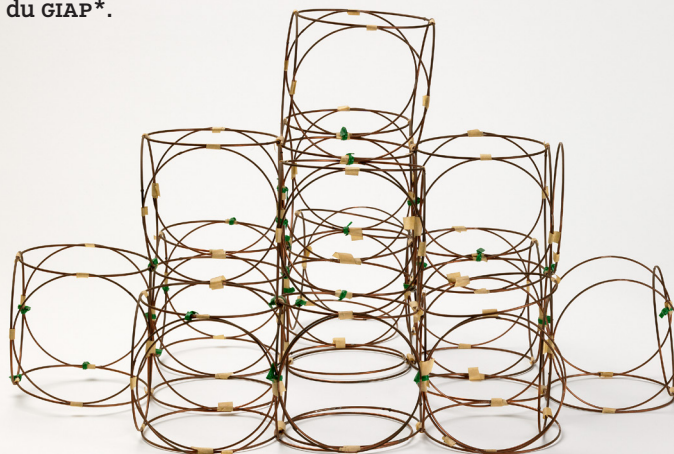


Larissa Fassler, *Place de la Concorde X*, 2017, encre et crayon sur papier, 138 x 192 cm, Courtesy de l'artiste et de la galerie Jérôme Poggi, Paris

Au cours de sa carrière d'architecte et d'enseignant, Yona Friedman développe une approche libertaire de l'architecture qui doit permettre de créer un nouvel espace social. Après des études à Budapest (Hongrie), il parfait sa formation à Haïfa (Israël) de 1945 à 1948. C'est en Israël qu'il mènera la première partie de sa carrière avant de partir travailler à Paris avec Jean Prouvé en 1957. Il s'intéresse très tôt aux techniques de préfabrication, ainsi qu'à l'auto-planification et à l'auto-construction.

Afin de rendre l'architecture abordable pour tous, il adaptera d'ailleurs par la suite ses théories et manuels sous forme de bande dessinée, et s'intéressera également aux techniques et aux matériaux de construction locaux.

Dès 1956, au X<sup>e</sup> Congrès du CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), à Dubrovnik, il propose une architecture recomposable par l'habitant, pour assurer sa « mobilité sociale ». En 1958, il pose les principes de la « ville spatiale » dans son manifeste *L'Architecture mobile* et fonde le GEAM (Groupe d'Études d'Architecture Mobile). Pour lui, l'architecture doit désormais s'adapter à une société mobile en favorisant la mobilité et la liberté de l'utilisateur. La *Ville spatiale* est donc une structure tridimensionnelle construite sur pilotis et s'élevant sur plusieurs niveaux. Les éléments triédriques qui la composent sont des volumes habités et des volumes vides (non utilisés) ; ils sont investis librement par les habitants – en fonction de leurs usages, de leur imagination et de leur créativité – pour la configuration de leurs logements. Restant attaché à une pratique expérimentale, pluridisciplinaire et collective de l'architecture, Friedman fait en 1965 partie des membres fondateurs du GIAP\*.



Yona Friedman,  
*Space Chains*, c. 1960,  
laiton, plastique et  
adhésif, 31 x 50 x 50  
cm, Centre national  
des arts plastiques.

\* Le GIAP (groupe international d'architecture prospective) : fondé par Michel Ragon en 1965, il se donne pour principal objet l'étude de la mobilité en architecture. Les premières personnalités fondatrices rassemblées autour de Michel Ragon sont Friedman, Paul Maymont, Georges Patricx et Nicolas Schöffer, auxquels viennent rapidement s'ajouter Walter Jonas et Ionel Schein. Les membres fondateurs seront entourés très vite d'un certain nombre d'architectes, comme Chanéac et Pascal Hausermann, mais aussi par des artistes comme Pierre Székely et Victor Vasarely, des ingénieurs (Abraham Mole), des metteurs en scène (Jacques Polieri), des économistes (Jean Fourastié).

Le manifeste du GIAP est publié en mai 1965 : « L'explosion démographique, l'accélération spectaculaire des progrès techniques et scientifiques, l'augmentation constante du niveau de vie, la socialisation du temps, de l'espace et de l'art, l'importance croissante des loisirs, l'importance des facteurs temps et vitesse dans les notions de communications, font éclater les structures traditionnelles de la société.

Nos villes, notre territoire ne sont plus adaptés à ces transformations. Il devient urgent de prévoir et d'organiser l'avenir au lieu de le subir. Le GIAP a pour but de rassembler tous ceux, techniciens, artistes, sociologues et spécialistes divers qui recherchent des solutions urbanistiques et architecturales nouvelles. Le GIAP veut être un lien entre les chercheurs de tous les pays, même si leurs thèses sont parfois opposées. Le GIAP n'a donc pour l'instant d'autre doctrine que la prospective architecturale.

CONTRE une architecture rétrospective. POUR une architecture prospective. ».



Isa Genzken, connue pour avoir contribué au renouveau de la sculpture, développe pourtant une œuvre hybride qui va bien au-delà de la définition traditionnelle de la discipline, explorant divers médiums et pratiques (sculpture, installation, vidéo, photographie, peinture, collage). Elle commence ses études en 1969 avant d'achever sa formation à l'Académie de Düsseldorf de 1973 à 1977. Elle y rencontre Gerhard Richter – son professeur –, mais aussi Benjamin Buchloh – futur théoricien de la néo-avant-garde –, ainsi que Sigmar Polke, Bruce Nauman, Dan Graham ou encore Lawrence Weiner.

Très liée à l'art conceptuel dans les années 1970, elle s'en distingue au cours des années 1980 en revenant au matériau, central dans son œuvre et souvent travaillé de manière quasiment artisanale. Les notions d'architecture et de monument occupent dès lors une place fondamentale dans son travail. Ses assemblages de béton brut sont construits sur des plans rectangulaires, dépourvus de fenêtre et placés sur des socles d'acier. Le jeu d'échelle brouille les pistes entre maquette et sculpture et les éléments composant les œuvres apparaissent comme des fragments, citations ou plus encore détournements de l'architecture moderniste et de l'esthétique minimaliste. Elle utilise ces références pour les mettre en défaut, remettant en cause l'autonomie de l'art érigée en idéologie par le modernisme et interrogeant la déconstruction systématique opérée par le postmodernisme.

Isa Genzken cherche à démontrer comment l'art peut renouer avec la société en donnant corps aux idées, en questionnant l'expérience collective, tout en pointant plus spécifiquement les disparités économiques et sociales dont l'architecture peut être le vecteur et l'illustration.

À partir des années 1990, elle délaisse le béton et intègre à son travail lumière et transparence grâce à la résine époxy, matériau translucide. Délaissant une approche formelle, ses maquettes – pop, hybrides, bricolées et très colorées – indiquent une plus grande liberté gestuelle.



Isa Genzken, *Blick*, 1987, ciment, acier et miroir (structure métallique, 13 morceaux de béton dont une partie avec miroir), 225 x 120 x 70 cm, Frac Grand Large, Dunkerque.

Diplômé de l'université de Genève en 1962, Pascal Häusermann est l'un des premiers architectes à développer la modularité, qu'il lie à la libre expression de l'individu. Dès 1958, il met au point la technique des voiles en béton projeté sans coffrage qui permet de réaliser des bulles et des coques (il avait au préalable réalisé ses premières cellules en bois).

Avec Chanéac et Antti Lovag, mais aussi avec son épouse Claude avec laquelle il collaborera à de multiples reprises, Pascal Häusermann s'intéresse au cours des années 1960 à l'architecture organique et construit de nombreux habitats cellulaires, de forme ovoïde, en voile de béton et sans coffrage. Une armature métallique en barres de fer recouverte d'un treillis métallique de cage à poule à maille hexagonale sert de support au béton (ce modèle mènera aux *Maisons-coquillages* et aux *J.H.70*). Comme Chanéac, il développe ensuite des cellules habitables en plastique.

Avec Pascal Le Merdy, il inventera aussi les *Domobiles* (auxquelles il réfléchit déjà en 1955). C'est un habitat procédant d'un assemblage de pièces fabriquées en usine, grâce aux nouveaux matériaux de synthèse. Il défend ainsi une industrialisation plus poussée de la conception architecturale tout en développant une démarche contre l'angle droit. Comme Debré, il pense en effet que la courbe s'adapte mieux à la vie de l'homme, rend le volume plus lumineux, moins sec et détermine une ambiance plus intime.



Formé aux académies des Beaux-Arts de Munich et de Hambourg au cours des années 1970 où il côtoie Sigmar Polke, Martin Kippenberger, Albert Oehlen ou encore Werner Büttner, Georg Herold est un sculpteur dont le travail s'inscrit dans la mouvance des courants de l'arte povera et du minimalisme mais c'est surtout à Joseph Beuys que doivent ses principales influences.

Il utilise des matériaux bruts et naturels comme la brique, le bois, le verre, la toile ou encore l'eau. Refusant toute catégorisation de son travail dans des cases pré-établies, il revendique plutôt une forme d'ambiguïté et préfère donner à ses œuvres plusieurs voies d'interprétation. Pratiquant aussi la peinture et l'art de l'assemblage, ses travaux sont souvent empreints d'ironie et d'une critique du système de l'art ainsi que du contexte social et politique.

La photographie *Cube III*, troisième d'une suite de trois photographies, est un autoportrait de l'artiste. Il est représenté debout, en costume élégant, manipulant une maquette à la forme géométrique. La prise de vue frontale en noir et blanc accentue les accents romantiques de l'image qui peut être lue comme une parodie de l'artiste en demiurge face à son œuvre. Le regard de l'homme est tourné vers le spectateur, ouvrant un dialogue possible entre le regardeur et l'artiste, à la façon d'un scientifique qui procéderait à une démonstration. La maquette, à la facture extrêmement simple, est posée sur un socle incongru, une commode en bois, objet qui déplace la scène dans l'univers du domestique plutôt que de le confiner au contexte sacralisé du musée. Toutefois le cube n'est pas un cube ordinaire mais une distorsion de la figure par un jeu d'imbrication des différents segments qui le composent. Cette image agit comme un miroir de sorcière donnant à voir ce qui n'est en fait pas la réalité.



George Herold,  
*Cube III*, 1987-2003,  
photographie noir  
et blanc sur papier  
baryté, 143 x 96 cm,  
Frac Bretagne.

Thomas Huber est un peintre qui parle et fait parler sa peinture. Depuis le tout début de sa carrière, son langage pictural reste inchangé, complété par des écrits qui relèvent à la fois du songe autobiographique et de considérations philosophiques sur l'art et l'existence.

Thomas Huber est un peintre de la représentation, affirmant que tout peut être représenté et effectuant lui-même des conférences associées à ses peintures, qui font aussi bien partie de l'œuvre. Il affirme que le langage constitue pour lui le premier espace d'exposition, en cela rejoint-il l'esprit du théâtre où tout se passe dans la traduction et la transmission par les mots et la représentation.

Il peint des architectures de musées, des tableaux dans le tableau, des intérieurs de bâtiments déserts, des panoramas de villes fictives (par exemple la série *Huberville*), ou des géographies imaginaires. Il se passionne pour les questions de société, de vivre-ensemble ou encore de citoyenneté, autant de sujets qu'il traite en interrogeant leur organisation dans ses peintures et ses conférences. Il est convaincu que la peinture est une « occasion sociale ». Dans cette utopie, il cherche à fournir une explication du monde dans sa totalité, utilisant symboles, figures et références bibliques pour construire des tableaux qui ne demandent qu'à entrer en communication avec le spectateur. Celui-ci est d'ailleurs physiquement happé par les modes de composition du peintre qui utilise de façon récurrente les jeux de perspectives, les mises en abyme, les jeux de correspondances de couleurs et de formes.

Ses peintures ont le caractère étrange et intrigant des mondes illusionnistes où se superposent différentes temporalités et différents registres d'objets. Fortement empreint de culture et désireux de partager, voire de « créer de la culture » en dialogue avec le spectateur, il considère le tableau comme le véritable moyen par lequel accéder à la réalité et à l'imagination.



Thomas Huber,  
*Panorama*,  
1999, peinture  
panoramique,  
marqueur et  
acrylique sur bois,  
172 x 444 cm, Frac  
Bretagne.

Le travail de Rémy Jacquier prend des formes très variées (sculpture, dessin, installation, performance) dont le point de départ est parfois la musique ou la littérature. Attaché depuis le début de sa carrière à la notion d'espace, l'artiste cherche, à travers divers médiums, à proposer différentes manières d'habiter l'espace. Si le dessin – souvent pratiqué au fusain et au sol dans de grands formats – est à la source de ses réflexions, Rémy Jacquier développe également des sculptures prenant la forme de maquettes, ou plus précisément de « volumes architecturaux », ou d'instruments de musique, le plus souvent à cordes.

Les volumes architecturaux noirs de la série des *Pavillons Diderot* sont conçus à partir d'un protocole prédéfini par l'artiste, donnant une élévation et un volume à des caractères en braille. La série des *Pavillons Parker* est au contraire basée sur davantage de spontanéité et d'improvisation : à partir d'un thème de départ - d'un module -, Rémy Jacquier, comme en musique, développe des variations qu'il assemble et fait proliférer de manière quasiment organique. Cette série se rapproche en cela davantage de l'exercice très intuitif et expérimental du dessin que l'artiste pratique en parcourant petit à petit la feuille de papier, jusqu'à ce que des formes y prennent corps, malgré les tracés et effacements successifs. C'est aussi le corps qui est au cœur de sa recherche lorsqu'il crée des sculptures-instruments de musique, activables par la performance.

Il ne s'agit pas là d'imaginer des guitares singulières, mais bien des volumes architecturaux à cordes produisant leur propre son, indépendamment de toute norme musicale académique. Découvrir le son d'un volume, déployer un volume sonore, est une autre manière pour l'artiste d'habiter l'espace.

Antti Lovag se forme d'abord dans les domaines de la construction navale et de la mécanique en Suède puis s'installe en France en 1947 où il étudie l'architecture. Au cours des années 1950, il travaille notamment avec Jean Prouvé avant de se lancer dans des expérimentations plus personnelles qu'il mènera tout au long de sa vie. Ses recherches s'articulent principalement sur des habitacles ou cellules en forme de bulles et de coques, qui présentent des propriétés de résistance accrue et qui, lorsqu'elles s'appuient les unes sur les autres, sont autoportantes. Ses constructions sont le plus souvent en voiles de béton projeté ou en ciment armé de fibres.

Il est l'un des premiers en France à développer une architecture organique. Plus que comme un architecte, il se considère comme un habitologue s'intéressant d'abord à l'humain. Il définit le « jeu habitologique » par une série d'assemblages possibles de formes dont les combinaisons varient en fonction du site et de l'habitant. Les espaces de vie qu'il conçoit sont aussi des espaces vivants, trouvant leur point de départ dans l'étude des gestes de l'homme dans l'espace domestique.

Revendiquant les principes de l'autoconstruction et refusant l'angle droit, comme Chanéac et Pascal Häusermann, il fait participer ses clients à la conception de leur propre habitat et défend une construction libérée de toute contrainte géométrique ou spatiale. Chez Antti Lovag, chaque habitat est un nouveau prototype sur mesure adapté aux besoins des habitants. Il accorde enfin beaucoup d'importance à la pénétration de la lumière dans l'espace et certains modules ouvrant permettent même l'intégration de la nature.

Diplômée en 2009 des Beaux-Arts de Paris, Eva Nielsen pratique la peinture tout en la confrontant à différentes techniques qui une fois associées contribuent à la révélation de l'image. Ses grandes toiles inventent des espaces fictionnels par des jeux d'imbrication entre architecture et paysage. À travers ses différents voyages, son immersion dans les contextes à la fois urbains et naturels, elle puise les sources d'un travail toujours tourné vers l'imprégnation de l'homme dans son environnement.

Largement inspirée par les couleurs de la terre et du soleil, par la lumière particulière de l'atmosphère de la côte ouest américaine, entre autres par les fameux « Sunset » d'Ed Ruscha, elle revendique une relation au sublime, célébrant la sidération face au paysage et n'hésitant pas à citer les peintres romantiques tels que Caspar David Friedrich. Toujours de grandes dimensions, ses œuvres utilisent le corps comme mesure, autant dans leur mode de fabrication que dans leur relation au regardeur. Procédant par découpe de fragments, assemblages, bains successifs d'encre et de peinture, sédimentation des couches, elle associe les techniques de la photographie, de la sérigraphie et de la peinture, ne se situant jamais dans une pratique mais plutôt à la lisière de toutes celles-là. C'est aussi au cinéma qu'elle emprunte les codes en cherchant par sa peinture à susciter le vertige du spectateur, ce point de limite où les repères sont bousculés.

Eva Nielsen se voit comme un filtre, une éponge, un témoin qui utilise ses outils d'artiste pour retranscrire ce qu'elle capte aussi bien dans le quotidien de la ville, des zones urbaines en mutations, que dans le lointain des espaces naturels. « Le paysage n'est jamais neutre, il porte les stigmates du passé et le rôle du peintre est peut-être d'en faire jaillir les ressorts sous-jacents, invisibles ou encore oubliés ».



Eva Nielsen, *Ascien IV*,  
2017, huile, acrylique  
et encre de sérigraphie  
sur toile, 200 x 150  
cm, galerie Jousse  
Entreprise, Paris

Comme une architecte, Claire Trotignon modélise des unités spatiales que le spectateur doit arpenter mentalement comme s'il s'agissait d'un répertoire de possibles. Piégées dans une apparente inertie, les compositions semblent, après un examen plus approfondi, être animées d'un mouvement de dilatation perpétuel et centrifuge qui reconfigure sans cesse et simultanément les différentes zones de vide dessinées par les éléments plastiques.

Travaillant à partir de fragments recomposés (découpage et collage de gravures anciennes, de cartes postales...), l'artiste met en œuvre à la surface du papier la collision d'éléments hétérogènes, faisant voler en éclats l'espace perspectif traditionnel et la narration linéaire pour donner lieu à de nouvelles situations. Depuis quelques années, l'artiste libère parfois le dessin de la feuille de papier pour le déployer dans l'espace sous la forme d'installations qui interrogent aussi une vision fragmentée et fragmentaire du monde.

Pour l'exposition au CCCOD, elle produit une nouvelle installation faisant référence à l'ambivalence intrinsèque de son travail, à la confluence du paysage et de l'architecture. S'appuyant sur la structure de la galerie blanche, l'œuvre sera déployée comme une ossature de construction en bois, comme une charpente gracile dont la fonction nous échappe, qui aurait été directement dessinée dans l'espace. Ce paysage, ou ce panorama architecturé, fait aussi référence à l'histoire de l'architecture et de ses représentations, marqué notamment par l'absence des corps mais où, tout dans la composition suggère au contraire leur présence, ou plus précisément leurs gestes. En regardant cette sculpture, c'est le corps de Claire Trotignon, celui de l'artiste, que l'on imagine se mouvoir dans l'espace pour tracer ces projections tridimensionnelles en bois.



Claire Trotignon, *Demain, Jadis*, 2019, collage de gravures, photo, atlas, 50 x 70 cm, Collection privée



S'intéressant aux modules géométriques et aux modèles mathématiques, Raphaël Zarka est un sculpteur qui travaille tant le plan que le volume. Chaque œuvre, conçue selon un nouveau protocole de création adapté, imaginé par l'artiste, doit plus aux traités de perspective de la Renaissance qu'à l'histoire de la statuaire.

À partir d'objets trouvés (objets industriels, œuvres d'art, modèles scientifiques), il procède selon une méthode documentaire, accumulant une connaissance large mais non exhaustive du sujet étudié. L'artiste sélectionne certaines de ces données, qu'il recontextualise et assemble. Prenant souvent l'apparence de répliques – comme dans les séries *The Schoenflies Family* ou *Monte Oliveto* -, ses œuvres sont en réalité le point de départ de nouvelles narrations développées comme autant de réflexions sur l'évolution des formes - histoire de l'art et des sciences confondues. Ces innombrables références forment, d'une série à l'autre, un maillage dense et complexe, un environnement d'interrelations au sein duquel les œuvres s'enrichissent mutuellement et où chaque projet résonne en écho avec un autre.

Le travail de Raphaël Zarka, proche d'une abstraction géométrique très formelle, s'éloigne toutefois d'une logique moderniste : il conduit volontairement sa recherche vers des formes plus anciennes - et souvent plus complexes - qui préexistent aux modèles géométriques exploités par le suprématisme ou le néoplasticisme. Si sa démarche pourrait s'apparenter à celle d'un chercheur – il enrichit depuis 2010 un catalogue raisonné des rhombicuboctaèdres, polyèdre semi-réguliers -, l'artiste se présente plutôt comme un collectionneur, faisant des choix plus arbitraires qu'objectifs. Il met ainsi au même plan les arts majeurs et les arts mineurs, les objets scientifiques et les objets d'art, créant tout un nouvel univers cohérent bien que constitué de fragments épars de réalité.



Raphaël Zarka, *Albert Schoenflies* (série *The Schoenflies family*), 2016, bois de merisier, 100 x 66 x 66 cm, Courtesy of the artist and Michel Rein, Paris/Brussels



## \* association « habitat évolutif »

Après avoir adhéré au GIAP\*, Chanéac, Pascal Häusermann et Antti Lovag - qui collaborent déjà depuis le début des années 1960 - fondent en 1971 l'association « Habitat évolutif ». Ils mettent ensemble en place les bases d'une architecture collective fondée sur un élément principal de construction qui prend la forme d'une cellule. Les trois architectes, s'ils créent des projets bien distincts, conçoivent ensemble les raccords permettant de relier entre elles les cellules d'habitation. Leurs œuvres peuvent ainsi être combinées à l'envi par l'utilisateur. Leur vision de l'architecture est en effet collective, mais aussi évolutive, adoptant pour principe la prolifération des cellules.

Ces méthodes de construction donnent une autonomie et une responsabilité nouvelles à l'utilisateur. Chanéac, en particulier, développe le concept d'architecture insurrectionnelle dont l'objet fondamental est de favoriser l'intervention de l'utilisateur dans la création de son environnement, pour une architecture à l'image de la vie.

Ce que ces architectes désirent correspond à un projet global de refonte de l'habitat qui suppose la destruction totale des agglomérations urbaines suivie de leur reconstruction et qui propose une alternative aux normes HLM.

Les travaux de Chanéac, Pascal Häusermann et Antti Lovag ouvrent la voie à tout un pan de la recherche architecturale s'intéressant à des formes dites spatiales et marquent aussi un retour aux formes naturelles.

\* Fondé par Michel Ragon en 1965, le GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective) se donne pour principal objet l'étude de la mobilité en architecture.

centre  
de  
création  
contemporaine  
olivier  
debré

# les prêteurs

Les ayants droit d'Olivier Debré

Les collections particulières

Les artistes, et en particulier pour leur collaboration :  
Bernard Calet, Peter Downsbrough, Larissa Fassler, Rémy Jacquier,  
Eva Nielsen, Claire Trotignon, Raphaël Zarka

Les galeries :  
Galerie Ceysson & Bénétière  
Galerie Krings-Ernst  
Galerie Michel Rein, Paris/Bruxelles  
Galerie Jousse Entreprise, Paris  
Galerie Jérôme Poggi, Paris

Les collections publiques : Centre national des Arts plastiques  
(ainsi que ses dépositaires : la Cité de l'Architecture et du  
Patrimoine et le LaM - Lille Métropole musée d'art moderne, d'art  
contemporain et d'art brut)

Les Frac :  
Frac Bretagne  
Frac Centre - Val de Loire  
Frac Franche-Comté  
Frac Grand Large - Hauts-de-France  
49 Nord 6 Est Frac Lorraine  
Frac des Pays de la Loire

## le centre de création contemporaine olivier debré



Maurizio Nannucci, *Listen to your eyes*, 2010, FNAC 10-1055, collection du CNAP, 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.

## en cours



### dominique blain // déplacements jusqu'au 20 septembre

galerie blanche

Comment réagissons-nous lorsque les œuvres d'art qui constituent notre patrimoine universel sont mises en péril ? Au regard de crises politiques majeures, des guerres, de la représentation de la liberté, du vandalisme, des catastrophes naturelles, que représentent pour nous les œuvres d'art ? Et que sommes-nous prêts à faire pour protéger un chef d'œuvre ? Ces questions sont au cœur de l'exposition de Dominique Blain « Déplacements ». En se réappropriant des images d'archives et par le truchement de son regard, l'artiste canadienne fait émerger des problématiques cruciales de notre époque contemporaine.

*Exposition conçue par le Centre culturel canadien, Paris.*



### mathieu dufois // dans l'ombre le monde commence jusqu'au 18 octobre

les galeries

En 2018, le CCC OD a démarré un programme de résidences artistiques avec le centre d'art du Fayoum, situé au cœur du village de Tunis dans l'oasis du Fayoum en Égypte. Mathieu Dufois y a résidé d'octobre à décembre 2018. Il s'y est imprégné d'un environnement désertique baigné de lumière, à l'opposé de la noirceur de ses dessins. Ce voyage riche en découvertes et dépaysement lui a permis de s'ouvrir à de nouvelles pistes de réflexion pour sa création. Il s'agira pour lui de restituer au CCC OD le fruit de ces recherches.

*En partenariat avec l'Institut Français d'Égypte et le Fayoum Art Center.  
Dans le cadre du Mois du dessin 2020.*



### maurizio nannucci // listen to your eyes jusqu'en 2021

façade du CCC OD

« Listen to your eyes », issue des collections nationales (CNAP), est une œuvre signée de l'artiste italien Maurizio Nannucci. L'injonction malicieuse « Écoutez vos yeux ! », écrite en tubes-néons et visible sur le toit du centre d'art, planera sur la ville à la tombée de la nuit. L'œuvre entre en interaction avec le bâtiment du CCC OD, élément iconique de la Reconstruction de Tours, magnifiée par l'intervention des architectes Aires Mateus.



### le garage, amboise

olivier debré. la peinture à l'épreuve

4 juillet - 20 septembre

Le CCC OD, à l'invitation de son partenaire Le Garage, jeune centre d'art d'Amboise, s'est engagé à imaginer pour ce lieu, durant l'été 2020, une exposition de peintures inédites de l'artiste, réaffirmant ainsi son attachement à une pratique picturale expérimentale toujours renouvelée. Il s'agit de s'intéresser ici à la question du travail de l'artiste, à son espace de travail, à la fabrique du geste, aux étapes de la création, à ses impasses comme à ses surprises.



### salle des hôtes de l'abbaye du mont-saint-michel

signes personnages d'olivier debré

19 septembre - 15 novembre

Invité par le festival Normandie Impressionniste dans le cadre de son parcours art contemporain, le CCC OD conçoit pour l'Abbaye du Mont-Saint-Michel une exposition de *Signes personnages* d'Olivier Debré. Cet événement est l'occasion de célébrer le centenaire de la naissance de l'artiste en faisant circuler les dessins conservés au CCC OD.

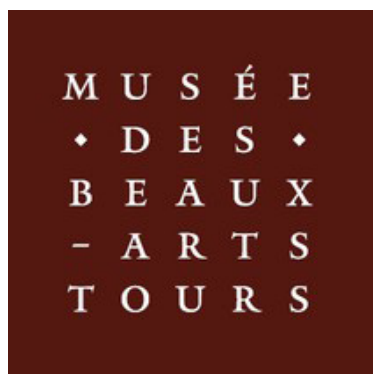
*Dans le cadre du parcours art contemporain du festival Normandie Impressionniste 2020 (une exposition imaginée par le CCC OD et produite par le Centre des Monuments Nationaux)*

Commissariat général du festival : Philippe Piguet

Commissariat de l'exposition : Marine Rochard, chargée d'expositions au CCC OD

▶ NORMANDIE  
IMPRESSIONNISTE

CENTRE DES  
MONUMENTS NATIONAUX



### musée des beaux-arts de tours

18 décembre 2020 - 14 avril 2021

En écho à l'exposition du CCC OD sur l'apport de l'architecture dans le travail d'Olivier Debré, le musée des Beaux-Arts de Tours propose quant à lui un parcours plus rétrospectif en retraçant les grandes phases esthétiques qui ont marqué la carrière de l'artiste.



## à venir au CCC OD



### marie-anita gaube // *odyssées* 18 septembre 2020 - 7 mars 2021

galerie noire

Dans la galerie noire, l'artiste française Marie-Anita Gaube présente son travail de peinture qu'elle développe depuis un peu moins d'une dizaine d'années. Les grands formats figuratifs et colorés invitent le spectateur à entrer dans des espaces imaginaires multiples. Chaque peinture est une complexe composition, jouant les plans successifs, les rapports entre corps, objet et paysage, la dynamique des mouvements et la juxtaposition des motifs. L'exposition nous plonge dans un univers onirique, parfois étrange, oscillant toujours entre réalité et illusion.



### éric tabuchi // *atlas des régions naturelles* 6 novembre 2020 - 28 mars 2021

galeries

Cette exposition inédite, composée de 250 tirages photographiques produits spécifiquement pour les galeries du CCC OD aura une résonance forte auprès des habitants de la Touraine mais également auprès de tous les visiteurs de passage dans la Région en période estivale.

En collaboration avec le caue37



### nicolás lamas // *times in collapse* dès le 18 décembre

nef

Nicolás Lamas investit la nef avec de nouvelles œuvres produites à Tours. D'origine péruvienne et installé à Bruxelles depuis quelques années, son travail confronte les cultures et les époques par associations d'objets, de concepts et d'idées. Les œuvres convoquent des notions universelles souvent ancrées dans l'archéologie, les gestes archaïques ou la nature, tout en les replaçant dans notre époque contemporaine et ses réalités technologiques. Cela produit des chocs surprenants, aux interstices de différents mondes subjectifs, de multiples langages et modes de perception possibles.



## partenaires et mécènes du CCC OD

### partenaires de l'exposition



### partenaires culturels et éducatifs



### les mécènes en 2019-2020



en raison des conditions sanitaires actuelles, le CCC OD adapte ses conditions d'accès pour vous garantir un maximum de sécurité



### accès

Jardin François 1er  
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  
Places PMR et parcs de stationnement publics à proximité (Porte de Loire, place de la Résistance, rue du commerce)  
stationnements voitures Porte de Loire, place de la Résistance et rue du Commerce  
les services à disposition sur place : ascenseurs (réservé momentanément aux personnes à mobilité réduite), toilettes adaptés, consignes poussettes, change bébé, fauteuils roulants et cannes sièges (disponibles à l'accueil)

### horaires d'ouverture

momentanément  
du mercredi 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 et volontaire en service civique  
7€ passeport culturel étudiant

### fermeture temporaire

#### le café - restaurant

Référence de la bistronomie tourangelle, le Café Contemporain propose une carte créative et de saisons. RÉOUVERTURE FIN SEPTEMBRE.

### en accès libre - accès limité à 2 personnes maximum

#### la librairie - boutique

Bookstorming-Paris vous propose à la librairie du CCC OD un large choix d'ouvrages spécialisés en art, architecture et design, ainsi que des livres et jeux pour la jeunesse, cartes postales et goodies... Vous pouvez précommander des ouvrages en contactant notre libraire au 07 85 93 42 93.

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.

centre  
de  
création  
contemporaine  
olivier  
debré

## contacts presse

Charlotte Manceau

CCC OD

[c.manceau@cccod.fr](mailto:c.manceau@cccod.fr)

02 47 70 23 22 / 06 82 44 87 54