

02 n° 58

Été / Summer 2011
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite



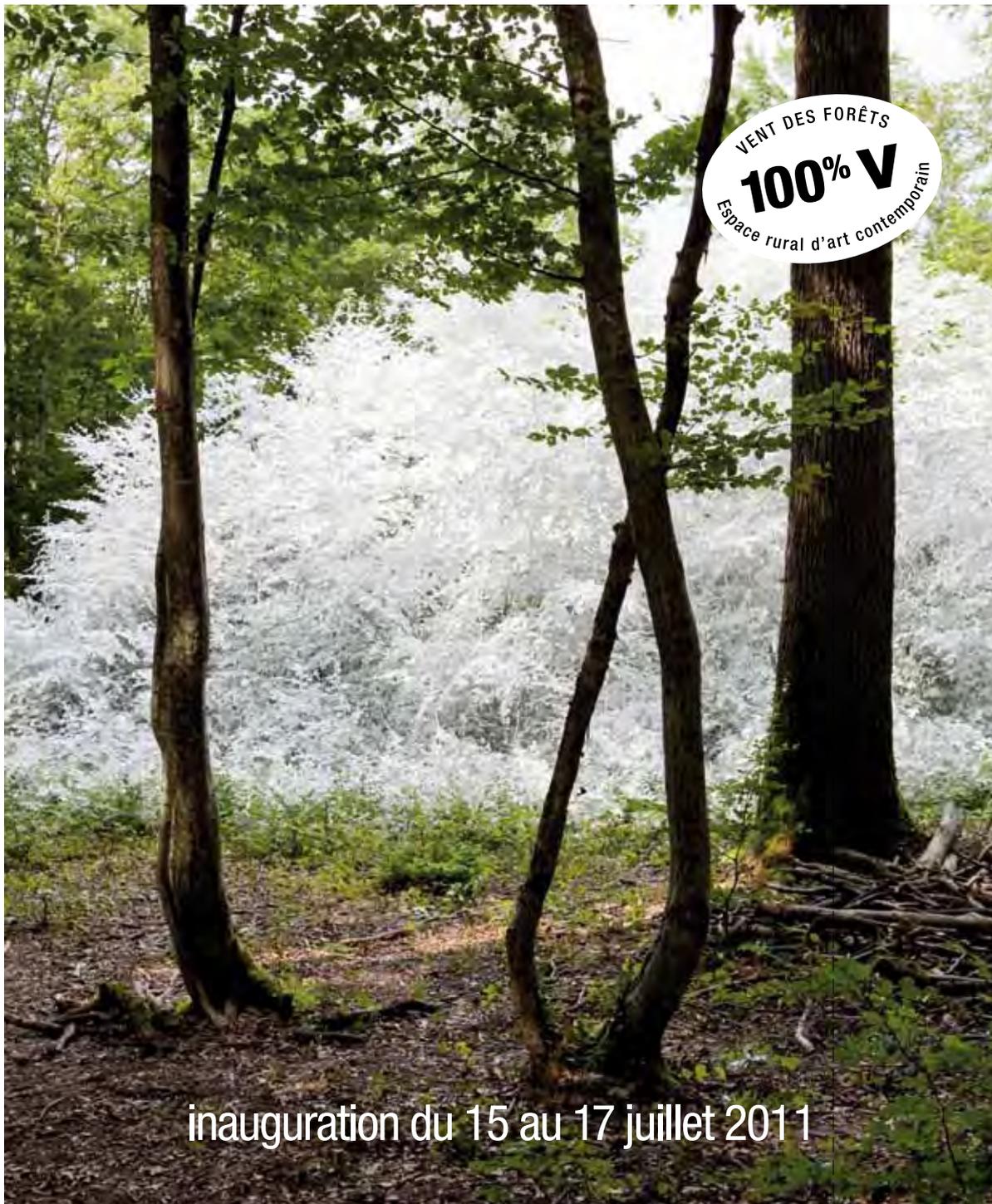
**PAMELA
ROSENKRANZ
THE OTHOLITH
GROUP**

**KARSTEN
FÖDINGER**

**RAINIER
LERICOLAIS**

**ONGAKU,
IKI ET TEAISM**

**JOHN
McCRACKEN**



inauguration du 15 au 17 juillet 2011

Ateliers sauvages, bal au village, concerts, chantiers
et performances artistiques à ciel ouvert

avec **les frères Chapuisat, Matali Crasset, Nicolau de Figueiredo,
Théo Mercier & Christophe Hamaide-Pierson, Fujiko Nakaya,
Mick Peter, Srinivasa Prasad, la compagnie Mi-October/ Serge Ricci,
Morgane Tschiember, Stéphane Vigny...**

100% ACCÈS LIBRE EN CONTINU TOUTE L'ANNÉE – Les œuvres sur les sentiers du Vent des Forêts
à 1 heure de Paris par le TGV Est européen (gare Meuse TGV) – Info : +33 (0)3 29 71 01 95 – www.leventdesforets.com

20-23
OCTOBRE
2011

fiac!

GRAND PALAIS
& TUILERIES,
PARIS

fiac.com

Organisé par

 Reed Expositions

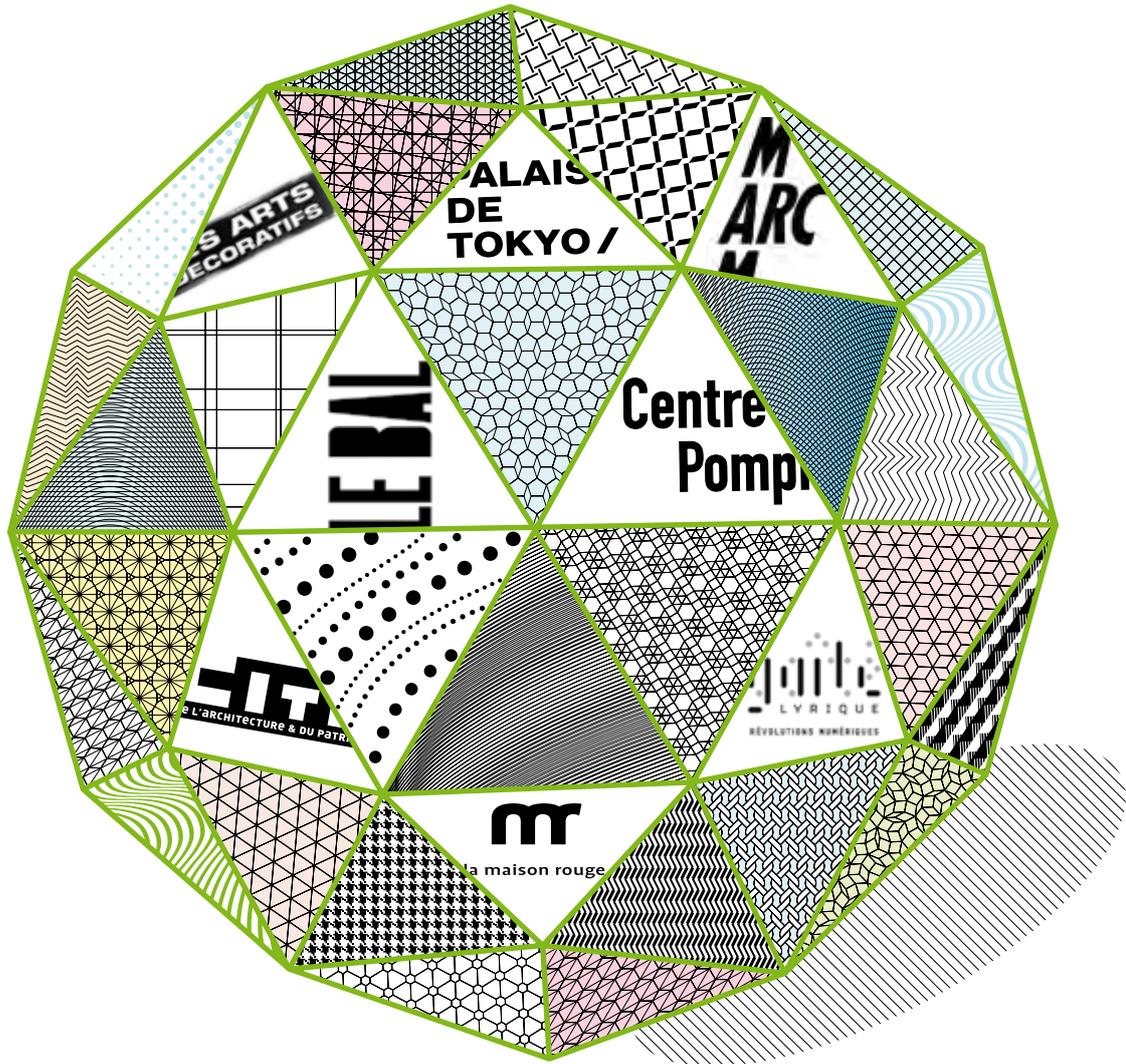


Groupe
Lafayette

GALERIES
Lafayette

Partenaire officiel

PARIS et CRÉATION



Vitrines sur l'Art
du 11 juillet au 5 août 2011

Huit institutions culturelles investissent les vitrines
Galeries Lafayette, 40 bd Haussmann, 75009 Paris

G A L E R I E S
Lafayette

**GALERIE
GOURVENNEC
OGOR**

INAUGURATION

**3 septembre - 22 octobre
vernissage samedi 3 septembre 2011**

EMMANUELLE ANTILLE

GILLES BALMET

BENOIT BROISAT

GIANCARLO CAPORICCI

DIETER DETZNER

JULIEN FRIEDLER

FRP2 (Filippo Piantanida / Roberto Prosdocimo)

REMY MARLOT

ROB DE OUDE

GINA PANE

RÉGIS PERRAY

SYLVAIN ROUSSEAU

TIMOTHÉE TALARD

STEVE VELOSO

ADRIEN VESCOVI

ART-O-RAMA, Marseille

Salon international d'art contemporain
International fair of contemporary art

2, 3 & 4 sept. 2011



La programmation détaillée sur www.art-o-rama.fr

SPEECH

Exposition
du 28 mai au 13 novembre 2011
Pavillon d'exposition
École d'Art de Blois-Agglopolys / Musée de l'Objet
6 rue franciade - 41000 BLOIS



Commissaires de l'exposition :
Étienne Bernard & A Constructed World

*Avec les artistes Scolli Acosta, Zenn Al Charif,
Stéphane Berard, Lény Bernay, Mel Bochner, Nicolas Boulard,
Maurizio Cattelan, Alex Cecchetti and Mark Geffriaud,
Claude Closky, A Constructed World, Martin Creed, DAMP,
Robert Filliou, Jérémie Gaulin, Hugo Hopping, Veronica Kent
and Sean Peoples, Ben Kinmont, Quentin Lannes, Jeanne Massignon,
John Nixon, Matthew Rana, Araya Rasdjarmrearnsook,
Yann Sérandour, Speech and What Archive, Triple Candie,
Water Group, Yang Miesan...*

*... et la participation de Sylvie Boulanger,
Marie Gautier, Charlotte Laubard, Sébastien Pluot, Émilie Renard,
Grace Samboh, Fabien Vallos*

Horaires d'ouverture au public
du mercredi au dimanche de 14h00 à 18h30
entrée libre

Renseignements : 02 54 55 37 40 — ecole-art@agglo-blois.fr
www.museedelobjet.org et www.edab.fr

Le Musée de l'Objet bénéficie du soutien de la Région Centre,
du Ministère de la Culture et de la Communication –
DRAC Centre et de la Ville de Blois



I

EXPOSITION
DU 20 MAI AU 14 AOÛT 2011

YES, WE
DON'T

A

BERNARD BAZILE
SIMONA DENICOLAI ET IVO PROVOOST
VAAST COLSON - FRANÇOIS CURLET
JOS DE GRUYTER ET HARALD THYS
JEREMY DELLER ET ALAN KANE - FRANCESCO FINIZIO
RICHARD HUGHES - JOHN KNIGHT
AHMET OGUT - SENER OZMEN ET ERKAN OZGEN
JULIEN PRÉVIEUX - MICHAEL RAKOWITZ
SANTIAGO SIERRA - JAVIER TELLEZ
CAREY YOUNG + LINKS

LIENS EN ACCÈS LIBRE SUR INTERNET
VERS D'AUTRES PROJETS, ARTISTIQUES OU NON
JOEL BENZAKIN ET NATHALIE ERGINO, COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION

**INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN**
Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue Docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

t. +33 (0)4 78 03 47 00
f. +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu

C'EST L'AMOUR À LA PLAGE

**Du 25 juin au
23 octobre 2011**

Wilfrid Almendra, Pierre Ardouvin,
Olivier Babin, Davide Balula,
Véronique Boudier, Gérard Deschamps,
Angela Detanico & Rafael Lain,
documentation céline duval, Nathalie
Elémento, Pierre Joseph, Carlos Kusnir,
La cellule (Becquemin&Sagot),
Laurent Perbos, Jean-Claude Ruggirello,
Ida Tursic & Wilfried Mille

MUSÉE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC-ROUSSILLON

146 avenue de la Plage
BP4 – 34410 SÉRIGNAN
+33 (0)4 67 32 33 05

museeartcontemporain@cr-languedocroussillon.fr

Ouvert du mardi au vendredi de 10h à 18h,

le week-end de 13h à 18h

Fermé le lundi et les jours fériés



X
DEGRES
DE
DEPLACEMENT
MURIEL
RODOLOSSE
09 JUIN —
18 SEPT 2011



design laprojects

Vernissage

Jeudi 9/06 18h30 - 21h
au Frac Aquitaine

Bordeaux Block Party # 4

Jeudi 9/06 16h30 - 22h
Parcours : CAPC Musée d'art
contemporain, Frac Aquitaine
et les galeries ACDC,
Cortex Athletico, Eponyme,
Ilka Bree, Tinbox

Avec une performance

mise en scène par
Muriel Rodolosse
Concerts à 20h au Frac
Aquitaine de *Antisolo*
et *The Berg Sans Nipple*.
Programmation Allez les filles

Catalogue monographique

Parution automne 2011

Ateliers

Pour les enfants
accompagnés d'un adulte
Samedis 18/06 ou 17/09
Pour les centres de loisirs
Jeudis 7/07 ou 4/08

**Rencontres avec
Muriel Rodolosse**

Samedi 2/07 - 16h30
Dimanche 18/09 - 16h

**Journées européennes
du patrimoine**

Dimanche 18/09 - 18h
The Magnetix, concert
Programmation Allez les filles

Exposition

Lundi - vendredi : 10h - 18h
Les samedis : 14h30 - 18h30
Entrée libre

Frac-Collection Aquitaine

Hangar G2, bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande
33300 Bordeaux
05 56 24 71 36
www.frac-aquitaine.net

**FRAC
AQUITAINE**

BILLES-CLUB CONCORDANCE ACCIDENT



24 MAI – 25 SEPTEMBRE 2011

FRANCE FICTION

JEU DE PAUME

1, PLACE DE LA CONCORDE · PARIS 8^E · M^O CONCORDE
WWW.JEUDEPAUME.ORG

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal.

La Fondation nationale des arts graphiques et plastiques (FNAGP) contribue à la production des œuvres de la programmation Satellite.

L'exposition est organisée avec la collaboration d'agnès b. et des Nouveaux Ateliers.

En partenariat avec art press, parisart.com, Radio Nova et souvenirs from earth TV.

Fondation nationale
FNAGP
des arts graphiques et plastiques

agnès b.

N.A.
LES NOUVEAUX ATELIERS

art
press

nova
101.5 FM

PARISart

souvenirs from earth TV

GUESTS

p. 12

KARSTEN FÖDINGER

by/par Jeanne Dreyfus Daboussy

p. 20

THE OTHOLITH GROUP

by/par François Aubart

p. 26

PAMELA ROSENKRANZ

by/par Aude Launay

p. 33

RAINIER LERICOLAIS

by/par Antoine Marchand

p. 37

ONGAKU, IKI ET TEAISM

by/par Julien Fronsacq

En couverture / Cover

PAMELA ROSENKRANZ
Firm Being (Stay True), 2009.

Bouteille de PET de 50 cl, papier,
silicone pigmenté / 50 cl PET bottle,
paper, silicon with pigments.

Courtesy Karma International,
Zürich.

Directeur de la publication

/ Publishing Director

Rédacteur-en-chef / Editor-in-Chief
Patrice Joly.

Rédacteurs / Contributors

François Aubart, Olivier Babin,
Étienne Bernard, Paul Bernard,
Raphaël Brunel, Jeanne Dreyfus
Daboussy, Dorothée Dupuis,
Marie Frampier, Julien Fronsacq,
Audrey Illouz, Patrice Joly,
Aude Launay, Antoine Marchand,
Aurélié Tiffreau.

Traduction / Translation

Simon Pleasance & Fronza Woods.

Relecture / Proofreading

Aude Launay, MP Launay.

Publicité / Advertising

Patrice Joly.
patricejoly@orange.fr

Design graphique / Graphic Design

Claire Moreux.

Impression / Printing

Imprimerie de Champagne,
Langres.

Éditeur / Publisher

Association Zoo galerie

4 rue de la Distillerie

44000 Nantes

patricejoly@orange.fr

Avec le soutien de la Ville
de Nantes.

Textes inédits et archives sur :

Unpublished texts and archives:

www.zerodeux.fr

REVIEWS

p. 50

The Avantgarde: Madame Realism
au Centre for Contemporary Culture, Marres

p. 52

John McCracken
au Castello di Rivoli, Rivoli (Turin)

p. 54

The Other Tradition
au Wiels, Bruxelles

p. 55

Under Destruction
I. au Musée Tinguely, Bâle
II. au Swiss Institute, New York
III. au Swiss Institute, New York

p. 56

De A à B, de B à P
au Confort Moderne, Poitiers

p. 57

Bethan Huws — Black and White Animals
au Centre International d'Art et de Paysage, Vassivière

p. 58

Wani
à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris

p. 59

Éric Duyckaerts — 'idéo
au Mac / Val, Vitry-sur-Seine

p. 60

Pascal Rivet — C'est encore loin
au Lieu unique, Nantes

p. 61

Pierre Ardouvin — La maison vide
au CCC Tours

p. 62

Simon Boudvin — Anastyloses et reconversions
au Centre d'art contemporain Les églises, Chelles

p. 63

*Ann Veronica Janssens et Aurélié Godard —
2 éclats blancs toutes les 10 secondes (suite)*
au GRAC Alsace, Altkirch

p. 64

Dominique Blais — Solaris
au Transpalette, Bourges



Karsten Födinger
Cantilever, au Palais de Tokyo, Paris
du 18 février au 3 avril 2011



Arrête-toi maintenant. Sois ici. Équilibre-toi ici et maintenant.

Où l'espace espace¹

Karsten Födinger, né en 1978, vivant et travaillant à Karlsruhe, œuvre à partir de données élémentaires (matière, forme, structure) susceptibles d'être ce qu'elles font et de faire ce qu'elles sont. Pour partie en travaux, quelques mois après la performance de Pugnaire et Raffini activant dans la Friche l'auto-compression d'une tractopelle, le Palais de Tokyo a accueilli *Cantilever*, construction de chantier monumentale faisant alterner vides, formes, lignes et surface dans une finalité structurelle. Réactualisation d'une pièce antérieure intitulée *Turiner Decke* [Plafond de Turin], *Cantilever* a été recrée *site-specific*. La salle lui a conféré de nouvelles dimensions. La référence au chantier, à l'architecture de temple néo-classique du lieu ainsi que son aspect brut – auquel participent les structures de soutènement vues par l'artiste dans la partie de la Friche qui supportait la tractopelle – sont autant de possibles sources à ce pseudo-morphisme indiciaire². Une logique de débordement est appliquée aux extrémités de l'œuvre, la structure traversant d'un côté le mur d'entrée, la corniche se prolongeant de l'autre en avancée, dans un porte-à-faux – *cantilever* en anglais – dont le principe de l'œuvre éponyme est issu. Selon l'artiste, celle-ci est ainsi saisie dans une asymétrie associant deux points de vue, l'un dans la lumière du hall, l'autre dans la salle noire, l'idée de prolongement arrêté indiquant en outre qu'une œuvre est le « résultat » d'un point d'arrêt dans son déploiement. Par la création de points de vue visant à la mise en évidence de la situation de l'œuvre dans un espace préexistant, de points d'équilibre comme évocation de la station par l'idée de la chute, de moments d'arrêt dans la matière et les formes, l'œuvre distribue en d'autres termes l'ici du lieu et le maintenant du point d'arrêt par l'ici-maintenant de l'équilibre.

Où l'in situ s'institue pragmatiquement de manière hospitalière

« Elles [œuvres *in situ* et éphémères de l'artiste] peuvent en principe toujours réapparaître dans un temps futur, mais seront alors partie intégrante d'une nouvelle situation. Si je refais une pièce dans un lieu nouveau, il s'agira alors d'une pièce différente. Si je refais une même pièce dans un même endroit, elle sera toujours nécessairement différente. »

Fred Sandback, Munich, Kunstraum, 1975, p. 11-12.

Karsten Födinger avançait récemment qu'il ne revient pas à l'artiste d'être l'auteur exclusif de ses pièces mais également à l'espace d'exposition, présidant à de nombreux partis pris plastiques, comme ici le choix du ciment « léger » de la plaque lui permettant de respecter la charge admissible des sols. Il nous souvient d'une pièce d'Oscar Tuazon intitulée *Kodiak* présentée dans l'exposition *Dynasty*, tronc d'arbre traversant l'espace à 2,10 m du sol du fait de règles de sécurité. Faisant écho à sa

pratique d'un *in situ* « pragmatique », les propos tenus par Tuazon au regard de son installation à la Kunsthalle de Berne (2010) nous renseignent sur ce point intéressant également le travail de Födinger :

« [...] la forme de la structure était presque entièrement déterminée par la Kunsthalle, la capacité de charge des sols, la hauteur des portes, etc. J'ai su que ça fonctionnait exactement au moment le plus terrifiant de l'installation, quand l'ingénieur nous a dit qu'on avait atteint le maximum de charge que le sol pouvait supporter. La meilleure partie de la pièce est invisible : on a dû installer des piliers au sous-sol afin de soutenir la structure et d'empêcher le sol de s'effondrer. »³

La surélévation du ciment rendant partiellement invisible dans *Cantilever* ce à quoi la totalité de la structure est pourtant destinée apparaît comme un indice des retournements que l'œuvre implique. Dans le renversement opéré par la construction d'un « plafond » – auquel le *Turiner Decke* renvoyait explicitement – selon la technique d'étayage des sols, et via une logique de commutation selon laquelle l'œuvre apparaît comme un socle – son agencement agissant en figure repoussoir qui renvoie à celui du plafond de la salle –, repose la caractéristique de l'*in situ* selon laquelle l'espace de l'institution n'est pas tant le lieu de l'exposition de l'œuvre qu'il n'est exposé par l'œuvre elle-même. Une logique comparable de pénétration et de renversement se faisait jour dans l'exposition *De l'Hospitalité* d'Étienne Chambaud à Labor (Mexico, 2010) : une grue extérieure au bâtiment y portait un mobile monumental – *De l'Hospitalité (i.e. Exclusion)* – se déployant à l'intérieur de l'espace de la galerie et se prolongeant dans le sous-sol. En tant qu'obligation réciproque pour les voyageurs, pendant l'antiquité romaine, de s'assurer gîte et protection mutuels selon des conventions établies, l'« hospitalité » vient s'offrir en écho à l'échange entre la « Pièce » et la « pièce » et au commerce de définitions s'y opérant par des rapports de délimitation. Là, explicitement par l'extension hors site de l'œuvre *De l'Hospitalité (i.e. Exclusion)*, ici, implicitement par son mode de construction ayant nécessité l'acheminement, grâce à une grue, de dix-neuf tonnes de ciment, les communications avec un ailleurs y usent d'un vocabulaire issu des chantiers du bâtiment. Une hospitalité autrement plus large, fruit d'une esthétique globale d'échos entre travail de l'artiste et société de construction sourd alors, dans la continuité du travail d'un Gordon Matta-Clark ou plus avant d'un Richard Serra portant une attention particulière, dans un texte pourtant court paru en 1970 dans *Arts Magazine*, sur la construction et la collaboration à l'origine de ses *Stack Steel Slabs* (1969) : « Sculptures à la Kaiser Steel (Fontana Californie) érigées avec une grue à préhension magnétique. Les structures n'étaient pas conçues à l'avance. Le conducteur de la grue et moi avons appris à communiquer par signes. C'était une collaboration. »⁴

KARSTEN FÖDINGER

Vues de l'exposition /

Exhibition views *Cantilever*,

Palais de Tokyo, Paris, 2011.

Courtesy de l'artiste,

RaebervonStenglin, Zurich

et Palais de Tokyo, Paris.

1. « L'espace espace », réponse tautologique apportée par Heidegger à la question « Qu'est-ce que l'espace ? », témoignant ainsi que l'espace est ce qu'il fait et fait ce qu'il est, in Martin Heidegger, *Remarques sur art-sculpture - espace*, trad. de l'allemand par Didier Franck, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2009. « Dans la mesure où l'espace espace, il libère le champ libre et, avec celui-ci, offre la possibilité des alentours, du proche et du lointain, des directions et des frontières, la possibilité des distances et des grandeurs. », p. 24.

2. Terme de cristallographie signifiant la « substitution d'une substance à une autre, avec conservation de la forme du minéral originaire ». *Cantilever* fonctionne ici comme en substitution au lieu d'exposition ; en conservant certaines de ses caractéristiques plastiques, qu'elle distille sous la forme d'indices, l'œuvre vient dans une certaine mesure (nous le voyons plus loin) le supplanter.

3. « Chaque coup est différent, une conversation entre Oscar Tuazon, Sandra Patron, Chiara Parisi, et Philippe Pirotte », Paris, mai 2010, in Oscar Tuazon, Thomas Boutoux, Karl Holmqvist, David Lewis, Eileen Myles, Chiara Parisi, Sandra Patron, Philippe Pirotte, Ariana Reines, Carissa Rodriguez, Cedar Sigo et Matthew Stadler, *I can't see*, Paris, Éd. Paraguay Press, 2010, p. 254.

4. Richard Serra, à propos de ses *Steel Stack Slabs* (1969), « Play it Again Sam », février 1970, paru dans *Arts Magazine*. In Richard Serra, *Écrits et entretiens, 1970-1989*, trad. de l'américain par Gilles Courtois, Paris, Éd. D. Delong, 1990, p. 17.

L'équilibre équilibre ici, maintenant

« Nous sentons combien l'ardeur du soleil et la froidure de l'ombre, les gelées et les vents sont puissants. Nous voyons bien que, soumis à ce genre de tourments, même les tufs les plus durs se fendent et se corrompent, et que, sous l'action des intempéries, des rochers gigantesques se détachent et tombent du haut des parois rocheuses, emportant avec eux une grande partie de la montagne. »
Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Livre X, ca. 1450.

Comme pour les sculptures « transitives » de Serra (œuvres révélant les effets qu'entretiennent entre eux les éléments la composant, en opposition selon Rosalind Krauss aux œuvres « intransitives » incarnées par les plaques métalliques de Carl André, se tenant en elles-mêmes et pour elles-mêmes⁵) ou chez Oscar Tuazon, certaines œuvres de l'artiste allemand expriment l'idée que, pour définir le « tenir », il faut évoquer la menace du « tomber ». Les éléments tour à tour porteurs et portés de *Cantilever* dépendent d'implications structurelles comparables à ce qui pourrait participer de l'harmonie en peinture, un élément venant en équilibrer un autre. Investissant des problématiques proches, une série de photographies de Födinger a pour sujet étais, étauçons placés contre et entre les murs des bâtiments publics. Contrairement à l'idée selon laquelle la société contemporaine ne produit aucune ruine détruisant puis reconstruisant, les structures prolongeraient ici, à partir d'éléments solides et inertes, ce que le corps fait avec ses membres articulés et mobiles : la recherche de ce qu'entre autres psychologues comportementaux, James Jerome Gibson nomme la « verticale posturale »⁶. En opposition à la verticale apparente, celle-ci tient dans les ajustements multiples spontanés effectués par le corps, grâce à sa sensibilité proprioceptive, face aux forces environnementales, afin de conserver l'équilibre.

Les bâtiments photographiés par l'artiste participent d'une tradition de récupération mettant à mal le caractère isolé de l'œuvre ; hybride aux membres distincts, compilant les traces, les signes d'époques antérieures, l'architecture se fait machine vivante, évoluant au gré des forces et des poussées, du vieillissement des matériaux et de la puissance gravitaire. La réparation y est l'acte manifeste, à l'instar de certains monuments sur lesquels les signatures n'étaient pas tant celles du créateur originel que de celui qui en prend soin, les répare, les réhabilite ou les achève (désigné par le *Curavit* des inscriptions latines). Jusqu'à la mise en place tardive des politiques patrimoniales, parallèlement aux rares exemples de monuments de l'Antiquité romaine restés intégralement dressés que l'on a pu réinvestir et redécorer à sa guise, tel le Panthéon converti en église⁷, et à l'intégration des *disjecta membra*, nombreux étaient les édifices démembrés, ruines jonchant le sol, colonnes couchées, parfois utilisés comme carrière de pierre ou approvisionnement en métaux (source de la maxime romaine usitée au XVII^e siècle : *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini* ! [Ce que les Barbares n'ont pas fait, les Barberini l'ont fait !]). Comme autant d'indices parahistoriques des liens entre formes architecturales et loi gravitaire, les structures d'étagages photographiées par Karsten Födinger et

prises en scène dans *Cantilever* incarnent un point d'équilibre ici, comme mise en évidence d'un arrêt de la chute, maintenant ou pour l'instant. Car, tout n'est-il pas vaincu par la durée ?⁸

Enregistre l'instant d'arrêt

« En chaque matière vit une volonté qui tend à une forme. »
Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, 1886.

À ces formes qui tiennent et se tiennent entre, répondent autant de spatialisations d'instant, d'où émerge un sentiment de présence : de nombreuses pièces de Födinger font appel à des matériaux associés à l'eau dans leur processus de mise en forme, béton, ciment, confrontés à des moules, coffrages ou contraintes. Dans *Sans Titre* (2009), deux planchettes de bois enserrant du plâtre. Connexion entre l'instant où l'artiste cesse d'intervenir et celui où la matière achève sa transformation, l'œuvre apparaît comme un enregistrement de ses données temporelles et spatiales passées. Consacrant la différence entre ce qui est possible et ce qui est arrêté, entre matière et forme, puissance et acte⁹, Wölfflin décrit par le terme de *Formkraft* la force de la matière souhaitant retomber au sol, amorphe, catalysée par la résistance des formes qui la tiennent¹⁰. Karsten Födinger fixe ainsi dans ses formes le courant circulatoire de la force, de la puissance du poids et de la masse. Certaines œuvres de l'artiste américain Alex Hubbard paraissent alors proches, dont les titres témoignent, dans de simples rapports d'équivalence, de ce qui est donné à voir (comme dans *What it is*¹¹) ou comment cela est hypothétiquement vu – *How it is*¹². Dans ses films de performances pouvant mener à la production de tableaux et dans une synchronie entre processus de création, œuvre et enregistrement, aux états et qualités de la matière et à des phénomènes élémentaires (éclaboussements, coulures, effondrements) répondent les manipulations de l'artiste vues tout à la fois comme révélateurs extérieurs et participants, ses gestes y étant entraînés par la force du corps. En continuité avec une œuvre (*Untitled*, 2004) pour laquelle Födinger, à coups de marteaux sur un mur, avait dégagé la forme d'un tableau, *Cantilever* s'aborde par la découverte des traces de heurts dans le mur d'entrée défoncé, comme autant de fossilisations de gestes définissant la place de l'artiste par la délimitation de son champ d'action.

5. Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trad. de l'américain par Claire Brunet, Paris, Éd. Macula, coll. Vues, 1997, p. 284.

6. James Jerome Gibson, « *The Relation Between Visual and Postural Determinants of the Phenomenal Vertical* », Ithaca, NY, Cornell University, en ligne :

[http://wexler.free.fr/library/files/gibson%20\(1952\)%20the%20relation%20between%20visual%20and%20postural%20determinants%20of%20the%20phenomenal%20vertical.pdf](http://wexler.free.fr/library/files/gibson%20(1952)%20the%20relation%20between%20visual%20and%20postural%20determinants%20of%20the%20phenomenal%20vertical.pdf)

7. Ou encore les thermes de Dioclétien investis par Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, et le théâtre de Marcellus aménagé par Peruzzi pour la famille Savelli. Les deux clochetons du Panthéon ont été retirés au XIX^e siècle. Voir *Revue de l'art, Architecture antique à l'époque moderne*, n° 170 - 2010/4, coordonné par Frédérique Lemerle, Yves Pauwels et Daniel Rabreau.

8. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, trad. du latin, présenté et annoté par P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 467.

9. Voir les développements autour du concept d'entéléchie. *Métaphysique*, Aristote.

10. Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Grenoble, Éditions de la Vilette, 2005, p. 34.

11. Alex Hubbard, *How it is*, 2010, vidéo HD, couleur, son, 9 min.

12. Alex Hubbard, *What it is (Double Bubble)*, 2010, vidéo HD, couleur, son, 17 min. 54 sec.



KARSTEN FÖDINGER
Untitled, 2009.
Photographie, tirage sur baryté /
Photograph on barite print,
20,59 x 13 cm.
Courtesy de l'artiste et
RaebervonStenglin, Zürich.

KARSTEN FÖDINGER

*Stop Now. Be here.
Balance yourself here and now.*



KARSTEN FÖDINGER

Untitled, 2004.

Vue de l'exposition / Exhibition view

**Staatliche Akademie der
Bildenden Künste, Karlsruhe.**

Courtesy de l'artiste et

RaebervonStenglin, Zürich.

Vue d'atelier / Studio view

2009.

Courtesy de l'artiste et

RaebervonStenglin, Zürich.

Where space spaces¹

Karsten Födinger, who was born in 1978 and lives and works in Karlsruhe, works using elementary data (matter, form, structure) capable of being what they do and doing what they are. The Palais de Tokyo, partly under construction a few months after the Pugnaire and Raffini performance involving the self-compression of a backhoe loader in the area known as the Friche, played host to *Cantilever*, the construction of a monumental building site alternating voids, forms, lines and surface with a structural end purpose. As the updating of an earlier piece titled *Turner Decke* [Turin Ceiling], *Cantilever* has been re-created in a site-specific version. The room has lent it new dimensions. The references to the building site, to the neo-classical temple architecture of the place, and its rough and ready aspect—contributed to by the supporting structures seen by the artist in the part of the Friche containing the backhoe loader—are all possible

sources of this index-like pseudo-morphism². A logic of overspill is applied to the work's extremities, the structure crossing the entrance wall from one side, the cornice extending from the other, thrusting outwards in a cantilever, the principle of which provides the eponymous work's origin. According to the artist, this latter is thus caught in an asymmetry associating two viewpoints, one in the light of the hall, the other in the black room, with the idea of arrested extension also indicating that a work is the "result" of a point of standstill in its development. By the creation of viewpoints aiming at highlighting the situation of the work in an already existing space, points of balance as an evocation of the station through the idea of fall, and moments of standstill in matter and forms, the work distributes in other terms the here-ness of the place and the now-ness of the point of standstill by the here-and-now of the balance.

1. "L'espace espace", a tautological answer given by Heidegger to the question "What is space?", thus showing that space is what it does and does what it is, in Martin Heidegger, *Remarques sur art - sculpture - espace*, trans. from the German by Didier Franck, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2009. "Insofar as space spaces, it frees up the free field and, with this, offers the possibility of environs, of near and far, of directions and boundaries, the possibility of distances and magnitudes.", p. 24.



**Where the in situ is pragmatically,
and hospitably, set up**

“They [*in situ* and ephemeral works by the artist] are in principle always able to come into existence again at a future time, but will then be part of a new situation. If I remake a piece in a new place, it’s a different piece. If I remake a piece in the same place, it’s still bound to be a different piece than before.”

Fred Sandback, Notes, 1975.

Karsten Födinger recently put forward the idea that it is not up to the artist to be the exclusive author of his pieces, this also involves the exhibition venue, which presides over many visual decisions, like here with the choice of the “light” cement for the plaque enabling him to comply with the admissible load for the floors. He reminds us of an Oscar Tuazon piece titled *Kodiak* that was shown in the exhibition *Dynasty*—a tree trunk spanning the space 2.10 metres from the ground, complying with the safety rules. Echoing his use of a “pragmatic” in situ practice, Tuazon’s ideas for his installation at the Bern Kunsthalle (2010) tell us something about this interesting point in Födinger’s work, too:

“[...] the form of the structure was almost entirely determined by the Kunsthalle, the load-bearing capacity of the floors, the height of the doors, and so on. I knew that it was working precisely at the most terrifying moment of the installation, when the engineer told us that we’d reached the maximum load that the floor could take. The best part of the piece is invisible: we had to put pillars in the basement to support the structure and stop the floor from collapsing.”³

Because the raised level of the cement in *Cantilever* renders partly invisible what the whole structure is nevertheless designed for, this appears like a clue to the reversals that the work involves. In the inversion made by the construction of a “ceiling”—which *Turner Decke* explicitly referred to—using the technique of propping up the floors, and by way of a logic of commutation whereby the work seems like a stand—with its arrangement acting like a foil figure which relates to that of the room’s ceiling—we have the feature of the in situ based on which the institution’s space is not so much the place where the work is exhibited, as exhibited by the work itself. A comparable logic of penetration and inversion came to light in the exhibition *De l’Hospitalité* by Étienne Chambaud at Labor (Mexico City, 2010): a crane outside the building carried a monumental mobile—*De l’Hospitalité (i.e. Exclusion)*—developing inside the gallery space and extending into the basement. As a mutual obligation for travellers, in Roman Antiquity, to find mutual shelter and protection in accordance with established conventions, “hospitality” is offered echoing the exchange between the “Piece” and the “piece” and the trade of definitions taking place through relations of delimitation. There, explicitly through the extension outside the site of the work *De l’Hospitalité (i.e. Exclusion)*, here, implicitly through its manner of construction which required the conveyance, thanks to a crane, of 19 tons of cement, communications with somewhere else here using a vocabulary coming from building sites. A hospitality that is all the more encompassing, the outcome of a global aesthetics of echoes between the artist’s work and the construction company,

2. A term used in crystallography meaning the “substitution of one substance by another, with the conservation of the form of the original mineral”. *Cantilever* functions here as if replacing the exhibition venue, by keeping some of its visual features, which it distils in the form of clues, the work replaces it to a certain degree (we shall see this later on).

3. “Each blow is different, a conversation between Oscar Tuazon, Sandra Patron, Chiara Parisi, and Philippe Pirotte”, Paris, May 2010, in Oscar Tuazon, Thomas Boutoux, Karl Holmqvist, David Lewis, Eileen Myles, Chiara Parisi, Sandra Patron, Philippe Pirotte, Ariana Reines, Carissa Rodriguez, Cedar Sigo and Matthew Stadler, *I can’t see*, Paris, Paraguay Press, 2010, p. 254.

thus wells up in the continuity of the work of an artist like Gordon Matta-Clark or, earlier, someone like Richard Serra paying special attention, in an albeit short text published in 1970 in *Arts Magazine*, to the construction and collaboration at the origin of his *Stacked Steel Slabs* (1969):

“Sculptures using Kaiser Steel (Fontana, California) erected with a crane with a magnetic grab. The structures were not designed in advance. The crane operator and I had learnt to communicate using signs. It was a collaboration.”⁴

Balance balances here, now

“We feel how powerful the sun’s fierce heat and the shade’s cool, frosts and winds, are. We clearly see that, subject to this kind of torment, even the hardest tufa splits and breaks up, and that, with the action of bad weather, gigantic rocks fall away and drop from the top of rocky cliffs, taking with them much of the mountain.”

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, Book X, ca. 1450.

As for Serra’s ‘transitive’ sculptures (works revealing the effects between the elements forming them, contrasting, according to Rosalind Krauss, with ‘intransitive’ works incarnated by Carl Andre’s metal plaques, existing or holding in and for themselves⁵), and with Oscar Tuazon, some works by the German artist express the idea that, in order to define ‘hold’, it is necessary to bring in the threat of ‘falling’. The by turns load-bearing and supported elements of *Cantilever* depend on structural implications comparable to what might be part of harmony in painting, with one element balancing another. By dealing with similar issues, a series of photographs by Födingner has as its subject props and stanchions placed against and between the walls of public buildings. Unlike the idea whereby contemporary society produces no ruin, destroying then reconstructing, the structure here, based on solid and inert elements, extends what the body does with its articulated and moveable limbs: the search for what, among other behavioural psychologists, James Jerome Gibson calls the “vertical posture”⁶. In contrast with the apparent vertical, this holds in the multiple spontaneous adjustments made by the body, thanks to its proprioceptive sensibility, in the face of environmental forces, in order to keep the balance.

The buildings photographed by the artist are part and parcel of a tradition of retrieval working against the isolated nature of the work; hybrid with distinct limbs, compiling traces and signs of previous periods, the architecture becomes a living machine, evolving with forces and thrusts from the ageing of the materials and from the power of gravity. Repair, here, is an obvious act, like certain monuments on which the signatures were not so much those of the original creator as of the person taking care of them, repairing them, rehabilitating them, and finishing them (designated by the *Curavit* of Latin inscriptions). Up until the late introduction of patrimonial politics, in parallel with the rare examples of monuments of Roman Antiquity remaining completely upright, that have been re-used and re-decorated as befits them, like the Pantheon turned into a church and customized by the addition of small steeples and crosses⁷, and the incorpora-

tion of the *dissecta membra*, there was a considerable number of dismembered edifices, ruins lying on the ground, columns on their side, sometimes used as stone quarries or as supplies of metals (source of the Roman maxim used in the 17th century: *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini!* [What the Barbarians did not do, the Barberini did!]). Like so many para-historical clues of links between architectural forms and the law of gravity, the structures of props photographed by Karsten Födingner and presented in *Cantilever* incarnate a point of equilibrium here, as shown by the stoppage of the fall, now or for the moment. For isn’t everything conquered by time⁸?

Records the moment of stoppage

“In all matter lives a desire tending to a form.”

Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l’architecture*, 1886.

These forms which hold, and hold each other, correspond to so many spatializations of moments, from which emerges a feeling of presence: many of Födingner’s pieces call on materials associated with water in their shaping processes, concrete and cement, confronted by moulds, shuttering and constraints. In *Untitled* (2009), two small wooden planks enclose some plaster. Connection between the moment when the artists ceases to intervene and the moment when the matter completes its transformation, the work appears like a recording of its past spatial and temporal data. In consecrating the difference between what is possible and what is stopped, between matter and form, power and act⁹, Wölfflin uses the term *Formkraft* to describe the strength of matter wishing to fall back to the ground, amorphous, catalyzed by the resistance of the forms holding it¹⁰. Karsten Födingner thus fixes in his forms the circulating current of strength, of the power of weight and mass. Certain works by the American artist Alex Hubbard thus seem similar, as attested to by their titles, in simple relations of equivalence, of what is being put on view (as in *What it is*¹¹) or how this is hypothetically seen—*How it is*¹². In his films of performances which can lead to the production of pictures, and in a synchrony between creative process, work, and recording, states and qualities of matter, and elementary phenomena (spatterings, runs, collapses) correspond to the artist’s manipulations seen at once as external revealers and participants, his gestures having been drawn into it by the force of the body. In continuity with a work (*Untitled*, 2004) for which Födingner, using hammer blows in a wall, had singled out the form of a picture, *Cantilever* can be broached via the discovery of the traces of impacts in the wrecked entrance wall, like so many fossilizations of gestures defining the artist’s place through the delimitation of his field of action.

4. Richard Serra, in relation to his *Stacked Steel Slabs* (1969). “Play it Again Sam”. February 1970. published in *Arts Magazine*. In Richard Serra, *Écrits et entretiens*, 1970-1989, trans. from the American by Gilles Courtois, Paris, Éd. D. Lelong, 1990, p. 17.

5. Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, trans. From the American by Claire Brunet, Paris, Éd. Macula, coll. Vues, 1997, p. 284.

6. James Jerome Gibson, “The Relation Between Visual and Postural Determinants of the Phenomenal Vertical”, Ithaca, NY, Cornell University, on line: [http://wexler.free.fr/library/files/gibson%20\(1952\)%20the%20relation%20between%20visual%20and%20postural%20determinants%20of%20the%20phenomenal%20vertical.pdf](http://wexler.free.fr/library/files/gibson%20(1952)%20the%20relation%20between%20visual%20and%20postural%20determinants%20of%20the%20phenomenal%20vertical.pdf)

7. Or the baths of Diocletian used by Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, and the theatre of Marcellus furnished by Peruzzi for the Savelli family. The two small steeples on the Pantheon were removed in the 19th century.

See *Revue de l’art, Architecture antique à l’époque moderne*, n° 170 - 2010/4, coordinated by Frédérique Lemerle, Yves Pauwels and Daniel Rabreau.

8. Leon Battista Alberti, *L’art d’édifier*, trans. from the Latin, introduced and annotated by P. Caye and F. Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 467.

9. See the developments around the concept of entelechy in *Metaphysics*, Aristotle.

10. Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l’architecture*, Grenoble, Éd. de la Villette, 2005, p. 34.

11. Alex Hubbard, *How it is*, 2010, HD video, colour, sound, 9 min.

12. Alex Hubbard, *What it is* (Double Bubble), 2010, HD video, colour, sound, 17 min. 54 sec.

Devon Loch



Une exposition d'Émilie Pitoiset

Zoo galerie

Du 10 juin au 16 juillet
Vernissage vendredi 10 juin à 18h30

49 chaussée de la Madeleine F - 44000 Nantes
Tram ligne 2 - Arrêt : Delrue - Du mercredi au samedi, 15h à 19h
audelaunay@zoogalerie.fr - www.zoogalerie.fr



The Otolith Group
à Bétonsalon, Paris
du 15 juin au 23 juillet 2011
et à la Biennale de Lyon
du 15 septembre au 31 décembre 2011

Un voyage dans l'espace-temps du montage



THE OTOLITH GROUP
Stills de / from, *Otolith I*, 2003.
Vidéo, 22 min 16 sec.
© The Otolith Group.

Chez l'humain, l'otolithe est un minuscule cristal de carbonate de calcium localisé dans l'oreille interne. Il participe à l'estimation des accélérations linéaires et donc à l'équilibration de l'organisme¹. Au XXII^e siècle, les humains vivent dans l'espace, dans une apesanteur à laquelle ils se sont acclimatés. Leur organisme a muté. Ils sont dépourvus de l'otolithe qui leur est inutile. Désormais inadaptés à l'environnement gravitationnel, la terre leur est inhospitalière. De leur passé terrestre il ne reste que des enregistrements : des images et des sons. C'est avec ces archives que Dr. Usha Adebaran-Sagar tente de donner un sens au passé de l'humanité.

Ce scénario est le point de départ du travail du collectif The Otolith Group, composé principalement d'Anjalika Sagar et Kodwo Eshun, qui réalise des films depuis la microgravité². Kodwo Eshun précise qu'il ne s'agit pas là d'une métaphore mais d'une situation expérimentale dans laquelle des conditions permanentes telles que le poids, la force et la masse deviennent des variables propositionnelles³. Puisque l'histoire et la pensée humaine sont enracinées dans une gravité indépassable, la nier c'est détruire les fondements sur lesquels elles se sont élaborées, c'est en ré-envisager la construction et en réévaluer la signification. Pour cela, la situation dans laquelle se trouve Usha Adebaran-Sagar est idéale. En apesanteur, les enregistrements fournis par notre temps, les traces de son passé, flottent, insoumis à la gravité de l'histoire terrestre. Ainsi, *Otolith I*, le premier film de l'*Otolith Trilogy*, commence par un texte défilant à l'écran. C'est une note de Usha Adebaran-Sagar datant du 24 octobre

2103 qui revient sur les modalités de mutation de l'espace humain et s'achève par ces mots : « la Terre nous est interdite ; elle reste une planète accessible uniquement par les médias »⁴. Ensuite, sa voix se fait entendre : « Pour nous il n'y a pas de mémoire sans image et pas d'image sans mémoire. L'image est la matière de la mémoire. Il y a un excès que ni l'image ni la mémoire ne peuvent rétablir mais que toutes deux remplacent. Cet excès c'est l'évènement. L'histoire. »⁵ En même temps que ces mots sont prononcés, défilent des photographies d'enfants, de femmes, d'hommes ; des photographies de familles indiennes datant visiblement de périodes diverses. Car ce que tente de reconstruire Usha Adebaran-Sagar est autant le fil de la vie politique et sociale du monde qui a œuvré à son installation dans l'espace que celui de sa propre famille. Ces deux histoires sont liées. En effet, Anjalika Sagar, que nous connaissons comme membre du collectif The Otolith Group, est l'ancêtre d'Usha Adebaran-Sagar. Elle a vécu les mobilisations de 2003 contre la guerre en Irak comme une fatalité, une action qui eut lieu alors que tous savaient que, quoi qu'il arrive, l'Amérique envahirait l'Irak : « une manifestation pour le droit de manifester. »⁶ Elle décide alors de partir pour *Star City*, le centre d'entraînement des cosmonautes soviétiques. Elle espère y voir Valentina Tereshkova, première et, à ce jour, seule femme à être allée dans l'espace et que sa grand mère, Anasuya Gyan-Chand, avait rencontrée dans les années 1970. Elle veut aussi y apprendre la vie en apesanteur dans laquelle elle souhaite trouver une alternative à « cette énergie verticale qu'ils appellent protestation »⁷.

Que la façon dont Anjalika Sagar lie sa vie personnelle à sa descendance future ainsi qu'à son passé familial puisse être décrite comme une histoire, une fiction, une uchronie ou quoi que ce soit d'autre ne nous intéresse pas ici, car ce que Kodwo Eshun nomme « une situation expérimentale » pointe, semble-t-il, surtout une volonté de travailler le lien particulier qui existe entre images et histoires. Dans *Otolith II*, Usha Adebaran-Sagar lit un e-mail d'Anjalika Sagar datant de 2007 dans lequel elle cite l'histoire du corbeau qui, dans le film *Des oiseaux, petits et gros* de Pasolini, explique que le cinéma est comme la vie. Chaque personne est suivie par une caméra de la naissance jusqu'à la mort. Ce n'est qu'à ce moment qu'une existence, jusqu'alors indéchiffrable, prend un sens. Or, c'est bien la façon dont les existences et les événements s'écrivent qui est en jeu ici, la façon dont un sens peut être formulé à partir de la consignation de faits. Autrement dit, le cœur de l'*Otolith Trilogy* bat au rythme d'un balancement régulier entre la vie et ses souvenirs, celui de la dépendance de l'un à l'autre.

Otolith III raconte la quête dans laquelle se lancent les personnages de *The Alien*, un film écrit en 1967 par le réalisateur indien Satyajit Ray, jamais porté à l'écran. Ils cherchent à comprendre la raison de l'ajournement de leur histoire. Peut-être le panthéisme indien repousse-t-il l'apparition de la science-fiction, cette forme de folklore de l'ère industrielle. Quoi qu'il en soit, une partie de leurs monologues consiste à tenter de définir leur propre identité de personnages, écrits mais pas réalisés. Ils se qualifient de *Premakes*, une sorte de *remake* au passé : « Nous ne sommes pas des images. Pas des sons. Même pas des fictions. »⁸ Le fait que *Otolith II* soit continuellement ponctué d'images de gens marchant dans des rues que les personnages de *The Alien* commentent en se demandant qui pourrait le mieux jouer leurs rôles à l'écran est révélateur de la puissance de la réalisation par l'image : les voix qui nous parlent dans ce film sont celles d'individus qui n'existent pas, le cinéma ne les a pas réalisés. À l'inverse, les gens qui marchent dans la rue ne pourront faire partie d'une histoire qu'à la condition d'être enregistrés. Mais cette nécessité pour que l'histoire advienne, qu'elle soit consignée, ne donne en revanche aucun prérequis quant à la lecture qui peut en être faite, quant à son organisation et son déroulé. C'est à cet endroit, celui où la signification évoquée par les corbeaux se forme, que travaille The Otolith Group. C'est parce que l'histoire, une fois enregistrée, devient un matériau, qu'Usha Adebaran-Sagar peut reconstruire les événements du XX^e siècle d'une façon inédite.

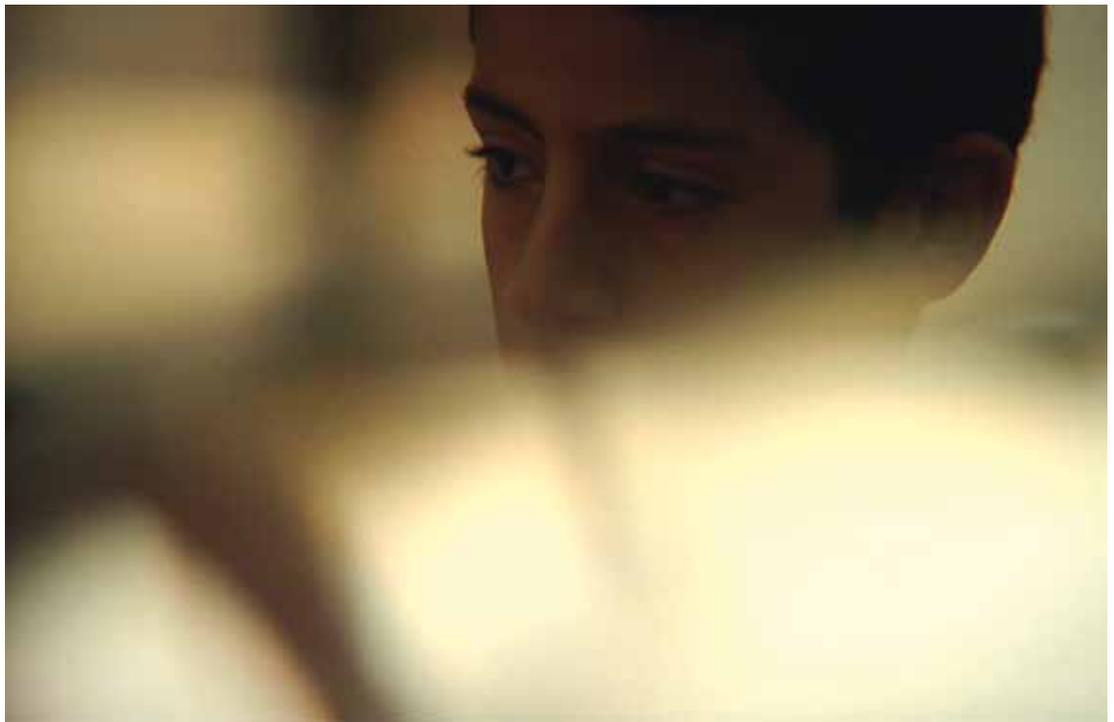
Dès le début de *Otolith I* apparaît l'extrait d'un film 16 mm montrant, lors d'un meeting en 1973, la rencontre de la grand-mère d'Anjalika Sagar, alors présidente de la Fédération Nationale des Femmes indiennes, avec Valentina Tereshkova. Ce lien entre la famille Sagar et la cosmonaute, lisible sur l'enregistrement d'un événement, scelle la rencontre entre les aspirations du féminisme post-colonial des années 1960 et 1970 et celles, contemporaines, du socialisme. Cette rencontre de deux mouvements politiques est prolongée par le montage d'images et de sons qui lui succède. Il ne s'agit pas là d'un seul rappel de ces mouvements et de leurs projets mais

bien de leur offrir un avenir. En leur composant un futur, The Otolith Group extrait cette rencontre, ainsi que les espoirs qu'elle porte, de la fixité temporelle par laquelle on approche l'histoire comme quelque chose qui ne se narre qu'au passé et qui les rend de fait inactifs. Est ainsi conféré à cet événement le pouvoir d'être toujours effiecent, celui de l'actualisation de ses images. Ainsi lorsque les membres de The Otolith Group affirment : « beaucoup de ce que nous faisons peut être compris comme la reconstruction imaginaire et la réactivation de fragments provenant d'archives de mouvements politiques, de programmes artistiques et de périodes futuristes que nous n'avons pas vécus nous-mêmes »⁹, l'acte qu'ils revendiquent est permis par la nature du matériau qu'ils exploitent, un enregistrement n'est pas l'événement. C'est la leçon des corbeaux. L'extrait du film 16 mm, par exemple, n'est qu'un extrait de ce qui s'est passé lors de cette rencontre, recadré en termes d'image, mais aussi de contexte. Ce n'est pas le fait qui est enregistré mais une représentation de celui-ci. Comme pour les passants qui apparaissent dans *Otolith II* et qui pourraient jouer tel ou tel personnage de *The Alien*, un événement est reconstruit par son enregistrement *après* qu'il a eu lieu. C'est depuis cet « après » que parle The Otolith Group. Voilà pourquoi ils ne se trouvent pas tant dans un futur localisable dans le temps que dans une situation expérimentale, celle du traitement des traces laissées par l'événement.

Une telle position permet de détacher la pellicule sur laquelle s'imprime le réel et de la consulter pour ce qu'elle est. L'événement n'est pas remplacé par sa captation, pas plus que celle-ci ne le recouvre. L'événement passe, disparaît, mais sa consultation permet de le réanimer. Dans *Otolith II*, Usha Adebaran-Sagar affirme qu'on peut lire dans l'architecture de Bombay la mutation qu'a connue le capitalisme à la fin des années 2000 lorsqu'il est passé d'une forme basée sur la monétisation de la force de travail à une économie du cognitif. Elle s'appuie pour cela sur une observation du recouvrement des anciennes usines par des studios de cinéma. Bien sûr, elle décrit ainsi un état de spectacularisation généralisée, la conquête du monde par l'enregistrement. Mais cette description s'accompagne d'une mise au jour de ce que le spectacle voudrait recouvrir. C'est à l'image de cette excavation des traces architecturales que The Otolith Group manipule les enregistrements : pas en se désolant de la disparition de ce qu'ils recouvrent mais en analysant ce qu'ils produisent et la façon dont ils conservent ce qu'ils remplacent.

1. Voir : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Otolith> [dernière consultation : 9 mai 2011].
2. « Dans le domaine des sciences et techniques spatiales, le terme microgravité définit l'état d'un corps tel que l'ensemble des forces d'origine gravitationnelle auxquelles il est soumis possède une résultante très faible par rapport à la pesanteur à la surface de la Terre. » Voir : Arrêté du 20 février 1995 relatif à la terminologie des sciences et techniques spatiales, disponible sur : www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000187248 [dernière consultation : 9 mai 2011].
3. « People insist on treating microgravity as a metaphorical space. For me it is an experimental situation in which permanent conditions like weight, force and mass become propositional variables. » Extrait de : « Five conversations with the otolith group for five storyboards for one book » in Anna Colin et Emily Pethick (ed.), *The Otolith Group: A Long Time Between Suns*, Berlin, Sternberg Press, 2009, p.125.
4. « Earth is out of bounds for us now; it remains a planet accessible only through media. » Extrait de : The Otolith Group, *Otolith I*, 22'16", couleur, son.
5. « For us, there is no memory without image and no image without memory. Image is the matter of memory. There is an excess which neither image nor memory can recover but for which both stand in. That excess is the event. History. » Ibid.
6. « A protest for the right to protest. » Ibid.
7. « She knows this vertical energy they call protest will come to nothing. » Ibid.
8. « We're not images. Not sounds. Not even fictions. » Extrait de : The Otolith Group, *Otolith III*, 48', couleur et son.
9. « A lot of what we do can be understood as the imaginative reconstruction and reactivation of fragments from the archives of political movements, artistic programmes and futuristic eras that we did not live through ourselves. » Extrait de : The Otolith Group: *A Long Time Between Suns*, op. cit.

*A Journey
in the Space-Time of Editing*



THE OTOLITH GROUP
Still de / from, *Otolith III*, 2009.
Vidéo HD / HD video, 48 min.
© The Otolith Group.

In human beings, the otolith is a tiny calcareous concretion in the inner ear. It is involved in estimating linear accelerations, and thus in the equilibration of the organism.¹ In the 22nd century, humans are living in space, in a state of weightlessness which they have become acclimated to. They have no otolith; it has become of no use to them. Henceforth ill-adapted to the gravitational environment, the earth is an inhospitable place for them. All that remains of their terrestrial past is recordings: images and sounds. It is with these archives that Dr. Usha Adebaran-Sagar tries to give meaning to humanity's past.

This scenario is the springboard for the collective work produced by the Otolith Group—principally made up of Anjalika Sagar and Kodwo Eshun—which makes films based on microgravity². Kodwo Eshun points out that this is not a metaphor but an experimental situation in which permanent conditions, such as weight, force and mass, become propositional variables³. Because history and human thought are rooted in a fixed gravity, to deny as much is to destroy the foundations on which they have been developed, and re-imagine their construction and re-appraise their meaning. To this end, the situation in which Usha Adebaran-Sagar finds herself is ideal. In weightlessness, recordings provided by our day and age, the traces of its past, float, free of the gravity of earth's history. So *Otolith I*, the first film in the *Otolith Trilogy*, starts with a text scrolling across the screen. It is a note from Usha Adebaran-Sagar dated 24 October 2103,

which deals with ways of altering human space, and ends with these words: "Earth is out of bounds for us now; it remains a planet accessible only through media."⁴ Then her voice can be heard saying: "For us, there is no memory without image and no image without memory. Image is the matter of memory. There is an excess which neither image nor memory can recover but for which both stand in. That excess is the event. History"⁵. At the same time as these words are uttered, photographs of children, women and men file past; photographs of Indian families clearly dating from different periods. For what Usha Adebaran-Sagar is trying to reconstruct is as much the thread of the world's political and social life, at work in her installation in space, as that of her own family. These two histories are linked. Anjalika Sagar, whom we know as a member of the Otolith Group, is actually one of Usha Adebaran-Sagar's forebears. She experienced the rallies held in 2003 against the war in Iraq as something inevitable, an action that took place when everyone knew that, whatever else happened, America would invade Iraq: "A protest for the right to protest."⁶ So she decided to go to *Star City*, the training centre for Soviet cosmonauts. There, she hoped to see Valentina Tereshkova, the first, and to date only, woman to have gone into space, whom her grandmother, Anasuya Gyan-Chand, had met in the 1970s. There, too, she wanted to learn about life in a state of weightlessness, in which she was keen to find an alternative to "this vertical energy they call protest"⁷.

The fact that the way Anjalika Sagar connects her personal life to her future descendants as well as to her family past might be described as a story, a fiction, a u-chrony, or something else, is of no interest to us here. For what Kodwo Eshun calls “an experimental situation” pinpoints, it would seem, above all, a wish to develop the particular bond existing between images and stories. In *Otolith II*, Usha Adebaran-Sagar reads an email from Anjalika Sagar written in 2007, in which she refers to the story of the crow who, in Pasolini’s film *Hawks and Sparrows*, explains that films are like life. Each person is followed by a camera from their birth to their death. It is only at this moment that a hitherto resistant existence takes on some meaning. It is certainly the way in which existences and events are written about that is at issue here, the way in which a meaning can be formulated based on the establishment of facts. Otherwise put, the heart of the *Otolith Trilogy* beats at a regular back-and-forth pace between life and memories, and one’s dependence on the other.

Otolith III tells of the quest undertaken by the characters in *The Alien*, a film written in 1967 by the Indian director Satyajit Ray, which never came to the screen. They try to understand why their story has been postponed. Perhaps Indian pantheism pushes aside the appearance of science-fiction, that folkloric form of the industrial age. Whatever the case, a part of their monologues consists in attempting to define their own identity as characters, written but not fleshed out. They describe themselves as ‘Premakes’, a sort of remake in the past: “We’re not images. Not sounds. Not even fictions.”⁸ The fact that *Otolith II* is continually punctuated by images of people walking in streets, being commented upon by the characters in *The Alien*, wondering who might best plays their parts on screen, reveals the power of execution by way of imagery: the voices talking to us in this film are those of people who do not exist, the film has not made them. Conversely, the people walking in the street can only be part of a story provided they are recorded. But on the other hand this requirement for the story to occur, and be put down, provides no prerequisite with regard to the reading that can be made of it, with regard to the way it is organized and developed. It is in this place, where the meaning referred to by the crows takes shape, that the Otolith Group works. It is because the story, once recorded, becomes a material that Usha Adebaran-Sagar can reconstruct the goings-on of the 20th century, in a novel way.

At the beginning of *Otolith I*, we see an excerpt from a 16 mm film of a meeting in 1973 showing the encounter between Anjalika Sagar’s grandmother, then president of the National Federation of Indian Women, and Valentina Tereshkova. This link between the Sagar family and the female cosmonaut, which can be read in the recording of an event, seals the meeting between the aspirations of post-colonial feminism in the 1960s and 1970s, and the contemporary goals of socialism. This encounter between two political movements is prolonged by the ensuing editing of images and sounds. What is involved here is not a single reminder of those movements and their projects, but rather offering them a future. By putting together a future for them, the Otolith Group removes this

encounter, as well as the hopes it embodies, from the fixed time-frame whereby history is approached as something that is only narrated in the past, making them inactive as a result. This event is accordingly endowed with the power of always being efficient, the power to update its images. So when the members of the Otolith Group say: “A lot of what we do can be understood as the imaginative reconstruction and reactivation of fragments from the archives of political movements, artistic programmes and futuristic eras that we did not live through ourselves”⁹, the act they are laying claim to is permitted by the nature of the material they are using—a recording is not the event. This is the crows’ lesson. The 16 mm film excerpt, for example, is just an extract of what happened during that encounter, reframed image-wise and context-wise alike. It is not the fact that is recorded but a representation thereof. Like the passers-by who appear in *Otolith II*, and who might play such and such a character in *The Alien*, an event is reconstructed by its recording after it has taken place. The Otolith Group talks as from this after. This is why they find themselves not so much in a future that can be placed in time as in an experimental situation, one processing the traces left by the event.

Such a position makes it possible to separate the film on which reality is printed, and consult it for what it is. The event is not replaced by its capture, any more than this latter encompasses it. The event passes, vanishes, but its consultation makes it possible to bring it back to life.

In *Otolith II*, Usha Adebaran-Sagar declares that it is possible to read in Mumbai’s architecture the change that capitalism underwent in the late 2000s, when it shifted from a form based on the monetarization of the work force to an economy of the cognitive. To this end, she relies on an observation of the recuperation of old factories by film studios. Needless to say, she thus describes a state of generalized spectacularization, the conquest of the world by recording. But this description goes hand-in-hand with an updating of what the spectacle would like to encompass. It is in the manner of this excavation of architectural traces that the Otolith Group manipulates recordings: not in lamenting the disappearance of what they are embracing, but in analyzing what they are producing, and the way they retain what they are replacing.

1. See: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Otolithe> [latest consultation: 9 May 2011].
2. “In the field of space science and technology, the term microgravity defines the state of a body in such a way that the set of original gravitational forces it is subject to has a very low result in relation to the gravity on the earth’s surface”
See: Arrêté du 20 février 1995 relatif à la terminologie des sciences et techniques spatiales, available on: www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000187248 [last consulted on: 9 May 2011].
3. “People insist on treating microgravity as a metaphorical space. For me it is an experimental situation in which permanent conditions like weight, force and mass become propositional variables”
Excerpt from: “Five conversations with the Otolith Group for five storyboards for one book”, in Anna Colin and Emily Pethick (eds.), *The Otolith Group: A Long Time Between Suns*, Berlin, Sternberg Press, 2009, p.125.
4. Excerpt from: The Otolith Group, *Otolith I*, 22’16”, colour, sound.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. Excerpt from: The Otolith Group, *Otolith III*, 48’, colour and sound.
9. Excerpt from: *The Otolith Group: A Long Time Between Suns*, op. cit.



THE OTOLITH GROUP
Stills de / from, Otolith III, 2009.
Vidéo HD / HD video, 48 min.
© The Otolith Group.



Yves Klein réalisant une cosmogonie sur les berges du Loup, Cagnes-sur-Mer, 23 juin 1960 / *Yves Klein producing a cosmogony on the banks of the Loup, Cagnes-sur-Mer, June 23 1960.*

YVES KLEIN
Roseaux, joncs, bords du Loup
Cagnes 1960 (COS 21), mai 1960.
Pigment pur et résine synthétique sur papier / *pure pigment and synthetic resin on paper*
65,5 x 36,5 cm.

PAMELA ROSENKRANZ

L'aléatoire nécessaire, d'Yves Klein à Pamela Rosenkranz

Après bien des siècles d'humanisme dérivé d'un anthropocentrisme tirant souvent carrément vers l'ethnocentrisme, des siècles jalonnés de christianisme, de cartésianisme, de rationalisme et de progressisme, une pensée contemporaine tente de rouvrir la blessure narcissique de l'homme (ouverte par Copernic, approfondie par Darwin et empirée par Freud) pour le remettre à sa place. Parmi ses tenants, des artistes qui, presque cinquante après la disparition d'Yves Klein, se frottent aux éléments et leur délèguent une partie du travail de production de l'œuvre ; des philosophes aussi, bien sûr, qui les inspirent, parfois.

« Il y a quelques mois, par exemple, je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, des vents du sud et des éclairs. (Est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe ?) »

Yves Klein, Le manifeste de l'hôtel Chelsea, 1961.

L'idée n'est certes pas si nouvelle, mais après tout, nous avons chassé la nouveauté de nos horizons depuis l'avènement de notre belle postmodernité. L'art a toujours été une collaboration avec la nature, est-il besoin de mentionner le sang ou le charbon pilé des peintures pariétales et autres matériaux que la nature a offerts en pâture au génie humain ? Lorsqu'elle expose du papier photosensible à l'air nocturne, Liz Deschenes laisse le beau rôle à la « lumière noire » de la nuit, capturant plus de temps que d'image dans ces photogrammes. De même, les cyanotypes de Jessica Warboys, ayant passé la nuit dehors, se parent d'un bleu profond, leurs motifs se détachant en blanc ou bleu plus clair, comme des ombres pâles revêtant ainsi quelque mystère. Non loin de rappeler par les traces irrégulières qui en ornent la toile, certaines *Cosmogonies* de Klein, justement, comme le *Vent Paris-Nice (COS 10)*, de 1960 ou *Le Vent du Voyage (COS 27)*, ca. 1961, la marque des cerceaux d'*Ouroboros O glorious* (2010) évoque une carte des planètes tandis que le spectre des roseaux de *Blue Parasol* (2009) semble l'ombre portée du soleil, si elle pouvait exister.

Portées par le hasard du vent et des vagues, les *Sea Paintings* de Warboys sont d'immenses toiles poudrées de pigments puis plongées dans les flots qui impriment ainsi dans leur trame les dessins du sable mouvant. Ces nébuleuses picturales multicolores sont ensuite séchées, découpées et cousues en de grands panneaux agencés selon l'espace où ils sont exposés. Dévoilant ici et là une porte ou un angle de mur, elles jouent avec la théâtralité (« le théâtre moins le texte », comme dit

Barthes¹) des cimaises qui ponctuent nos *white cubes*, la redoublant avec une emphase pourtant nonchalante. Les panneaux de toiles ne sont pas fixés de manière uniforme et flottent par endroits, laissant apparaître aussi parfois, sur un ton moqueur, des parties de cimaise blanche, sans porte ni fenêtre à exhiber. *Ocean Painting, Portmain* (2010), présentée dans la bien-nommée exposition *Les Vagues* au Frac des Pays de la Loire l'an passé, est de celles-ci. Nous ne sommes pas loin, là non plus, des *River Paintings* de Davide Balula, qui agrègent dans leurs fils les sédiments présents dans la Seine, l'East River ou autres rivières des villes dans lesquelles il est invité à exposer. Le recadrage opéré sur la toile présente les traces les plus évidentes et les plus graphiques du séjour dans l'eau. Différence des procédés mais répétition des gestes ; le fleuve reste constant mais l'eau coule sans cesser, toujours renouvelée. L'artiste, armé de la patience du pêcheur, récolte le travail du temps et de la nature à l'œuvre avant de se le réapproprier. L'œuvre rejoint le champ de l'art a posteriori, une fois l'artiste ayant repris le contrôle sur l'aléatoire de sa « production ». Il s'agit d'opérer un choix, de revendiquer un point de vue tout en tenant cette position d'artiste / d'humain comme « fragment du monde »², délaissant celle de démiurge qui, d'une certaine façon, « dénaturait »³ la nature animale de l'homme.

« Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes matérielles ou tangibles d'une manière psychologique, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel. Ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible. »

Yves Klein, L'architecture de l'air, Conférence de la Sorbonne, 1959.

Tout aussi abstraite mais paradoxalement hypertangible, la couleur de la peau est la première chose que l'humain dépourvu de miroir perçoit visuellement de lui. Une couleur qui, à l'instar de celle de la mer ou du ciel, est à la fois une et multiple, absolument indéfinissable et extrêmement variable. Pamela Rosenkranz s'emploie à en reproduire les nuances d'après les couleurs standards des fonds de teint, qu'elle exploite ensuite pour réaliser de troublantes « anthropométries » contemporaines. Se référant ouvertement au corps-pinceau des modèles de Klein, la jeune zurichoise fait appliquer la couleur par des « assistants » sur des couvertures de survie, des plaques de plexiglas courbé. De ces corps-assistants, on ne saura rien de plus, car pour elle, la question du corps n'est pas le sujet. Il s'agit donc d'empreintes humaines, mais de corps gantés et habillés, protégés de la toxicité de la peinture qui n'impriment ainsi plus leur force mais leur fragilité.

1. Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Seuil, Points, 1981 (1954), p. 41.

2. « L'homme est un fragment du monde », Stéphane Ferret dans un entretien avec Jean Birnbaum pour *Le Monde des Livres*, daté du vendredi 4 février, p. 7.

3. « La plupart des définitions traditionnelles reviennent à dire que l'homme possède quelque chose qui, en s'ajoutant à sa nature animale, la transforme essentiellement et, à la limite, la dénature. » Pierre Guénancia, « Doutes sur la différence entre l'homme et l'animal », in *Philosophie animale, Différence, responsabilité et communauté*, Paris, Vrin, 2010.



PAMELA ROSENKRANZ
Express Nothing (Inner Mist), 2011.
 Acrylique sur couverture de survie
 Acrylic on emergency blanker foil,
 encadrée / framed: 162,9 x 211,8 cm.

De la trace d'une présence chez Klein, on passe ici à la trace de son absence. Les couvertures de survie sont présentées encadrées sous verre, jouant de la superposition de ces deux surfaces réfléchissantes et accentuant par le miroitement l'ambiguïté de ce qui est donné à voir.

« C'est en se tenant assez longtemps à la surface irisée que nous comprendrons le prix de la profondeur. »

Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, 1942, p. 16.

Semblables à des frottements, peut-être des traces de lutte, les empreintes n'évoquent rien de réjouissant. *Express Nothing* (2011) n'est pas le résultat d'une quelconque performance, les corps ne sont qu'un outil de production utilisé dans l'intimité de l'atelier. Pourtant, c'est comme s'il s'était passé quelque chose: nous sommes face à une trace qui ne dit pas sa provenance. Contrefaire des origines, faire mentir des slogans, sont les premiers aspects sous lesquels on découvre *Firm Being* (série en cours), de petites bouteilles d'eau posées au sol

ou parfois sur socle dans les expositions de Rosenkranz. « Source de jeunesse », « inspirée par la nature », « *untouched by man* »* s'inscrivent sur les contenants mais, à l'intérieur, c'est une matière colorée qui a pris la place du liquide vital: une déclinaison de ces couleurs de peau évoquées précédemment. Si l'on pense de prime abord aux promesses marketées de santé et beauté que revendiquent les eaux commercialisées, l'image d'une eau impure, nous rappelant les quelques huit cent millions de personnes privées d'eau potable, vient troubler notre univers *healthy*. C'est que « le droit à une eau potable, propre et de qualité » est un droit de l'homme tout récemment voté. Sous leurs jolis petits noms, *Firm Being (Stay Neutral)*, *Firm Being (Stay True)* ou *Firm Being (Fresh Ebony)* dissimulent l'angoisse humaine de la surface, qui se doit d'être toujours impeccable.

Les objets mis en œuvre par Pamela Rosenkranz, bouteilles d'eau et couvertures de survie notamment, reflètent nos nécessités premières: hydratation

Express Nothing (Pink Health), 2011.
 Acrylique sur couverture de survie
 Acrylic on emergency blanker foil,
 encadrée / framed: 162,9 x 211,8 cm.
 Courtesy Miguel Abreu Gallery,
 New York.



et température *ad hoc*. Mais le simple constat biologique se mue rapidement en une inquiétude plus profonde devant ce matériel de secours. Quelle est la plus grande menace qui plane sur nous? Conflit global, fuite radioactive, réchauffement climatique, attaque toxique? La référence à l'échelle humaine, présente dans nombre de ses pièces (*Stretch Nothing* (2009), *Express Nothing* (2011), *Avoid Contact* (2011), *As One* (2010)...) fait curieusement défaut à la série des *Firm Being*, réduisant l'homme au centième de l'eau que contient son corps.⁵ « L'être humain est l'animal qui détient la capacité d'épuiser et de détruire la nature, aussi bien la biosphère que lui-même »⁶, le voici pourtant rétréci, petit être à l'identité fuyante (Rosenkranz crée ses mélanges de manière empirique, ce qui fait qu'aucune de ses peintures ni aucun de ses objets ne porte la même couleur qu'un autre) replié sur lui-même en position fœtale (*Bow Human*, 2009). La rupture ontologique fondamentale entre l'homme et les autres êtres de nature une fois gommée, l'homme n'est

plus la mesure de toute chose, il est désormais un animal comme les autres.

« D'abord il n'y a rien, puis il y a un rien profond, ensuite il y a une profondeur bleue. »

Yves Klein, *Discours à la Commission du théâtre de Gelsenkirchen*.

Dans *Death of Yves Klein* (2011), Pamela Rosenkranz diffuse un écran monochrome IKB passé au filtre du spectre numérique tandis que la bande son fait se succéder des avertissements quant au maniement des substances nocives que le peintre utilisait et qui ont probablement causé son décès. Et si « la terre est bleue comme une orange »⁷, « le soleil est nouveau chaque jour »⁸. *Where are the curtains?*⁹

4. « Jamais touchée par l'homme. » Provenant d'un puits artésien, l'eau Fiji se targue dans sa communication de n'avoir jamais, jusqu'à ce qu'on la décapsule, été en contact avec l'atmosphère peu recommandable du XXI^e siècle : « until you unscrew the cap, Fiji Water never meets the compromised air of the 21st century nor is it touched by another human being. »

5. Sachant qu'un adulte est constitué d'environ 45 litres d'eau et que les bouteilles utilisées pour *Firm Being* sont de 50 cl.

6. Stéphane Ferret, *Deepwater Horizon, Éthique de la nature et philosophie de la crise écologique*, Paris, Seuil, 2011, p. 298.

7. Paul Eluard, *L'Amour, la poésie*, 1929.

8. Héraclite, *fragment 6*.

9 « Où sont les rideaux ? ». Jessica Warboys, titre d'un poème de 2008.

***Necessary Randomness,
from Yves Klein to Pamela Rosenkranz***

After several centuries of anthropocentrically derived humanism, often veering fairly and squarely towards ethnocentrism—centuries staked out by Christianity, Cartesianism, rationalism and progressivism—a contemporary line of thinking is attempting to re-open man’s narcissistic wound (opened up by Copernicus, deepened by Darwin, and aggravated by Freud), to put him back in his place. Its supporters include artists who, almost 50 years after Yves Klein’s death, are rubbing up against the elements and delegating to them part of the work involved in producing the work; and philosophers, too, needless to add, who at times inspire them.

“A few months ago, for example, I felt an urgent need to record signs of atmospheric behaviour by receiving on a canvas the immediate marks of spring showers, southerly winds, and flashes of lightning. (Is there any need to add that this latter attempt ended in catastrophe?)”

Yves Klein, The Chelsea Hotel Manifesto, 1961.

The idea is not that new, of course, but after all, we have driven novelty away from our horizons since the advent of our wonderful postmodernity. Art has always been a joint venture with nature—is there any need to mention the blood and crushed coal of rock paintings, and other materials which nature has offered for human genius to feed on? When Liz Deschenes exposes photosensitive paper to the night air, she gives pride of place to night’s “black light”, capturing more time than imagery in her photograms. Likewise, when Jessica Warboys’s cyanotypes have spent the night outside, they take on a deep blue hue, with their motifs standing out in white or lighter blue, like pale shadows thus containing some mystery or other. Almost calling to mind, through the irregular traces marking the canvas, some of Klein’s *Cosmogonies*, it just so happens, like *Vent Paris-Nice (COS 10)*, produced in 1960, and *Le Vent du Voyage (COS 27)*, circa 1961, the marks of the hoops in *Ouroboros O glorious* (2010) evoke a map of

the planets, while the spectre of the reeds in *Blue Parasol* (2009) seems to be the shadow cast by the sun, if such a thing could exist.

Borne along by the haphazardness of wind and waves, Warboys’s *Sea Paintings* are huge canvases sprinkled with pigments and then plunged into the waves which thus imprint in their weft the designs of moving sand. These many-coloured pictorial nebulae are then dried, cut up and sewn together in large panels arranged to fit the space where they are exhibited. Revealing here and there a door or the corner of a wall, they play with the theatricality (“theatre less text”, as Barthes put it¹)

of the picture rails which punctuate our white cubes, duplicating it with an albein nonchalant emphasis. The canvas panels are not fixed in any uniform way and float in places, also at times affording glimpses, in a mocking tone, of parts of white rails, with neither door nor window to display. *Ocean Painting, Portmain* (2010), shown in the aptly titled show *Les Vagues [The Waves]* at the Frac des Pays de la Loire last year, is one such piece. Here again, we are not far removed from Davide Balula’s *River Paintings*, which, in their threads, bring together sediments present in the Seine, the East River, and other rivers in the cities where he is invited to show his work.

The re-framing carried out on the canvas presents the most evident and graphic traces of the time spent in the water. Different procedures, but repeated gestures; the river remains constant but the water flows unendingly, forever renewed. Armed with a fisherman’s patience, the artist harvests the labour of time and nature at work before re-appropriating it. The work links back up with the field of art after the fact, once the artist has regained control over the randomness of his “production”. What is involved here is making a choice, and claiming a viewpoint, while keeping this position of artist/human being like a “fragment of the world”², abandoning the demiurge’s stance which, in a way, “adulterated”³ man’s animal nature.



DAVIDE BALULA
River Painting, East River, 2009.
Sédiments sur toile / Sediments
on canvas, 76 x 73 cm.
Courtesy de l’artiste &
galerie Frank Elbaz, Paris.

1. Roland Barthes. “Le théâtre de Baudelaire”. *Essais critiques*. Seuil, Points, 1981 (1954), p. 41.

2. “L’homme est un fragment du monde”. Stéphane Ferret in an interview with Jean Birnbaum for *Le Monde des Livres*, dated Friday 4 February, p. 7.

3. “Most traditional definitions revert to saying that man has something which, by being added to his animal nature, essentially transforms him and, at a pinch, alters his nature”. Pierre Guénancia. “Doutes sur la différence entre l’homme et l’animal”. in *Philosophie animale. Différence, responsabilité et communauté*. Paris, Vrin, 2010.



PAMELA ROSENKRANZ
Firm Being (Stay Neutral), 2009.
 Bouteille de PET de 50 cl, papier,
 silicone pigmenté / 50 cl PET bottle,
 paper, silicon with pigments.
 Courtesy Karma International,
 Zürich.

“All colours introduce associations of material and tangible concrete ideas, in a psychological way, while blue, at most, calls to mind the sea and the sky. Which is after all the most abstract thing in tangible and visible nature.”

Yves Klein, The Architecture of Air, Sorbonne lecture, 1959.

The colour of skin is just as abstract but, paradoxically, amazingly tangible; it is the first thing that the human being without a mirror visually sees of himself. A colour which, like that of sea and sky, is at once one and many, absolutely indefinable and extremely variable. Pamela Rosenkranz strives to reproduce its various shades using the standard colours of make-up foundations, which she subsequently uses to produce disquieting contemporary “anthropometries”. Referring openly to the “body brushes” of Klein’s models, also described as “living brushes”, the young Zurich-based artist has the colour applied by “assistants” on survival blankets, and sheets of bent

Plexiglas. We will not know anything more about these assistant-bodies because, for Rosenkranz, the issue of the body is not the subject. What is involved is human impressions, but of bodies wearing gloves and clothes, protected from the toxicity of the paint, which no longer imprint their strength but their fragility. From the trace of a presence with Klein we here move to the trace of absence. The survival blankets are displayed framed under glass, playing on the overlay of these two reflecting surfaces, and accentuating the ambiguity of what is being shown through the mirror effect.

“It is by staying long enough on the iridescent surface that we understand the price of depth.”

Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, José Corti, 1942, p. 16.

Like frictions or rubbings, or perhaps signs of struggle, the impressions do not conjure up anything joyous. *Express Nothing* (2011) is not the result of some perform-



ance, the bodies are just a production tool used in the privacy of the studio. Yet it is as if something had happened: we are looking at a trace that does not say where it comes from. Counterfeiting origins and getting slogans to lie are the initial angles from which we discover *Firm Being* (series in progress), small water bottles placed on the floor or sometimes on stands in Rosenkranz's shows. "Source of youth", "inspired by nature" and "untouched by man"⁴, all are written on the containers but, inside, the life-giving liquid has been replaced by something coloured: a declension of those above-mentioned flesh tints. If, at first glance, we think of the marketed promises of health and beauty claimed by commercial brands of water, the image of an impure water—reminding us that some 800 million people in the world do not have access to clean drinking water—disturbs our healthy world. The fact is that "the right to good quality, clean drinking water" is a recently voted human right. Beneath their cute little names, *Firm Being (Stay Neutral)*, *Firm Being (Stay True)* and *Firm Being (Fresh Ebony)* all disguise the human distress on the surface, which must always be flawless.

The objects used by Pamela Rosenkranz—water bottles and survival blankets in particular—reflect our prime needs: hydration and appropriate temperature. But the simple biological fact changes swiftly into a deeper anxiety in front of this rescue equipment. What is the greatest threat hanging over us? Worldwide conflict, radioactive leaks, global warming, toxic attacks? The reference to the human scale, which is there in many of her pieces

(*Stretch Nothing* (2009), *Express Nothing* (2011), *Avoid Contact* (2011), *As One* (2010)...) is strangely missing from the *Firm Being* series, reducing man to one-hundredth of the water contained by his body.⁵ "The human being is the animal with the capacity to exhaust and destroy nature, be it the biosphere or himself"⁶. But here he has shrunk, a little being with a fleeting identity (Rosenkranz creates her mixtures in an empirical way, which means that none of her paintings and none of her objects have the same colour as any other), huddled in the foetal position (*Bow Human*, 2009). Once the basic ontological break between man and other natural beings has been done away with, man is no longer the measure of all things: he is henceforth an animal like all the others.

"First there's nothing, then there's a profound nothing, then there's a blue profundity."

Yves Klein, "Speech to the Gelsenkirchen Theatre Commission".

In *Death of Yves Klein* (2011), Pamela Rosenkranz broadcasts a monochrome IKB screen that has been put through the digital spectrum filter, while the soundtrack has a succession of warnings about handling the harmful substances which the painter used, and which probably caused his death. And if "the earth is blue like an orange"⁷, and "the sun is new every day"⁸, where are the curtains?⁹

JESSICA WARBOYS
Ocean Painting, Portmain, 2010.
 Pigment sur toile / Pigment
 on canvas, 1100 x 300 cm.
 Photo: © Vaida Budreviciute /
 Frac des Pays de la Loire,
 Collection du Frac
 des Pays de la Loire.
 Vue de l'exposition / Installation view
 Les Vagues, Frac des Pays
 de la Loire.

4. Coming from an artesian well, Fiji water boasts in its advertising that it has never been in contact with the 21st century's undesirable atmosphere until it is opened: "Until you unscrew the cap, FIJI Water never meets the compromised air of the 21st century nor is it touched by another human being."
 5. Based on the fact that an adult is made up of about 45 litres of water and that the bottles used for *Firm Being* contain 50 cl.
 6. Stéphane Ferret, *Deepwater Horizon, Éthique de la nature et philosophie de la crise écologique*, Paris, Seuil, 2011, p. 298.
 7. Paul Eluard, *L'Amour, la poésie*, 1929.
 8. Heraclitus, *fragment 6*.
 9. Title of a 2008 poem by Jessica Warboys.

RAINIER LERICOLAIS

Rainier Lericolais — Abstracts

Mezzanine du Confort Moderne, Poitiers
du 4 février au 26 mars 2011

Michel Aubry, Rainier Lericolais, Richard Monnier

Marion Meyer Contemporain, Paris
du 1^{er} mai au 18 juin 2011

Music sounds better with you

Mélomane averti, fondateur du label *Belial Tapes*, musicien au sein de nombreux groupes différents, Rainier Lericolais entretient depuis de nombreuses années un rapport tout particulier à la musique. À la musique, et non au son, contrairement à des artistes tels que Brandon LaBelle, Jérôme Poret ou Carsten Nicolai. La précision est importante car, ainsi que l'explique l'artiste, « il y a toujours une structure couplet / refrain dans ma musique. Ce qui m'intéresse, c'est d'appliquer la musique concrète aux structures de la pop... »¹. Sa démarche ne réside donc pas dans un questionnement de la matière sonore mais bien dans une recherche plus globale, nourrie de son impressionnant *background*. « Encyclopédiste iconoclaste, punk saturé de références »²: pour Rainier Lericolais c'est une évidence de manier, manipuler ou retranscrire la musique, qui prend des formes très diverses. Ce lien est si prégnant qu'il apparaît comme toute logique de tenter d'aborder son œuvre par le biais de certains des courants musicaux majeurs des dernières décennies. Ainsi, son processus de travail rappelle indéniablement le fameux DIY [*do it yourself*] prôné par les punks à la fin des années 1970. Quand il manipule par exemple des images de mannequins dans les magazines, ce n'est pas par le biais de logiciels de retouche sophistiqués, mais simplement avec de l'eau ou du trichloréthylène, les rendant de fait quasi illisibles. Le « *No Future* » des Sex Pistols appliqué au consumérisme à outrance, en quelque sorte ! Quant à ses sculptures éphémères en carton, irrémédiablement détruites à la fin de l'exposition, leur sort n'est pas si éloigné de celui réservé aux basses de Paul Simonon.



Cette économie de moyens et cet usage régulier de matériaux pauvres – qu’il s’agisse des sculptures en carton, mais également des empreintes de disques sur aluminium, comme *Bootlegs: PIL vs Luna Parker* (2007) –, qu’on pourrait qualifier de « low-tech », se rapprochent de la démarche des groupes « lo-fi » – pour *low fidelity* – des années 1980, Pavement, Sebadoh et Guided by Voices en tête, qui adoptèrent des méthodes d’enregistrement assez précaires, en réaction au son aseptisé de certaines productions de l’époque. Des œuvres telles que *Tentative de moulage d’explosion* (2008) ou *Tentative de moulage d’eau* (2008) font par ailleurs indéniablement écho au free jazz, courant incarné notamment par Ornette Coleman ou John Coltrane et dont les grands principes reposent sur la dilatation du temps, l’improvisation totale et la confrontation avec la matière musicale brute. On retrouve, en effet, dans les œuvres de Rainier Lericolais citées plus haut cette même incertitude quant au résultat, cette confrontation directe avec la matière, en l’occurrence ici de la paraffine colorée et de la porcelaine, et cette volonté d’expérimenter, de privilégier l’instinctif sur le savoir-faire ou la virtuosité.

Enfin, la technique de sample, d’échantillonnage ou de prélèvement qu’il utilise régulièrement rappelle la démarche de nombreux groupes électro ou hip-hop, qui piochent sans vergogne dans les créations d’autres artistes le matériau de leurs propres compositions, ce que Nicolas Bourriaud a qualifié d’art de la post-production : « De ces artistes qui insèrent leur propre travail dans celui des autres, on peut dire qu’ils contribuent à abolir la distinction traditionnelle entre production et consommation, création et copie, ready-made et œuvre originale. La matière qu’ils manipulent n’est plus “pre-

mière”. Il ne s’agit plus pour eux d’élaborer une forme à partir d’un matériau brut mais de travailler avec des objets d’ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c’est-à-dire déjà “informés” par d’autres »³. Suivant ce *modus operandi*, Rainier Lericolais prélève ainsi dans de nombreuses strates culturelles les artefacts et autres symboles qui peupleront ensuite ses œuvres. Dans *Carton perforé (Un coup de dés jamais n’abolira le hasard)* (2009), c’est à la fois Mallarmé et Marcel Broodthaers qui sont remixés par l’artiste : le poème du premier, déjà malmené par le second qui avait recouvert d’encre chaque mot, prenant ici la forme d’un carton perforé pour orgue de Barbarie. Quant à ses « dépeintures », qui convoquent des figures telles que Björk, Public Image Limited ou Johnny Cash, leur traitement nous place face à des représentations évanescences, quasi fantomatiques, qui peuvent tout à la fois questionner le statut d’icônes de ces artistes mais également nous signifier, dans le cas notamment de Johnny Cash, que l’esprit de cet immense musicien sera toujours présent. On pourrait multiplier à l’infini ces exemples, tant les œuvres de Rainier Lericolais sont imprégnées par sa passion pour la musique. S’il est un dénominateur commun à la pratique hétéroclite de cet artiste singulier, c’est bien cette recherche permanente, cette volonté toujours intacte de se remettre en question, voire parfois en danger, de toujours se renouveler. Une démarche qui rappelle celle de Sonic Youth, groupe désormais mythique, qui n’a eu de cesse d’évoluer au cours des trente dernières années tout en gardant intacte l’énergie de ses débuts. C’est tout le mal qu’on souhaite à Rainier Lericolais !

RAINIER LERICOLAIS

Forma, 2010.

Bois laqué et structure / Laqued wood and structure, 225 x 160 cm.

Vue de l’exposition / View of the exhibition Rainier Lericolais,

Chamarande, France, 2011.

Production domaine départemental de Chamarande, France.

Photo : Marc Domage.

1. Rainier Lericolais, cité par David Sanson, « Portrait(s) de l’artiste en musicien », in *Volume 1*, Paris, Roven éd. et Chamarande, Domaine départemental de Chamarande, 2011, p. 70.

2. David Sanson, *op. cit.*, p. 71.

3. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 5.

Music sounds better with you



RAINIER LERICOLAIS
Tentative de moulage d'eau, 2007.
Bronze, Ø 30 cm environ/
Bronze, about Ø 11 3/4 in.
Courtesy de l'artiste &
galerie Frank Elbaz, Paris.
Photo: Marc Damage.

Rainier Lericolais is a well-informed music lover, founder of the *Belial Tapes* label, and a musician who has played with many different groups. For many years he has had a very specific relationship with music. With music, and not with sound, unlike such artists as Brandon LaBelle, Jérôme Poret and Carsten Nicolai. The distinction is important, because as the artist himself explains: "There's always a couplet/refrain structure in my music. What interests me is applying concrete music to pop structures..."¹. So his approach does not involve a questioning of sonic matter, but rather a much broader quest, informed by his impressive background. "Iconoclastic encyclopaedist, reference-saturated punk"²: for Rainier Lericolais, handling, manipulating and transcribing music is something quite obvious, and the music takes on very different forms. This link is so significant that, in the end of the day, it seems thoroughly logical to try and broach his work by way of certain major musical trends occurring in the past few decades. So his work process undeniably calls to mind the famous DIY method advocated by the punks at the end of the 1970s. When, for example, he manipulates images of models in magazines, it is not using sophisticated software for retouching things, but simply with water and trichloroethylene, making them almost unreadable as a result. The Sex Pistols' *No Future* applied to excessive consumerism, in a way! As far as his ephemeral cardboard sculptures are concerned, which are irrevocably destroyed at the end of the exhibition, their fate is not that far removed from the one reserved for Paul Simonon's basses.

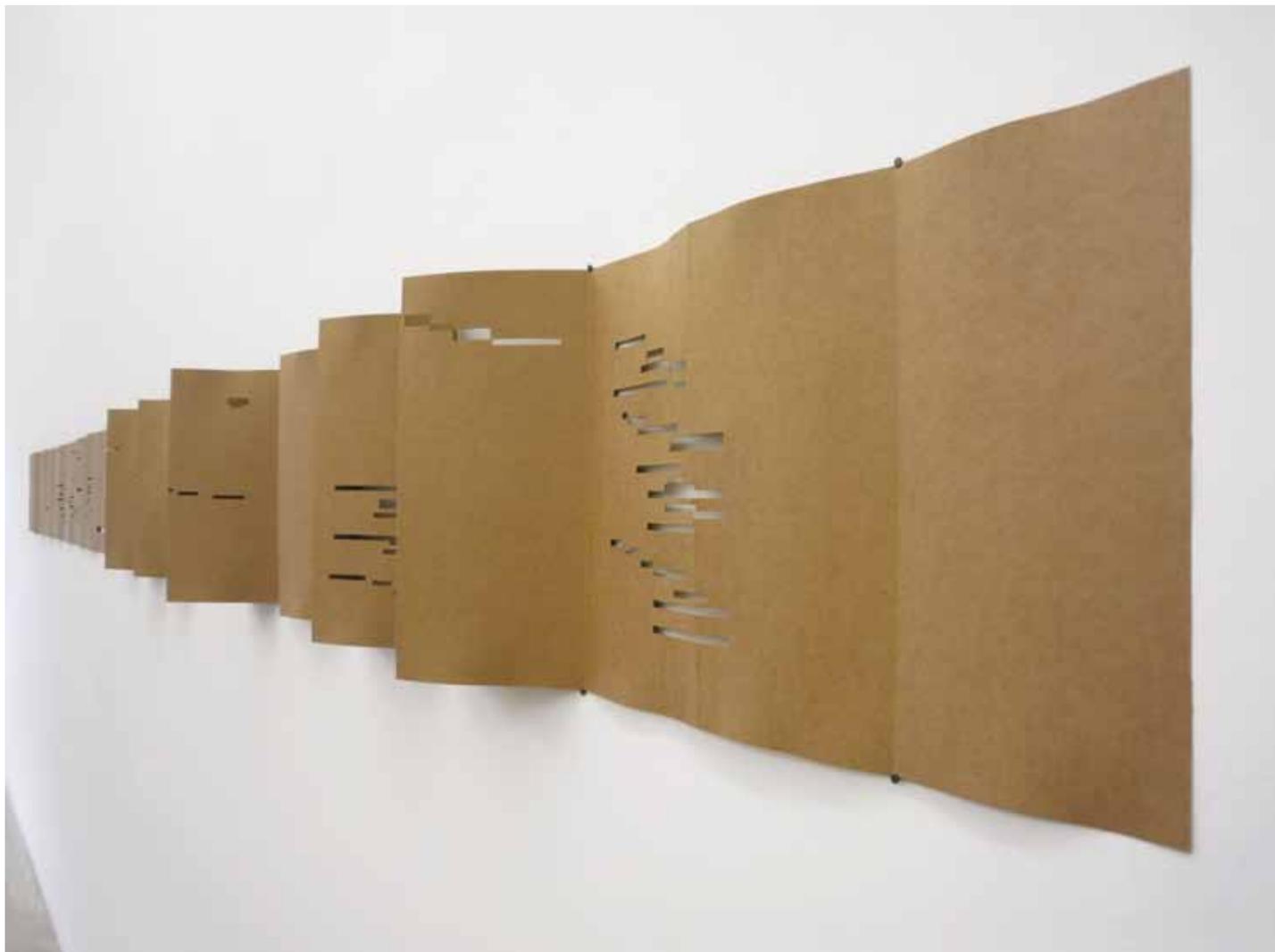
This spare use of means and this regular use of poor materials—be it sculptures made of cardboard, or impressions of disks on aluminium, like *Bootlegs: PIL vs Luna*

Parker (2007) —, which might be described as "low-tech", is akin to the approach and method of the "lo-fi" groups of the 1980s, first and foremost Pavement, Sebadoh, and Guided by Voices, who adopted quite precarious recording methods, as a reaction to the clinical, sanitized sound of certain productions of the day. What is more, works like *Tentative de moulage d'explosion [Attempt to Cast an Explosion]* (2008) and *Tentative de moulage d'eau [Attempt to Cast Water]* (2008) definitely echo free jazz, that trend embodied in particular by Ornette Coleman and John Coltrane, and whose major principles involved the expansion of time, total improvisation, and confrontation with raw musical matter.

In Rainier Lericolais's above-mentioned works we do in fact find this same uncertainty as to the result, this direct confrontation with matter; here, it just so happens paraffin wax and porcelain, and that desire to experiment, with a preference for the instinctive over know-how and virtuosity.

Lastly, the sampling technique, which he makes regular use of, calls to mind the approach of many electronic and hip-hop groups, which draw unabashedly from the works of other artists to find the stuff of their own compositions, something which Nicolas Bourriaud has described as postproduction art: "These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. The material they manipulate is no longer *primary*. It is no longer a matter of elaborating a form on the basis of a raw material but working with objects that are already in circulation on the cultural market, which is to say, objects already *informed* by other objects"³.

1. Rainier Lericolais, quoted by David Sanson, "Portrait(s) de l'artiste en musicien", in *Volume 1*, Paris, Roven éd. and Chamarande, Domaine départemental de Chamarande, 2011, p. 70.
2. David Sanson, *op. cit.*, p. 71.
3. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, New York, Lukas & Sternberg, 2001, p. 11.



In adopting this *modus operandi*, Rainier Lericolais thus draws the artefacts and other symbols which will subsequently fill his works from numerous cultural layers. In *Carton perforé (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard)* [*Perforated Box (A Throw of the Dice will Never Abolish Chance)*] (2009), it is both Mallarmé and Marcel Broodthaers who are remixed by the artist: the former's poem, already manhandled by the latter, who covered each word with ink, here taking the shape of a perforated cardboard book for a barrel organ. Where his "de-paintings" are concerned, which summon up such figures as Björk, Public Image Limited, and Johnny Cash, their treatment puts us in front of evanescent, almost ghostlike representations, which can at once question the iconic status of these artists but also tell us, in the case of Johnny Cash especially, that the spirit of that immense musician will always be around. We could go on giving examples ad infinitum, to such a degree are Rainier Lericolais's works steeped in his passion for music. If there is a common denominator in this unusual artist's eclectic praxis, it is indeed this ongoing quest, this ever intact desire to call himself into question, and even at times endanger himself, but invariably to renew himself, too. It is an approach that calls to mind that of Sonic Youth, the now mythical group which has just gone on evolving over the past three decades, while keeping the energy of their early years unscathed. We wish Rainier Lericolais the very best of luck!

RAINIER LERICOLAIS
Carton perforé (Un coup de dés
jamais n'abolira le hasard), 2009.
Carton perforé, dimensions
variables (35 feuilles : 32,5 x 16 cm
chacune) / Perforated cardboard,
variable dimensions (35 sheets :
12 3/4 x 6 1/3 in. each).
Collection du Musée National
d'Art moderne -
Centre Pompidou, Paris.
Photo : Lili Kim.

ONGAKU, IKI ET TEAISIM

« La vie est bien plus intéressante [que l'art] ! »¹

À l'instar de Tzara, Filliou et Fluxus, en puisant notamment dans la philosophie Zen, ont eu à cœur de favoriser une infusion de l'art dans la vie. Et si au-delà de l'influence Zen, c'était l'ensemble de la modernité japonaise, également trop méconnue, qui était traversée par une poétique du décloisonnement ?

Groupe de musique et objet sonore

Fondateur de Fluxus, George Brecht publie en 1964 *Chance-Imagery* décrivant par le détail historico-philosophico-scientifique le principe de « représentation aléatoire »². Pièces de monnaie, dés, roulette, cartes, liste de nombres, autant de méthodes par lesquelles l'aléatoire garanti à tout artiste qui saura établir un système de probabilité juste la possibilité de s'affranchir des déterminismes socioculturels comme d'autant de préjugés. Dans la lignée des poèmes japonais, l'*event* (œuvre performance reposant sur une partition souvent verbale) est le dispositif de présentation non autoritaire à même de faire surgir l'aléatoire, autrement dit la réalité dans sa globalité comme autant de phénomènes non cadrés, décloisonnés. Héritant du désir Dada et plus particulièrement de l'enseignement de Suzuki d'inclure l'art dans la vie, George Brecht considère les productions culturelles et naturelles sur un même plan. À la même époque, ces préoccupations traversent les avant-gardes japonaises.

Bruits de bouteille et de cuisine, voix et chant d'aspirateur, son de piano et ondes radio... en une « détonante » conjonction, les six membres d'Ongaku et anciens étudiants de musique de l'Université de Tokyo présentent le 8 mai 1960 *Dance & Music: Their Improvisational Conjunction*. Comme le fait remarquer Julian Cope, cet *event* a lieu moins d'un mois après la mort d'Eddy Cochran ! L'auteur de l'incroyable ouvrage dédié à la trop méconnue révolution du rock au Japon³ consacre un chapitre entier au groupe.

Les membres d'Ongaku (en français « groupe de musique »), notamment Takehisa Kosugi, Yasunao Tone et Chieko Shiomi fondent leur groupe autour du concept d'« objet sonore » (en français) selon lequel le son est moins une composante musicale qu'un « objet trouvé ». Ongaku redéfinit la musique en l'arrachant au principe de production pour en faire un processus de captation de phénomènes préexistants étendus au-delà du simple auditif. Takehisa Kosugi évoque le souvenir marquant de la scène de mutilation du *Chien Andalou* qui lui inspira un *event* poétique :

« Évidez un œil d'ici cinq ans et faites de même avec l'autre œil cinq ans plus tard. »⁴

Lors de l'hiver 1962, Yoko Ono invite à une expérience proche de celle qui a marqué de nombreux pionniers du protocinéma qui, fascinés par la persistance rétinienne, ont perdu la vue : « Œuvre soleil : regarder le soleil jusqu'à ce qu'il devienne carré. »⁵

Ce décentrement perceptif et cette extension « synesthésique » résonnent de la méditation Zen. *Event* et Zen partagent le projet d'une incorporation du cognitif dans le réseau global des sens. Par cette sécularisation de l'esprit, *event* et Zen substituent l'action à l'autorité et privilégient l'instabilité au profit du devenir, l'art ou le théâtre se réduisant à la simple action de marcher : « Musique théâtre : marcher sans fin avec intensité. » Takehisa Kosugi.

Iki

Déjà à la fin des années 1930, Kuki Shūzō développe une esthétique de l'action et de l'instabilité, de l'acte social et du refus de réification. Cette esthétique se résume en un mot : *iki*. Il est le concept qui synthétiserait le goût japonais, un concept intraduisible à mi-chemin entre le mot français « chic » et le verbe allemand « schicken », la chicane et l'adresse (« geschickt »). À l'image de cette démonstration étymologique, l'entreprise de Kuki est bien paradoxale tant il ne cesse d'effectuer des allers et retours entre les pensées japonaise et occidentale. Suite à une formation classique, Kuki a pu rencontrer et fréquenter Heidegger, Sartre et Bergson.

Le terme *iki* viendrait de la région d'Osaka et de Kyôto alors que le phénomène se serait développé en ville durant l'époque Edo (1600-1868) avant « l'ouverture » du pays. *Iki* désigne une attitude propre aux quartiers dits « de plaisirs » et de maisons closes, autant de sphères propices à la représentation (*ukiyo-e*) et au récit (*ukiyo zoshi*), *ukiyo* signifiant tout à la fois la nature transitoire de la vie et la joie de vivre. Trente ans avant Richard Hoggart décrivant la culture populaire britannique, dans *La structure du iki*⁶, Kuki fait le portrait de la culture populaire japonaise séculaire en révélant les occurrences du *iki* : coquetterie, chic et résignation. Seul l'essai saisit ce qui échappe à toute matérialisation et au muséisme. Même les plus belles *period rooms* comme celle du MET ne parviendraient à saisir la pensée bouddhique et le dandysme si bien exprimé dans cette chanson d'amour :

« J'ai été piégé par le chic que je prends pour réel même si je sais qu'il n'est que mensonge. »⁷

1. Tristan Tzara cité en prolégomènes in George Brecht, « Dada and Surrealism », *Chance-Imagery*. Traduit de l'anglais par J.F.

2. George Brecht, *Chance-Imagery, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press, 1964, p. 3.

3. Julian Cope, *Japrock sampler – How the Post-war Japanese Blew Their minds On Rock'n Roll*, Bloomsbury Publishing, 2007. L'ouvrage traduit en français est à paraître très prochainement.

4. « Scoop out one of your eyes 5 years from now and do the same with the other eye 5 years later. » David Doris, « Music For a Revolution », *Zen Vaudeville: A Medit(ation) in the Margins of Fluxus*.

Version alternative et étendue non publiée, p.27. Traduit de l'anglais par J.F.

5. David Doris, « Returning to the Source », *Zen Vaudeville: A Medit(ation) in the Margins of Fluxus*, op. cit., p. 30.

6. Kuki Shūzō, *La Structure de l'iki*, 1930, traduction française en 1984, édition PUF 2004 épuisée.

7. « I've been caught by the chic, so I take it as true even though I know it's a lie ». Kuki Shūzō, *The structure of iki*, Sydney, Power, p. 46. Traduit de l'anglais par J.F.

L'ouvrage rassemble méticuleusement les acceptions linguistiques, les manifestations naturelles et culturelles. Si les phénomènes linguistiques sont inscrits dans une structure géométrique complexe décrivant les jeux sémantiques qui sous-tendent le concept, les manifestations naturelles et culturelles sont autant d'attitudes, de poses, de loisirs et de chants populaires. Kuki développe une sociologie de la culture populaire, pour preuve ce poème que l'auteur analyse dans son deuxième chapitre : « Une fille ostentatoire montre son Kyôto se trouvant sous son Edo. »⁸

La jeune fille montre sa jupe et ses sous-vêtements comme autant d'imprimés portant le nom de célèbres villes. Tout comme les gravures d'Utamaro représentant des scènes de la vie quotidienne féminine, Kuki avoue qu'*iki* est « hétérocentré » pour ne pas dire « phallogocentré ». En outre, la méthode apparemment rigoureuse peut paraître laborieuse. Le lecteur se perd parfois dans les descriptions d'une figure géométrique reliant des concepts et dessinant des vecteurs comme autant d'attitudes psycho-logico-culturelles :

« Le rectangle O, P, chic et raffiné représente l'évaluationnel. Le rectangle O, P, conventionnel, et non raffiné, représentera l'anti-évaluationnel. En outre, le rectangle d'O, P, doux et ostentatoire, représente l'activité et le rectangle d'O, P, astringent et terne, représente la non-activité [...] "L'austérité suave", *sabi*, est le nom du cylindre triangulaire formé par les triangles P, chic et astringent, et O, raffiné et terne. »⁹

Cette méthode élaborée par l'auteur, notamment dans le Paris des années 1920 où il écrira quelques poèmes en français et étudiera l'œuvre de Baudelaire, opère à la manière d'un discours catégorique et philosophique dont la poétique réside dans cette vaine tentative de saisir les formes qu'il tente de collecter et de classer : autant de formes contingentes, insaisissables et forcément irréductibles au discours.

Teaism

Depuis les années 1970, l'héritier de Fluxus John Armleder loue à la Foire de Bâle un stand dans lequel il reçoit et offre le thé. La notice du catalogue d'Art Basel liste les activités d'Ecart :

« Fluxus, happenings, mail-art, performance, tea-parties, films, site-seeing, bathing, journalism, printing, carolism, and installation services... »

Servir le thé à la foire évoque bien sûr le *tea time*, mais on ne peut ignorer l'importance du thé dans la culture bouddhique et zen. Okakura Kakuzo, théoricien

japonais, écrit directement en anglais *The Book of Tea*, publié en 1906, dans lequel il développe sa théorie dite du « *Teaism* » et inscrit la cérémonie du thé dans l'héritage du Taoïsme et du Zen. Elle serait une pratique mêlant l'art et la vie dont les règles se redéfinissent dans le temps et permettrait autant de créativité qu'une œuvre d'art.

« Le thé est une œuvre d'art et nécessite une main de maître pour souligner ses plus nobles qualités. Nous avons du bon et du mauvais thé, comme nous avons de beaux et – plus souvent – de mauvais tableaux. Il n'y a pas de recette unique pour faire le thé parfait, car il n'existe pas de règles pour produire un Titien ou un Sesson. »¹⁰ ¹¹

Au Japon, la pratique du thé implique un espace dédié, à l'architecture et la décoration très codifiées, théâtre d'une cérémonie qui ne saurait être coupée de sa doctrine dont l'apprentissage englobe la symbolique des gestes, le kimono, la calligraphie, les arrangements floraux, la céramique, l'encens et enfin l'art de la conversation. La cérémonie déjoue la dimension répétitive du rituel par le choix des ustensiles, l'ensemble des objets étant asservis au principe d'éclectisme stylistique. Au-delà de ce *continuum* de la décoration d'intérieur à l'art de la conversation, servir le thé, comme l'ont fait remarquer les historiens, est l'image même de la diffusion et de l'infusion, processus qui consonnent fortement du projet Fluxus mettant en équivalence performance et cuisine, labeur et désœuvrement, art et temps libre, gravité et désinvolture :

« Proposition : faites une salade. »¹²

« Vous, les gars, faites des choses importantes, mais nous, nous sommes encore plus importants en faisant des choses sans importance. »¹³

8. « There is a poem Senryû: "A showy girl reveals her Kyôto from beneath her Edo" that means one shows underwear in the Kyôto Kamogawa pattern beneath an Edo skirt. » *Ibid.*, p. 55. Traduit de l'anglais par J.F.

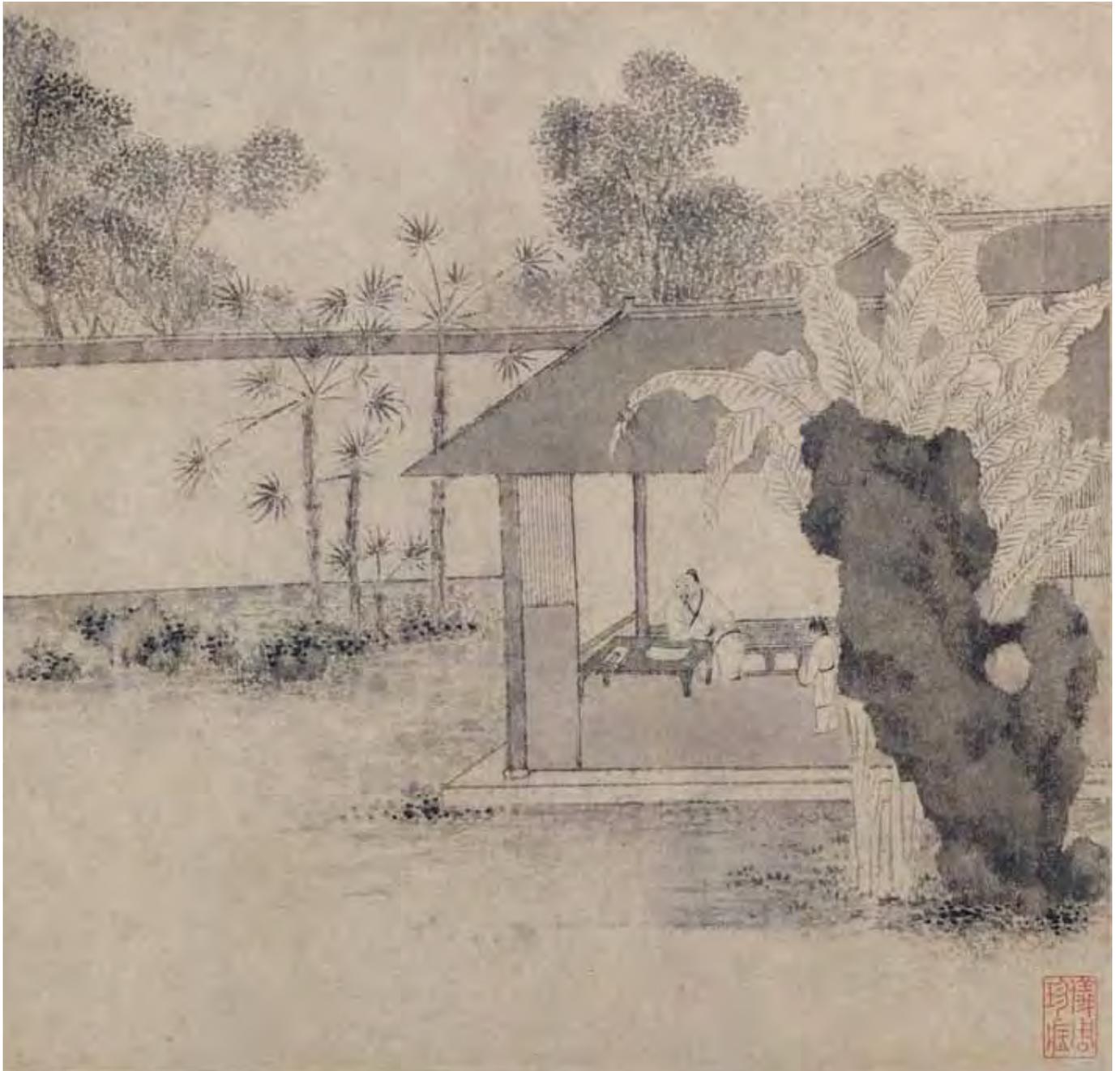
9. « The rectangle O, P, chic, and refined represents the valuational. The rectangle of O, P, conventional, and unrefined, will represent the anti-valuational. In addition, the rectangle of O, P, sweet, and showy, represents activity and the rectangle of O, P, astringent, and subdued, represents non-activity [...] "Mellowed austerity", *sabi*, is the title of te triangular cylinder formed by the triangles P, chic, and astringent, and O, refined, and subdued. » *Ibid.*, p. 66. Traduit de l'anglais par J.F.

10. Sesson Shukei (orig. Satake Heizo) (1504-1589), moine Zen japonais et peintre.

11. « Tea is a work of art and needs a master hand to bring out its noblest qualities. We have good and bad tea, as we have good and bad paintings—generally the latter. There is no single recipe for making the perfect tea, as there are no rules for producing a Titian or a Sesson. » Okakura Kakuzo, « II. The Schools of Tea », *The Book of Tea*, Dreamsmyth, 1906, p. 11. Traduit de l'anglais par J.F.

12. « Proposition: Make a salad ». Alison Knowles, « Festival of Misfits », ICA, Londres, 21 octobre 1962. Traduit de l'anglais par J.F.

13. « You guys are doing important things, but look, we are even more important doing unimportant things ». Allan Kaprow (1964) in David Doris, « The Event », *Zen Vaudeville: A Meditation in the Margins of Fluxus*, op. cit., p. 7. Traduit de l'anglais par J.F.



WEN ZHENGMING (1470-1559)

Garden of the Inept Administrator, 1551.

Album de huit poèmes et peintures,
encre sur papier / *Album of eight paintings
and eight poems; ink on paper, 26.6 x 27.3 cm.*

Don de / *Gift of Douglas Dillon, 1979.*

© The Metropolitan Museum of Art.

“Life is much more interesting [than art]!”¹

Like Tzara, Filliou and Fluxus drew in particular from Zen philosophy, and set great store by encouraging an infusion of art into life. And what if, over and above the Zen influence, it was the entirety of Japanese modernity—about which too little is also known—which was permeated by a poetics of decompartmentalization?

Music group and sonic object

In 1964, George Brecht, founder of Fluxus, published *Chance-Imagery*, describing in historical, philosophical and scientific detail the principle of “random representation”². Coins, dice, roulette, maps, lists of numbers, all methods whereby randomness guarantees all artists, who are capable of establishing a system of probability, just the possibility of freeing themselves from forms of socio-cultural determinism, like so many prejudices. In the tradition of Japanese poems, the ‘event’ (a performance work based on an often verbal score) is the system of non-authoritarian presentation capable of bringing out the random, otherwise put, reality in its global form like so many unframed, decompartmentalized phenomena. Heir to the Dada desire, and more particularly the teachings of Suzuki, about including art in life, George Brecht considers cultural and natural productions on one and the same plane. At the same time, these concerns run through the Japanese avant-gardes.

Bottle and kitchen noises, voices and song of a vacuum cleaner, sound of a piano and radio waves... in one “explosive” conjunction, the six members of Ongaku, former Tokyo University music students, presented, on 8 May 1960, *Dance & Music: Their Improvisational Conjunction*. As Julian Cope observes, that ‘event’ took place less than a month after Eddy Cochran’s death! The author of the incredible book devoted to the little known rock revolution in Japan³ devotes a whole chapter to the group.

The members of Ongaku (meaning “music group”), and in particular Takehisa Kosugi, Yasunao Tone and Chieko Shiomi founded their group around the “sonic object” concept, whereby sound is less a musical component than a “found object”. Ongaku redefined music by wrenching it away from the production principle, and turning it into a process capturing pre-existing phenomena, extended beyond things merely auditory. Takehisa Kosugi recalls his memory of the mutilation scene in *Le Chien andalou*, which inspired him to create a poetic ‘event’:

“Scoop out one of your eyes 5 years from now and do the same with the other eye 5 years later”⁴

In the winter of 1962, Yoko Ono invited people to an experience akin to the one that marked many pioneers of proto-cinema who, fascinated by retinal persistence, have lost their sight:

“Sun work: look at the sun until it becomes square.”⁵

This perceptive off-centering and this “synaesthetic” extension reverberate with Zen meditation. ‘Event’ and Zen share the project of an incorporation of the cognitive in the global network of senses. Through this secularization of the spirit, ‘event’ and Zen replace authority with action and prefer instability to things in the making, with art and theatre reducing themselves to the simple action of walking:

“Theatre music: walking endlessly with intensity.”
Takehisa Kosugi.

Iki

Back in the late 1930s, Kuki Shuzo developed an aesthetics of action and instability, social act and refusal of reification. These aesthetics can be summed up in one word: *iki*. This is the concept that synthesizes Japanese taste, an untranslatable concept halfway between the French word *chic* and the German word *schicken*, chicanery and dexterity (the adjective *geschickt* means adroit, and slick). Like this etymological demonstration, Kuki’s undertaking is quite paradoxical, because there is such endless to-ing and fro-ing between Japanese and western thought. After a classical education, Kuki managed to meet and spend time with Heidegger, Sartre and Bergson.

The term *iki* probably comes from the Osaka and Kyoto region, while the phenomenon developed in cities during the Edo period (1600-1868) before the country “opened up”. *Iki* means an attitude peculiar to the neighbourhood of so-called “pleasures” and brothels, so many spheres apt for representation (*ukiyo-e*) and narrative (*ukiyo zoshi*), *ukiyo* meaning both the transitory nature of life and *joie de vivre*. Thirty years before Richard Hoggart described British popular culture, in *The Structure of Iki*⁶, Kuki produced the portrait of age-old Japanese popular culture by revealing the occurrences of *iki*: flirtatiousness, chic, and resignation. The essay alone grasps what eludes all materialization, and museums. Not even the loveliest of period rooms, like the one at the MET would manage to grasp Buddhist thought and dandyism, so well expressed in this love song:

“I’ve been caught by the chic, so I take it as true even though I know it’s a lie.”⁷

The book painstakingly brings together accepted linguistic meanings, and natural and cultural manifestations. If linguistic phenomena are included within a complex geometric structure describing the semantic games which underpin the concept, natural and cultural manifestations are so many attitudes, poses, forms of leisure and popular songs.

Kuki develops a sociology of popular culture, proof being this poem which the author analyzes in his second chapter:

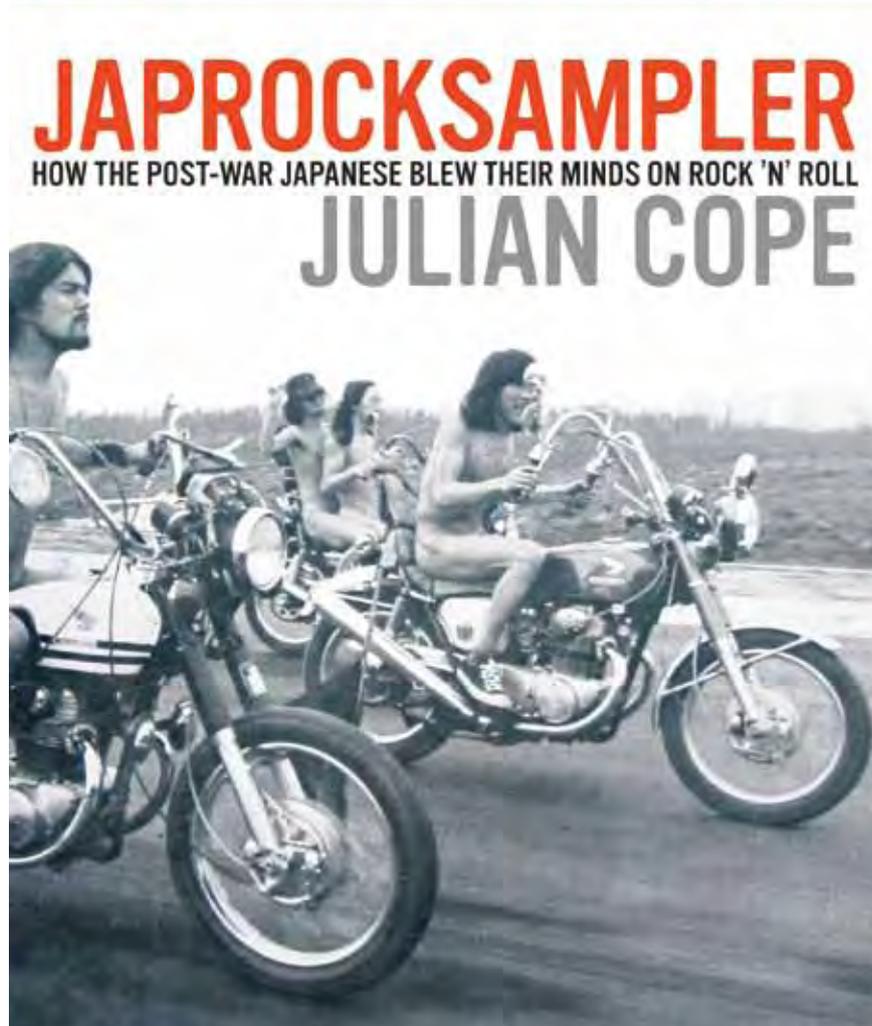
“A showy girl reveals her Kyōto from beneath her Edo.”⁸

The young girl shows her skirt and underwear like so many printed items bearing the names of famous cities. Just like Utamarō’s prints, depicting scenes of female daily life, Kuki admits that *iki* is “heterocentric”, not to say “phallogocentric”. In addition, the seemingly rigorous method may appear laborious. The reader sometimes goes astray in the descriptions of a geometric figure linking concepts and tracing vectors like so many psychologico-cultural attitudes:

“The rectangle O, P, chic, and refined represents the valuational. The rectangle of O, P, conventional, and unrefined, will represent the anti-valuational. In addition, the rectangle of O, P, sweet, and showy, represents activity and the rectangle of O, P, astringent, and subdued, represents non-activity [...] “Mellowed austerity”, *sabi*, is the title of the triangular cylinder formed by the triangles P, chic, and astringent, and O, refined, and subdued.”⁹

This method developed by the author, especially in Paris in the 1920s, where he would write one or two poems in French, and study Baudelaire’s work, works like a categorical and philosophical discourse whose poetics resides in this futile attempt to grasp forms which he tries to collect and classify: so many contingent, elusive forms, which cannot perforce be reduced to discourse.

1. Tristan Tzara quoted as the prolegomena in George Brecht, “Dada and Surrealism”, *Chance-Imagery*.
2. George Brecht, *Chance-Imagery, A Great Bear Pamphlet*, New York, Something Else Press, 1964, p. 3.
3. Julian Cope, *Japrock sampler – How the Post-war Japanese Blew Their minds On Rock’n Roll*, Bloomsbury Publishing, 2007.
4. David Doris, “Music For a Revolution”, *Zen Vaudeville: A Meditation in the Margins of Fluxus*. Alternative and enlarged version, unpublished, p. 27.
5. David Doris, “Returning to the Source”, *Zen Vaudeville: A Meditation in the Margins of Fluxus*, op. cit., p. 30.
6. Kuki Shūzō, *The structure of iki*, Sydney, Power, 1930.
7. *Ibid.*, p. 46.
8. “There is a poem Senryū: ‘A showy girl reveals her Kyōto from beneath her Edo’ that means one shows underwear in the Kyōto Kamogawa pattern beneath an Edo skirt.” *Ibid.*, p. 55.
9. *Ibid.*, p. 66.
10. Sesson Shukei (orig. Satake Heizo) (1504-1589), Japanese Zen monk and painter.
11. Okakura Kakuzō, “II. The Schools of Tea”, *The Book of Tea*, Dreammyth, 1906, p. 11.
12. Alison Knowles, “Festival of Misfits”, ICA, London, 21 October 1962.
13. Allan Kaprow (1964) in David Doris, “The Event”, *Zen Vaudeville: A Meditation in the Margins of Fluxus*, op. cit., p. 7.



JULIAN COPE

**Japrocksampler – How
the Post-war Japanese Blew
Their minds On Rock'n Roll,**
Bloomsbury Publishing, 2007.

Teaism

Since the 1970s, that heir to Fluxus, John Armleder, has been renting a stand at the Basel art fair where he receives people and offers tea. The notice in the Art Basel catalogue lists the Ecart activities:

“ Fluxus, happenings, mail-art, performance, tea-parties, films, site-seeing, bathing, journalism, printing, carolism, and installation services...”

Serving tea at the Fair certainly conjures up 'tea time', but we cannot ignore the importance of tea in Buddhist and Zen culture. Okakura Kakuzo, a Japanese theoretician, wrote *The Book of Tea*, published in 1906, directly in English. In it he develops his so-called theory of *Teaism*, and includes the tea ceremony in the legacy of Taoism and Zen. It is a practice mixing art and life, whose rules are redefined over time and permit as much creativity as a work of art.

“Tea is a work of art and needs a master hand to bring out its noblest qualities. We have good and bad tea, as we have good and bad paintings—generally the latter. There is no single recipe for making the perfect tea, as there are no rules for producing a Titian or a Sesson.”¹⁰ ¹¹

In Japan, the practice of tea involves a dedicated area, with highly coded architecture and decoration, theatre of a ceremony that cannot be detached from its doctrine, whose learning encompasses the symbolism of gestures, the kimono, calligraphy, flower arrangements, ceramics, incense, and, last of all, the art of conversation. The ceremony thwarts the repetitive dimension of ritual by the choice of utensils, the set of objects used being subordinate to the principle of stylistic eclecticism. Over and above this continuum ranging from interior decoration to the art of conversation, serving tea, as historians have pointed out, is the very image of diffusion and infusion, processes which rhyme markedly with the Fluxus project creating an equivalence between performance and cooking, labour and idleness, art and spare time, solemnity and nonchalance:

“Proposition: Make a salad.”¹²

“You guys are doing important things, but look, we are even more important doing unimportant things.”¹³

LE 15
JUN

PAVILLON BLANC
MÉDIATHÈQUE | CENTRE D'ART
DE COLOMIERS

COLOMIERS



OU VER TU RE AU PUB LI C

PLACE ALEX RAYMOND
05 61 63 50 00
WWW.PAVILLONBLANC-COLOMIERS.FR

PAVILLON BLANC
MÉDIATHÈQUE | CENTRE D'ART
DE COLOMIERS

EXPOSITION INAUGURALE
GILLES DARDIER
15 JUIN - 27 AOÛT



DARREN ALMOND

...BETWEEN HERE
AND THE SURFACE OF THE MOON

Frac Haute-Normandie
Sotteville-lès-Rouen

du 14 mai au 10 juillet 2011
du mercredi au dimanche de 13h30 à 18h30
www.frachautenormandie.org

suite de l'exposition
au Musée des Beaux-Arts de Rouen



Le FRAC Haute-Normandie bénéficie du soutien de la Région Haute-Normandie, du Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Haute-Normandie, ainsi que de la Ville de Sotteville-lès-Rouen
Day to day, 2009. Cast aluminium, paint. Courtesy Studio 110, London / © Darren Almond / graphic www.saltirecommunication.com



L'art dans les chapelles

20^e ÉDITION



Conception: David Yven - Photographie: Laurent Grivet
(Rainer Gross @ la chapelle Saint-Nicolas, Pluméliau)

Conception graphique: David Yven - Photographie: Laurent Grivet

21 artistes
contemporains
28 sites
patrimoniaux

8 juillet > 18 sept. 2011
Pays de Pontivy
et vallée du Blavet
(Morbihan)
www.artchapelles.com
02 97 51 97 21



Domaine de
Kerguéhennec
art · architecture · paysage



Un été à Kerguéhennec

Rainer Gross
Christian Jaccard
Pierre Tual

EXPOSITIONS, ATELIERS, SPECTACLES

26 JUIN > 25 SEPTEMBRE 2011

PROPRIÉTÉ DÉPARTEMENTALE DU MORBIHAN – BIGNAN
PARC DE SCULPTURES, CENTRE D'ART
Ouvert tous les jours de 11h à 19h - Entrée libre
TÉL. 02 97 60 31 84 - www.kerguehennec.fr



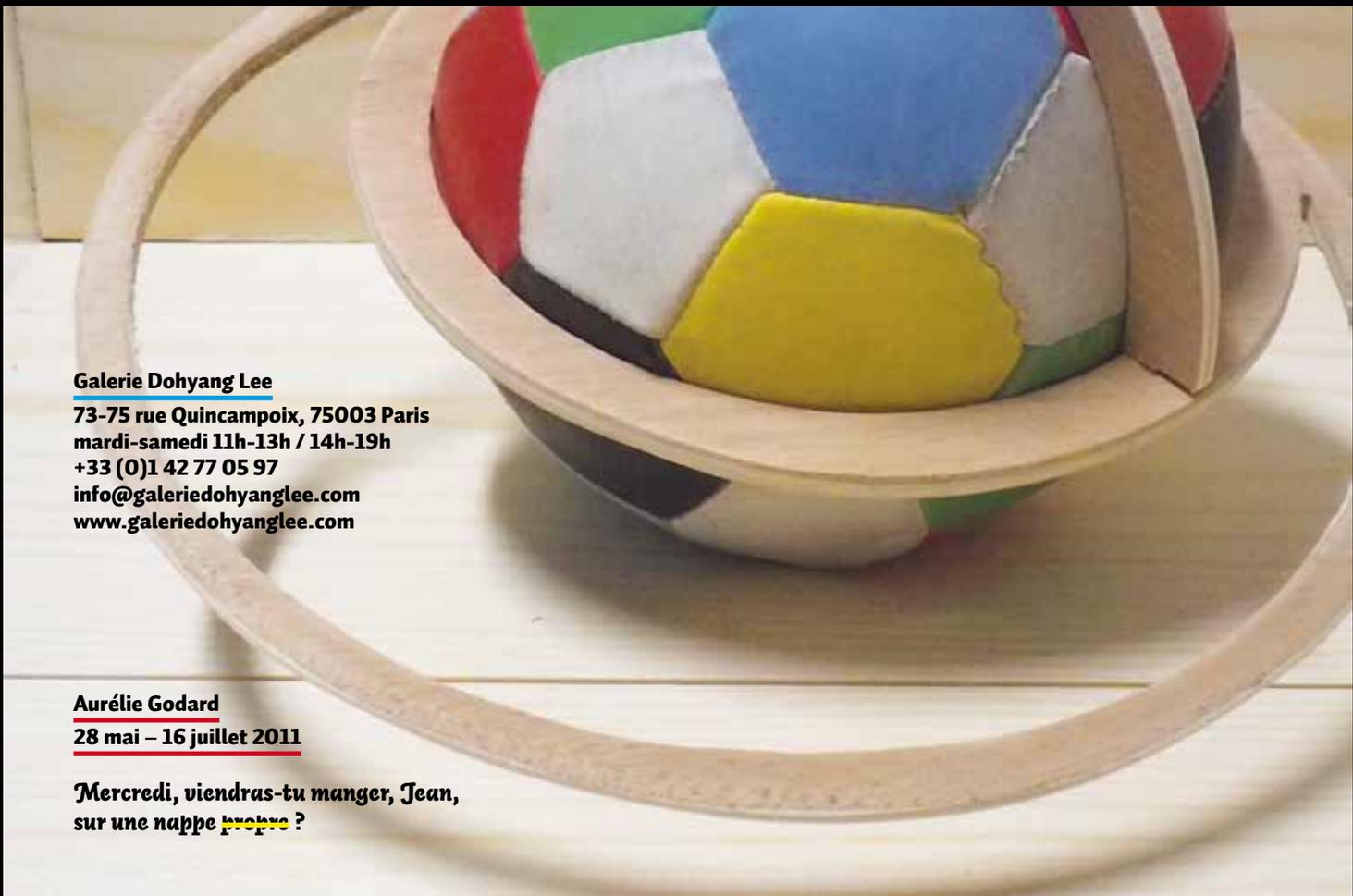
Galerie Dohyang Lee

73-75 rue Quincampoix, 75003 Paris
mardi-samedi 11h-13h / 14h-19h
+33 (0)1 42 77 05 97
info@galeriedohyanglee.com
www.galeriedohyanglee.com

Auréli Godard

28 mai – 16 juillet 2011

Mercredi, viendras-tu manger, Jean,
sur une nappe ~~propre~~ ?



Essonne
LE CONSEIL GÉNÉRAL

DU 29 MAI AU 25 SEPTEMBRE

>> Entrée libre

Olivier Babin, Marcel Berlangier*,
Jean-Daniel Bourgeois*, Stéphane Dafflon,
Richard Fauguet, Daniel Firman*,
Fransızka Furter*, Jeppe Hein, Lothar Hempel,
Ann Veronica Janssens, Vincent Mauger*,
Paola Pivi, Ruth Proctor*, Tobias Reberger,
Ugo Rondinone, Christoph Ruckhäberle,
Roman Signer, Marnie Weber.

*Projets spécifiques pour le Domaine
départemental de Chambrande

En
piste !
nouvelle
exposition

Chamarande
DOMAINE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DÉPARTEMENTAL



Off Modern

Rita Ackermann, Fabienne Audéoud & John Russel, Sarah Braman, Stefan Brüggenmann, Brian De Graw, Liz Deschenes, Théodore Fivel, Harmony Korine, Sean Paul, Emilie Pitoiset, Blake Rayne, Georgina Starr...

Commissaire invité : Yann Chevallier

Tripode suggestion de présentation, épisode 22
exposition du 9 juin au 16 juillet 2011

galerie de l'Espace Diderot place Lucien Le Meut 44400 Rezé
tramway ligne 3 - arrêt Espace Diderot
entrée libre mercredi et samedi de 14h à 18h et sur rdv
06 61 32 86 41 / assotripode@yahoo.fr / www.tripode.fr

SAISON VIDEO 2012 Call for submission

www.saisonvideo.com

Financé dans le cadre du programme de coopération transfrontalière Interreg IVA 2 mers sans frontières
cofinancé par l'Union Européenne (FEDER). Investir dans votre futur. Projet Face2Face.



Bertrand Desobry, Koffiaren Ozeur, video, 2010

1 l i h r
- 100 ou ix
www. sp rois . om

1 i - 12 2011



Fonds Régional d'Art Contemporain
Poitou-Charentes



Il. Etcherea, Centre Artmode, 2007/09, coll. FRAC Poitou-Charentes, défilé. © Sabine Franx, Ebozzy/Etcherea

Fayçal Baghriche | Ben
Henry Bond & Liam Gillick
Michel de Broin | Jacques Charlier
Alain Declercq | Dector & Dupuy
François Dufrière | Etcétera
Fabrice Hyberf | Ikhea@services
Pierre Joseph | Martin Kippenberger
Les Ready-Made appartiennent à tout le monde®
Fred Lonidier | Regina Möller
Ilana Salama Ortat | Slimane Rais
Allen Ruppberg | Daniel Schlier
Franck Scurfi | Bruno Serralongue
Niek van de Steeg | Tatiana Trouvé
Martin Tupper | Xavier Veilhan
Paola Yacoub et Michel Lasserre

RENOUVEAU REALISME

Angoulême & Linazay
1er juillet - 4 décembre 11
www.frac-poitou-charentes.org



FRAC
Languedoc-Roussillon

Go to Thy Cold Bed and Warm Thee

18 juin-3 septembre 2011

Denise A. Aubertin, Jacques Charlier, Liam Gillick,
Grout/Mazéas, Peter Kogler et Franz West, Perrine
Lievens, Maurin et La Spesa, Joachim Mogarra,
Marko Mäetamm, Gabriel Orozco

du mardi au samedi de 15 h à 19 h | entrée libre | fermé les jours fériés
04 99 74 20 35/36 | www.fraclr.org

Frac Languedoc-Roussillon - 4 rue Rambaud - 34000 Montpellier

Vadrouilles

30 juillet-28 août 2011

Raphaël Boccanfuso, Roderick Buchanan, Gérard
Collin-Thiébaud, François Dezeuze, Jean-Claude
Gagnieux, Fabien Giraud et Raphaël Siboni,
Charles Lopez, Till Roeskens

du lundi au vendredi de 10 h à 12 h et de 16 h à 19 h | entrée libre
04 67 57 01 40 | contact@ville-aniane.com | www.ville-aniane.com

Chapelle des Pénitents - 34150 Aniane



LA PIACÉ QUINZAINÉ RADIEUSE

18 JUIN > 03 JUILLET
2011 #3

LE CORBUSIER

HABITATIONS / HOUSES MAQUETTES / MODELS NICOLAS BOULARD

TADA0 ANDO

LILIAN BOURGAT

BÉZARD-LE CORBUSIER

LA FERME RADIEUSE ET LE VILLAGE COOPÉRATIF

ANDREA CREWS

FRANCE FICTION

ENZO MARI

HUGUES REIP

PASCAL RIVET

STÉPHANE VIGNY

ARCHITECTURE / ART CONTEMPORAIN / DESIGN

Place la radieuse
Bézar - le Corbusier
WWW.PIACELERADIEUX.COM

EXPOSITIONS DU 18 JUIN AU 03 JUILLET 2011 / FEU DE JOIE LE SAMEDI 18 JUIN
VENDREDI ET SAMEDI 14H30 - 19H / DIMANCHE 10H - 18H ET 14H30 - 19H / ET SUR ROU
MOULIN DE BLAIREAU 78170 PIACÉ / RENS. 02 43 33 47 97



Jérémy Laffon

5 mai - 11 juin 2011

GALERIE ISABELLE GOUNOD 13, rue Chapon 75003 PARIS
T 01 48 04 04 89 contact@galerie-gounod.fr www.galerie-gounod.com (mardi-samedi 11h-19h)



les
CAPUCINS
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

EXPOSITION
DU **19 JUILLET**
AU **30 SEPTEMBRE 2011**
À EMBRUN

Commissaire
Caroline Engel

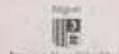
les CAPUCINS
www.lescapucins.org
Espace Delaroche
05200 Embrun
tel. 04.92.44.66.20

PASSAGES

Vernissage
lundi 18 juillet à 12h
Dans le cadre de la coopération transfrontalière
performance de Eniac, "Into The Wood"

Étienne Cliquet
Echakhch Latifa
Labastie Rachel
Émilie Perotto

Le centre d'art les Capucins est l'aboutissement du projet européen SMIR (eSpaces Multimédias pour l'Innovation et la Recherche) dans le cadre du programme ALCOTRA (Alpes Latines Coopération Transfrontalière).



« Ensemble, par-delà des frontières »

TAMIERE

DAN GRAHAM

ANAMORPHOSES ET JEUX DE MIROIR

Exposition du 11 juin au 21 septembre 2011



Photo: Julien Charney / ville de La Rochelle

VERNISSAGE — samedi 18 juin à 11h
Espace Art Contemporain/ Musée des Beaux-Arts
28, rue Gargoulleau, 17000 La Rochelle
Tél : 05 46 41 46 50 / 05 46 34 76 55 / www.ville-larochelle.fr

PROJECTION / RENCONTRE — Samedi 18 juin à 14h30
autour de *Rock my religion*
Salle Bleue - La Coursive, 4 rue Saint-Jean-du-Pérot, 17000 La Rochelle



Steven Pippin
A Non Event (Horizon)

Commissaire : Bettina Klein

18 juin -
2 octobre 2011

Vernissage
le vendredi 17 juin à 18h30



Ouverture du mercredi au dimanche de 14h à 18h,
fermeture les jours fériés et du 1er au 31 août
- entrée libre -

CEAAC, Centre Européen d'Actions Artistiques
Contemporaines, 7 rue de l'Abreuvoir, Strasbourg
www.ceaac.org/curator



ceaac



photo : Mamiya 380 twin
lens reflex shot with 25
calibre (self portrait), 2010

les
églises
centre
d'art
contemporain
de la ville
de chelles

VERNISSAGE EXPOSITION
SAMEDI 21 MAI - 22 MAI -
2011 17 JUILLET
À PARTIR 2011
DE 11H30

FARAH
ATASSI
ÉLODIE
LESOURD

rue éterlet
77500 chelles
du vend. au dim.
de 14h à 17h
et sur rendez-vous.

navette le 21 mai
départ à 11h de
paris - bastille
sur réservation au
+33 (0)1 64 72 65 70
ou leseglises@chelles.fr

<http://leseglises.chelles.fr>



CLEARING

505 Johnson Avenue / Brooklyn, NY, 11237 / USA
+1 347 383 2256 / justclearing@gmail.com

ENTRE CHIEN ET LOUP

18 juin -
4 septembre 2011

commissariat :
label hypothèse

Nelson Aires
Cécile Bart
Marie Bovo
John Cornu
Jennifer Douzenel
John Hilliard
Willi Kopf
Claude Lévêque
Bérénice Merlet
Armand Morin
Julien Tiberi



centre d'art contemporain
10 rue de la Belle Angèle
29930 Pont-Aven
tel : 02 98 09 10 45
contact@ciac-pa.com
www.ciac-pa.com

**C H R I S
T O P H E
T E R L I
N D E N M
E M O R Y**

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 02 juillet au 28 août 2011
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ
*scène nationale
château-gontier*

DE LA NEIGE EN ÉTÉ

STÉPHANIE CHERPIN / BERTRAND LAMARCHE
LAURENT LE DEUNFF / INGRID LUCHE / NIELS TRANNOIS
INSERT : WE ARE THE PAINTERS

PARKING DE SCULPTURES

ANITA MOLINÉRO / LAURENT LE DEUNFF
MICHEL DE BROIN / ARNAUD MAGUET & OLIVIER MILLAGOU
CHRISTIAN ROBERT-TISSOT / KATIA KAMELI / NICO VASCELLARI
INSERT : WE ARE THE PAINTERS

OFF MODERN

RITA ACKERMANN / BRIAN DEGRAW / EMILIE PITOISET / BLAKE RAYNE
SARAH BRAMAN / THÉODORE FIVEL / GEORGINA STARR / LIZ DESCHENES
HARMONY KORINE / SEAN PAUL (UNDER CONSTRUCTION)

**LE CONFORT
MODERNE**

ÉTÉ 2011 — WWW.CONFORT-MODERNE.FR



Abraham Cruzvillegas, AC Matière, 2008, technique mixte
Courtesy Galerie Kohnmertz Co., Mexico

Abraham Cruzvillegas
Autoconstrucción (Extraits)
24 juin – 18 septembre 2011

Raphaël Zarka
8 octobre 2011 — Janvier 2012

**LE
GRAND
CAFÉ**

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN · SAINT-NAZAIRE



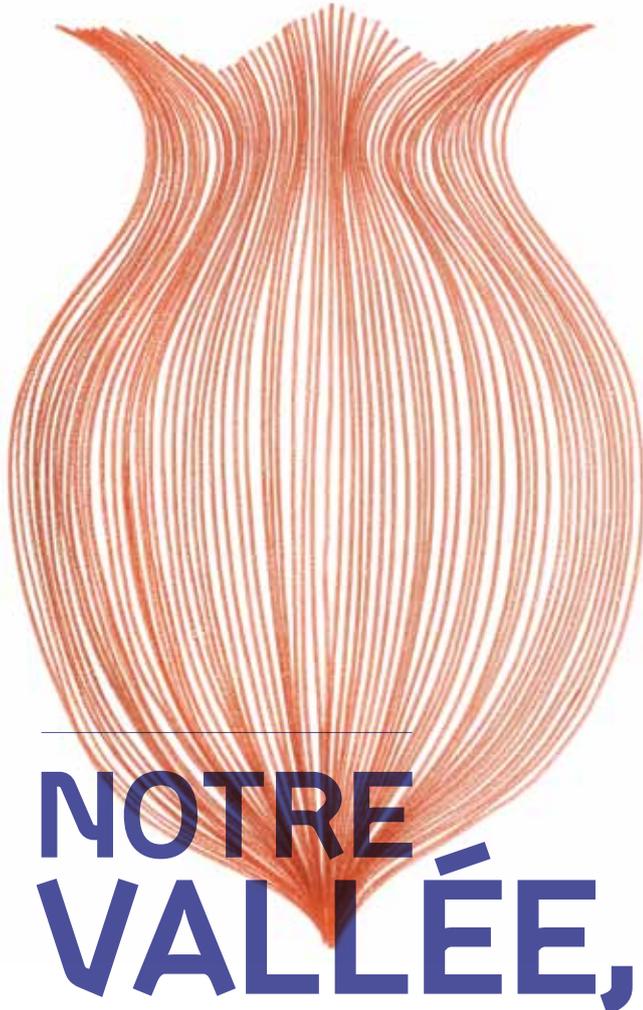
**simone dekker
basic**

EXPOSITION DU 24 JUIN AU 28 AOÛT 2011

LiFE · SAINT-NAZAIRE
Lieu international des Formes Émergentes
Base des sous-marins – Alvéole 14
Du mardi au dimanche de 11:00 à 19:00
Entrée libre. T. +33 (0)2 28 54 99 45

LiFE



Musées
de Montbéliard

NOTRE VALLÉE, UN REGARD SUR LES COLLECTIONS CONTEMPORAINES

2 AVRIL —
16 OCTOBRE 2011

➔ Musée du château des ducs de Wurtemberg

www.montbeliard.fr



Montbéliard

The Avantgarde: Madame Realism

au Centre for Contemporary Culture, Marres

du 12 mars au 5 juin 2011

Commissariat : Lisette Smits*

par Dorothée Dupuis

Alexandra Midal exprime dans une de ses réflexions sur l'histoire du design¹ que la pin up de la page centrale de certains magazines masculins se préoccupant de design (comme *Playboy* et *Esquire*) est à l'origine un prétexte pour cacher le fait que certains hommes s'intéresseraient à leur intérieur. Il fallait justifier l'achat d'un magazine dédié à cette chose triviale qu'est l'agencement de la maison, par le placement d'un alibi sexuel grossier destiné à masquer le côté décadent, *queer*, de ce centre d'intérêt.

Dans *Madame Realism*, il y a une idée de ce genre : il s'agit d'une exposition composée uniquement d'artistes femmes qui prend pour alibi de son « communautarisme » le fait que sa thématique principale soit la sphère domestique. Les femmes seraient en effet censées produire une réflexion plus affûtée quant à cet espace puisqu'elles y ont été assignées depuis des millénaires. Mais c'est bien sûr une couverture. Le processus de travail intrinsèque des artistes invitées ici a finalement plus à voir avec une critique globale de la modernité et de son héritage culturel formel qu'avec un discours simpliste sur l'espace de la maison. Ces artistes élaborent en réalité un propos élargi sur les relations implicites entre art et genre, qui fait qu'on se réjouira de voir l'exposition dépasser la thématique originale proposée et même digresser.

Bien joué : on reconnaît tout d'abord là une patte étrange que l'étiquette communautaire n'effraie pas, à rebours des chapelles françaises encore prêtes à brûler quiconque se revendiquera d'un propos féministe, comme on l'a encore bien vu lors du coup de feu de 2009 sur l'accrochage *elles@centrepompidou*². Mais il y a aussi l'intelligence de ruser avec le simple questionnement sur le genre et l'art (grande question tout de même !) en développant une problématique précise, à savoir celle de l'intérieur et de son agencement (on se prend alors à rêver d'un fil conducteur similaire qui aurait pu sous-tendre « elles... », par exemple la grande question du génie artistique, thème cher aux historiennes de l'art féministes des années 1970, de Nochlin à Pollock). Car ce concept d'intérieur questionne en fait la façon dont les femmes peuvent participer à l'agencement global de leur environnement et, plus largement, de celui du monde dans lequel nous vivons, de l'architecture à la production des images et des stéréotypes qui gouvernent encore les constructions identitaires contemporaines.

Ainsi, on parcourt avec beaucoup de bonheur le rez-de-chaussée de l'espace de Marres, un ancien hôtel particulier du XVIII^e siècle dont les caractéristiques domestiques ont été conservées à dessein. L'agencement rappelle effectivement un intérieur dégingué où d'étranges pièces de mobilier désavouent des usages circonscrits : le drôle de lit bariolé d'Amelie von Wulffen, le paravent transparent d'Eva Berendes, la lampe fondante de Kitty Kraus. Du mobilier biscornu, qui semble bien peu se prêter aux fonctions de vide-poche, tant il est de guingois (Michaela Meise), et auquel on se garderait bien d'accrocher quoi que ce soit, tels la mignonne patère et le plumeau élégant nonchalamment adossé au mur, œuvres de Pernille Kapper Williams, qu'il vaut mieux éviter d'empoigner trivialement. Il y a là l'agencement d'une personne délicate, raffinée, d'un autre monde, avec d'autres besoins, d'autres attentes. Je pense aux envi-



KITTY KRAUS

Untitled, 2008.

© Marres / Johannes Schwartz.

ronnements d'Absalon, faits pour d'autres habitants que nous, et je me prends à imaginer la créature qui habiterait de tels lieux. Une créature féminine, sans doute, mais sûrement implacable, fantasque, qui privilégierait l'apparence à ses besoins vitaux même. Là, cette idée de *female dandy* sonne plutôt juste.

Le haut de l'exposition est plus traditionnel, avec ses espaces dévolus à une artiste par salle – celles-ci étant plutôt imposantes d'ailleurs. J'imagine qu'il s'agirait peut-être des chambres des enfants, des fillettes étranges et capricieuses qu'on aurait autorisées à construire des cabanes (installation de Lili Reynaud-Dewar), à beaucoup regarder la télé (Ruth Buchanan) ou à mettre des posters bizarres aux murs (Annette Kelm). Ces enfants seraient eux aussi des maniaques, quand ils ne se ficheraient pas ouvertement des obsessions parentales (hilarante vidéo de Hanne Lippard sur le beige, étalon suprême du bon goût mobilier et critique ésotérique du métier maternel de sténodactylo chez Reynaud-Dewar). Bien sûr, ce genre de répartition n'existe que dans mon cerveau: c'est également un peu par déception quant à l'agencement bien trousse du bas que je cherche des tactiques narratives pour m'accommoder de l'accrochage plus standard du premier étage. Mais quand même, le déroulé marche bien.

On sent l'expérience d'une curatrice libre et autodidacte, celle de Lisette Smits – ex-directrice de l'excellent Casco à Utrecht, bastion féministe³ s'il en est – qui ose le propos communautaire dans une Hollande où cette tendance bien ancrée dans les mœurs poli-

tiques du pays tend à atteindre ses limites mais où, justement, le questionnement (pas frontal, mais de biais) demeure plus crucial que jamais. Sous couvert de petites choses, les artistes de l'exposition s'attaquent à des monuments genrés: l'expressionnisme abstrait, le design formaliste, la sculpture bourgeoise, le kitsch, le pop, l'héritage moderniste dans son ensemble. Malgré leur apparence, les formes sont amples, imposantes. Elles prennent l'espace, ont vocation à s'étendre, à le remplir, à lui donner de la profondeur, à le plier, pour mieux le déplier, selon la fameuse logique de Deleuze⁴ (autre belle métaphore vestimentaire, voire domestique). Oui, malgré sa sécheresse, l'exposition est baroque; sans être spectaculaire, elle est fantasque. Elle tente d'exprimer la complexité d'une identité féminine prise comme un exemple parmi d'autres identités: la tentative, en tant que personne, d'articuler son intériorité aux exigences du corps social et à ses règles. Rassemblées, ramassées, les pièces sont des dures-à-cuire sous leurs dehors séducteurs, une séduction prête à vous sauter au visage si vous n'y succomez pas de prime abord.

On est alors loin du didactisme terrible qui avait accablé *elles@centrepompidou*: on se rapproche du vocabulaire déconstructionniste né du féminisme de troisième génération auquel l'exposition emprunte son titre. *Madame Realism* est en effet le nom d'un personnage de l'auteure américaine Lynne Tillman, affiliée parfois au mouvement 80's dit du *New Narrative*. Protagoniste de plusieurs nouvelles qu'on pourrait qualifier de fantastiques, *Madame Realism* a la particularité

d'expliciter la possible schizophrénie du féminin (à la fois universel et différent) par sa transsubstantialité entre personne et objet. Ainsi se réveille-t-elle une fois transformée en... catalogue d'exposition⁵: pastiche kafkaïen, technique également utilisée par Kathy Acker, autre écrivaine contemporaine de Tillman. Être à la fois contenu et contenant, objet et pensée, la femme est prisonnière non plus du corps répugnant de l'insecte mais de la matérialité à la fois futile et grave de l'objet culturel («certains la jetteraient... d'autres la conserveraient»). La métaphore illustre en tout cas à merveille le besoin pour une nouvelle génération d'artistes femmes de construire des formes propres issues de leur subjectivité particulière, tout en s'attachant à rechercher la pertinence universelle qui fera du langage d'une seule, un langage pour tous.

1. « Les pionnières du design », Alexandra Midal, dans *Pétunia*, numéro 1, mai 2009, Paris.

2. *elles@centrepompidou*, accrochage temporaire des collections, du 27 mai 2009 au 21 février 2011, commissariat Camille Morineau, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

3. Créée en 1636, l'université d'Utrecht abrite un des départements d'études de genre les plus connus d'Europe. Rosi Braidotti y enseigne notamment. Voir: www.genderstudies.nl

4. *Le pli, Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuze, Paris, éditions de Minuit, collection critique, 1988.

5. « Madame Realism: A Fairy Tale » (1988), Lynne Tillman, in *This is Not It. Stories*, New York, D.A.P., 2002.

* Avec: Eva Berendes, Ruth Buchanan, Bonnie Camplin, Melissa Gordon, Pernille Kapper Williams, Annette Kelm, Kitty Kraus, Janette Laverrière, Linder, Hanne Lippard, Michaela Meise, Josephine Pryde, Lili Reynaud-Dewar, Clare Stephenson, Lina Viste Gronli, Jessica Warboys et Amelie von Wulffen.

John McCracken

au Castello di Rivoli, Rivoli (Turin), du 22 février au 19 juin 2011

Commissariat : Andrea Bellini

par Étienne Bernard



JOHN MCCRACKEN

Cosmos, 2008.**Résine polyester, fibre de verre, contre-plaqué, 8 éléments.****Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea-CRT en dépôt au Castello di Rivoli, Turin. GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin.****Courtesy de l'artiste et David Zwirner, New York.**

« Ses dalles penchées aux allures de planches de surf parlaient un langage formel à la fois immédiat, matériel, abstrait et spatialisé. » C'est ainsi que Jerry Salt, chroniqueur au *NY Magazine* introduit sa colonne nécrologique consacrée à John McCracken, disparu le 9 avril dernier. La sphère de l'art vient indéniablement de perdre une de ses grandes figures, dont l'œuvre se situe au carrefour des principaux courants qui ont marqué l'Amérique depuis les années 1950 et a su créer certaines des icônes qui définissent désormais cette Californie considérée par beaucoup comme une nouvelle Mecque de l'art.

Si le nom de John McCracken reste aujourd'hui très largement associé à ses monolithes minimaux acidulés aussi kubrickiens que pop, particulièrement mis à l'honneur lors de la dernière *Documenta* de Kassel en 2007, ceux-ci ne feront leur apparition qu'au milieu des années 1980, au moment d'un regain d'intérêt dont il est l'objet. Mais visiter son œuvre consiste avant tout en une plongée dans la côte Ouest de la seconde moitié du XX^e siècle et en la relecture

baignée de soleil de l'histoire de l'abstraction *made in USA*.

Dans le contexte américain de l'après-guerre, dominé artistiquement par l'expressionnisme abstrait, son rejet évident de toute logique expressive et émotionnelle fait de lui un éminent représentant, aux côtés de Ken Price ou d'Ed Ruscha, de la *Cool School* qui donne, dès le milieu des années 1950, le ton d'une attitude artistique résolument *SoCal* et contre-culturelle, en rupture avec la doxa new-yorkaise d'obédience greenbergienne. Loin de la posture très rigoureuse de la côte Est, Los Angeles est alors en plein bouillonnement et vibre au son d'un nouvel hymne générationnel : *Surfin' USA* des Beach Boys. C'est l'âge d'or de Malibu et de la culture surf, porté par une jeunesse qui fait fi des hiérarchies et prône la liberté. En 2007, le CAPC de Bordeaux dédiait d'ailleurs au sujet une magnifique exposition orchestrée par Alex Farquharson en réunissant les protagonistes de la scène artistique angelina de cette période, sous le haut patronage de la personnalité saturnienne du chanteur Brian Wilson. McCracken et

ses contemporains n'échapperont pas à cette déferlante de *good vibes* qui marquera les prémises d'un New Age californien dont ils seront également les témoins. C'est d'ailleurs quelques années plus tard, à l'issue du fameux *Summer of Love* de 1967, transhumance hippie vers San Francisco cette fois-ci à l'appel de The Mamas & The Papas, que l'artiste crée la série des mandalas, emblématique à la fois de la dimension spiritualiste de son travail et de l'influence sociétale sur celui-ci.

En 1965, le roi Pollock est mort, vive le roi Judd ! Le chantre de l'art minimal publie sa définition-manifeste des *specific objects* : « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou qui est contenu dans les signes et les couleurs – ce qui veut dire qu'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen ». C'est à ce moment que McCracken s'oriente lui aussi vers l'épuration et trouve la recette « miracle » qui le rendra célèbre, heureuse conjugaison de formes rigoureuses, pures et non-référentielles, laquées



John McCracken dans son studio avec Hopi, 1989.

Courtesy de l'artiste.

John McCracken, University of California, Santa Barbara, ca.1980.

Courtesy de l'artiste.

de couleurs électriques. Bien que radicales dans leur abstraction géométrique – et présentées pour cela dans les plus importantes expositions d'art minimal aux États-Unis comme à l'étranger, telles que « *Primary structures* » à New York en 1966, « *A new Aesthetic* » à Washington en 1967 ou encore « *Art of the Real* » à Londres en 1969 – tout semble les opposer à la tendance proprement minimale. Ses plaques ou ses blocs aux coloris industriels subtils sont autant des peintures que des sculptures et réfutent l'objectivité du matériau qui seule constituerait l'œuvre : en résumé, elles sont essentiellement des objets visuels qui sont moins le produit d'une élaboration « intellectuelle » que celui d'un effort de visualisation. C'est l'avènement du *Finish Fetish* ou *L.A. Look*, cousin angelino-surfeur-les-cheveux-dans-le-vent de l'art minimal qui le poursuit autant qu'il l'objecte (sans mauvais jeu de mots) en déclarant créer « des objets qui ne se réfèrent à rien d'autre qu'eux mêmes, et en même temps à tout ». Ainsi, aux côtés de Robert Irwin ou Larry Bell, qui osait le parallèle entre sa production artistique et son

style vestimentaire, McCracken relit l'approche des aînés européens à l'aune de son américanité teintée de *show off*. Sa revendication, aussi paradoxale que malicieuse, d'une conjonction assumée entre autonomie de l'art et réponse au contexte, le place à la fois dans le sillage des minimaux et dans une perspective pop. Roy Lichtenstein déclarait d'ailleurs lors d'une conférence en 1964 que « sa sensibilité esthétique [...] est une antisensibilité apparente », ce qui sonne comme une belle introduction à la lecture de ces formes exemptes de superflu et pourtant si profondément référencées dans leur traitement chromatique. Pourtant, la spécificité contextuelle revendiquée ne le fait pas échapper à la récupération par le mouvement minimal « officiel », bien qu'il lui ait fallu attendre jusqu'en 1986 et une exposition personnelle au PS1 à New York pour connaître la reconnaissance de la capitale de l'art. Cette exposition institutionnelle demeure d'ailleurs la seule importante de sa carrière dans son pays natal, tandis que l'artiste est célébré à l'international, avec une sélection à la Biennale de Venise la même année.

Mais la question est maintenant de savoir ce qu'il restera de John McCracken bien après sa mort. Au-delà de ses sculptures largement égrenées dans les collections autour du globe, il aura très profondément concouru à la construction de la tradition irrévérencieuse californienne. Et quand les figures emblématiques de la contre-culture appropriationniste angelina comme Paul McCarthy, Jim Shaw ou Chris Burden réévaluent les codes populaires et vernaculaires en regard d'une culture dite savante pour en proposer une synthèse, toute la force du leader de *Finish Fetish* réside, au contraire, dans la problématisation d'un art autonome par la prise en compte du contexte. Et aux jeunes artistes de poursuivre son entreprise en regardant son travail avec le brin d'insolence de rigueur.

The Other Tradition

au Wiels, Bruxelles, du 26 février au 1^{er} mai 2011 *

Commissariat : Elena Filipovic

par Marie Frampier



JIMMY ROBERT

Metallica, 2007.

Untitled, 2010.

© The white project

www.thewhiteproject.info/

Présentée au Wiels et proposée par la commissaire Elena Filipovic, l'exposition *The Other Tradition* interroge la performance, sa terminologie, sa matérialité et nous conduit de fait à nous interroger sur la validité même de son mode d'exposition. Le critique d'art Gene Swenson utilisa ce même titre pour l'une de ses expositions maîtresses, présentée en 1966 à New York. Le propos disruptif et provocateur du commissaire plaçait, étonnamment pour l'époque, le Pop Art dans la droite lignée des mouvements Dada et Surréaliste. Dans *The Other Tradition*, la performance serait devenue action et aurait hérité non pas d'Allan Kaprow et de son dogme antidialectique faisant fusionner l'art et la vie mais de l'art conceptuel et de ses préoccupations tautologiques.

Pilvi Takala et Katerina Seda présentent les traces vidéo et papier de diverses actions et non-actions. Elles questionnent toutes deux les notions de production et de productivité dans différents contextes de travail (entreprise finlandaise) ou de vie (village polonais). L'absurde apparaît en filigrane. Dans *The Trainee* (2008), Pilvi Takala intègre une entreprise le temps d'un stage et apprend par elle-même à ne rien faire au milieu d'employés alors décontenancés. Mais elle ne fait pas rien : assise sur sa chaise de bureau ou debout dans l'ascenseur, toute la journée, elle pense. Comme une invitation « à voir l'empêchement de voir »¹, elle déconstruit les règles tacites, attendues et motivations de son environnement immédiat.

Pour *There's Nothing There* (2003), Katerina Seda a synchronisé toutes les activités des habitants d'un même village pendant une journée entière. Chaque action et geste quotidiens – se lever, manger, faire ses courses, etc. – étaient minutieusement accomplis par tout

un chacun et de manière simultanée. Dans *How to do things with art*², Tino Seghal nous invite à penser un art basé sur une autre économie. Il évoque un mode de production « which stresses transformation of acts instead of transformation of material, continuous involvement of the present with the past in creating further presents instead of an orientation towards eternity, and simultaneity of production and deproduction instead of economics of growth »³.

Alors que Seghal, Roman Ondak et Jiri Skala tentent d'instrumentaliser l'institution, Jimmy Roberts joue avec les limites disciplinaires que la performance, la danse et la sculpture se sont imposées. La représentation photographique du corps du performeur épouse la forme sculpturale et l'envahit jusqu'à lui nuire ou la sublimer dans toute sa fragilité. Tris Vonna-Michell associe des images et des discours, réinvente l'Histoire via une narration empli d'analogies et d'anecdotes, fictives ou non. À l'instar de celui-ci, Sharon Hayes mêle différents niveaux de discours, multiplie les répétitions visuelles, sa série d'actions citadines prenant alors la forme d'une large installation. Elle milite seule au cœur de différentes capitales et brandit des pancartes dont les slogans sont inspirés de manifestations passées ou fictives. « Je suis un homme », « Qui approuve la guerre au Vietnam ? » et « Rien ne sera comme avant » défilent d'une diapositive à l'autre et se répondent dans l'espace même de l'exposition.

The Other Tradition est un titre messianique pour un propos quelque peu ambitieux. L'autre tradition. Mais quelle tradition, et quel « autre » ? La tradition serait-elle une sage transmission d'us et coutumes ou la trahison de ce que l'on devient au regard de ce l'on

devrait être ? L'autre serait-il promesse d'alternatives ou menace d'altérations ? Comment intégrer l'altérité sans l'annihiler dans une tradition de fait établie et ancrée dans l'histoire ? Et peut-on encore envisager qu'une action soit une action si on l'expose, si on en définit la traçabilité comme pour toute performance ? Une performance est un objet immatériel et sa trace en est le résidu et la perte tout autant que son renouvellement, forcé ou non.

Penser cette autre tradition artistique aurait-elle nécessité un engagement plus marqué vis-à-vis d'une « autre » « tradition » curatoriale. Le format de l'exposition n'apparaît pas apte à répondre aux exigences d'un art dont on ferait l'expérience en-deçà et au-delà de la position distanciée du regardeur tacite. Mais cette problématique est épineuse. L'action devient ici performance au moment même de sa monstration et de sa réception. Le propos de *The Other Tradition* promet beaucoup et peut de fait décevoir mais le pari est de taille. L'exposition met au jour les prémices d'une réflexion artistique et curatoriale que l'on serait alors vivement tenté de poursuivre avec plus de radicalité et d'impertinence.

1. Samuel Beckett, cité in Lassaad Jamoussi, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : approche poétique de la choseté*, Pessac, Sud Editions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

2. Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art*, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, Documents, 2010.

3. Un mode de production « qui accentue une transformation des actes au lieu d'une transformation de la matière, une implication continue du présent dans le passé pour créer d'autres présents au lieu d'une orientation vers l'éternité, et une simultanéité de production et de déproduction au lieu d'une économie de croissance ».

* Avec : Danai Anesiadou, Ei Arakawa (& Silke Otto-Knapp), Cezary Bodzianowski, Sharon Hayes, Sung Hwan Kim, Roman Ondák, Jimmy Robert, Katerina Seda, Tino Seghal, Ji i Skála, Pilvi Takala, Tris Vonna-Michell.

Under Destruction

I. au Musée Tinguely, Bâle, du 15 octobre 2010 au 23 janvier 2011 *

II. au Swiss Institute, New York, du 18 mai au 18 juin 2011 **

III. au Swiss Institute, New York, du 29 juin au 7 août 2011 ***

par Olivier Babin



NINA CANELL
Perpetuum Mobile (40 kg),
2009-10.

À la fin de l'année dernière, faisant suite à *Rêves de robot*, ouvrait au Musée Tinguely l'exposition collective *Under Destruction*: une collaboration entre le musée bâlois et le Swiss Institute de New York, dont le directeur Gianni Jetzer et Chris Sharp, critique et commissaire indépendant, sont les maîtres d'œuvre.

D'avril à août 2011, *Under Destruction* s'installe au 495 Broadway. Cela semblera long. Un développement voulu? Pas vraiment. L'affaire a été pensée, écrite et montée en un seul acte. Elle devait voyager du très imposant building en briques rouges de Mario Botta à la pas petite ex-Deitch Gallery, à la façade de briques argentées. Mais les sommes demandées par le bailleur étant trop importantes, on a dû se replier à domicile, entre des murs trop étroits pour accueillir dans son intégralité l'ambitieux projet. D'où, ironie du sort, une exposition en morceaux, et une reconstruction semi-improvisée sur le mode classique de la dissertation en trois mouvements, dont à l'heure où nous mettons sous presse, le deuxième viendra juste de débiter.

Sur l'exposition dans sa version originale, sur les artistes et sur les œuvres, le bon catalogue bilingue allemand/anglais, édité par les deux commissaires, apportera des informations denses et fouillées (ISBN 978-3-942405-17-1). Sur le remontage en trois chapitres et leur checklist respective, on consultera www.swissinstitute.net/exhibitions. Sur l'installation de la version new-yorkaise enfin, on ne peut encore rien dire, vu qu'elle n'a pas fini de se déployer. Ce n'est ni pour décevoir le lecteur ni pour se

dédouaner, c'est juste que l'écriture de la review en tant que telle, n'est tout simplement pas possible. L'overview, en revanche, l'est. Regarder partout et tout autour, comme à la recherche de débris d'avion. Ce qui suit est un petit nuage de remarques éparses.

2010: année du cinquantenaire de *Homage to New York* de Jean Tinguely (ironie du sort encore, puisque dans le Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden du MoMA, sa sculpture avait fait long feu, le processus d'auto-destruction ayant été interrompu à la suite de dysfonctionnements).

Autour des œuvres de vingt artistes contemporains internationaux, *Under Destruction* « examine le rôle et l'usage de la "destruction" dans l'art contemporain », en en proposant une vision et des approches régénérées et tangentes, moins directement tributaires des plus vertement révolutionnaires pères fondateurs, Tinguely et Metzger.

2011: la semaine de l'ouverture de *Under Destruction*, ouvrait à e-flux une exposition consacrée à Gustav Metzger, en conjonction avec la Serpentine et lancée par HUO. Metzger toujours: fin mai il ouvrira au Niu Miu, son premier US museum show. Avec lui le temps aura pris son temps: Gustav a 85 ans.

Le 11 mars, un séisme sans précédent suivi d'un tsunami géant ravageait le nord du Japon entraînant la catastrophe toujours en cours que l'on sait.

Le 4 avril, deux ans après sa disparition, l'épave du vol AF 447 Rio-Paris était localisée.

Le 2 mai, dix ans après l'effondrement des tours jumelles, *Osama bin Laden was*

buried at sea. ROT IN HELL! titrait le Daily News sur un air de destruction.

À propos de *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras, Maurice Blanchot écrit: « Quelque chose disparaît ici, apparaît ici, sans que nous puissions décider entre apparition et disparition, ni décider entre la peur et l'espérance, le désir et la mort, la fin et le commencement des temps, entre la vérité du retour et la folie du retour. Ce n'est pas seulement la musique (la beauté) qui s'annonce comme détruite et cependant renaissante: c'est plus mystérieusement à la destruction comme musique que nous assistons et prenons part. »

Under Destruction est une exposition dont l'intérêt ne réside pas seulement dans la bonne qualité générale des œuvres retenues et la réussite de l'installation: elle semble, échappant sans doute partiellement en cela à la volonté de ses commissaires, devoir aussi aux accidents qui l'entourent. Plutôt qu'encore du lien avec lequel nous étrangler, elle nous fournit un peu de la fragmentation et de la dislocation dont nous avons tant besoin pour vivre.

* Avec: Nina Beier et Marie Lund, Monica Bonvicini, Nina Canell et Pavel Büchler, Jimmie Durham, Alexander Gutke, Alex Hubbard, Martin Kersels, Michael Landy, Christian Marclay, Kris Martin, Ariel Orozco, Arcangelo Sassolino, Jonathan Schipper, Ariel Schlesinger, Roman Signer, Johannes Vogl.

** Avec: Jimmie Durham, Martin Kersels, Michael Landy, Liz Lerner, Christian Marclay, Ariel Orozco, Arcangelo Sassolino, Roman Signer et Johannes Vogl.

*** Avec: Alexander Gutke, Kris Martin, Jonathan Schipper, Ariel Schlesinger et Roman Signer.

Commissariat des trois expositions: Chris Sharp et Gianni Jetzer.

L'EXPOSITION ET SES FANTÔMES

56

De A à B, de B à P

au Confort Moderne, Poitiers, du 18 mars au 8 mai 2011
au Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, du 13 novembre 2010 au 30 janvier 2011
par Aude Launay



MICHAEL RIEDEL
**Club(b)ed Club Rio (Berlin),
04-03-2006, 2007. Vue de
l'exposition au Confort Moderne.**
Photo: Guillaume Chiron.

De A à B, de B à P est une double exposition intégrant dès le départ l'idée de son déplacement géographique; un concept curatorial bicéphale, partagé entre Thomas Thiel du Bielefelder Kunstverein et Yann Chevallier du Confort Moderne à Poitiers. *Thermostat*, le projet d'échanges entre Kunstvereine allemandes et centres d'art français fut ici matière à réflexion quant aux influences contextuelles mutuelles de l'œuvre et du lieu d'exposition; le déplacement, tant spatial que temporel, s'affranchit alors de son statut de postulat pour être absorbé par les œuvres jusqu'à en devenir une qualité intrinsèque. Sous le sobre display du Confort Moderne – les pièces se côtoient élégamment mais sans réellement entrer en contact, du moins frontalement – se dessinent des approches foncièrement diverses de la question. La grammaire et la traduction son mises en jeu dans les pièces de Can Altay, *Excerpt from The Birds by Alfred Hitchcock* (2011) et Peggy Buth, *Nominativ (shifter)* (2010), cette dernière superposant dans une série de soixante quatre cadres les écritures normée (typographiée et imprimée sur papier) et informelle (gravée sur le verre) des pronoms personnels allemands les combinant ainsi à la manière des langues véhiculaires qui se mêlent et s'opposent aux langues vernaculaires dans un même mouvement. La très jolie proposition d'Altay, quant à elle, reprend un extrait des sous-titres pour malentendants des *Oiseaux* et en présente l'impression sur papier photo. La succession de ces descriptions des bruissements d'ailes et des cris des mouettes et autres corbeaux se lit comme une poésie abstraite acculant à l'absurde la volonté de

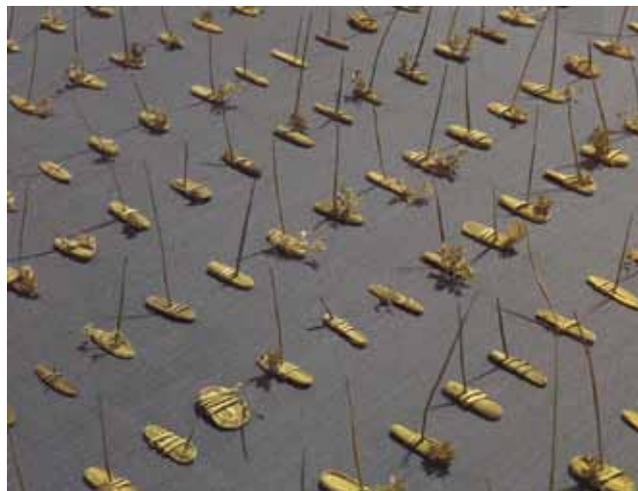
transcription et de transmission à tout prix. La présence fantomatique des oiseaux augure du reste de l'exposition, peuplée du souvenir des jeunes danseuses qui déambulaient entre les sculptures d'Émilie Pitoiset le soir du vernissage, les habitant d'un récit fragmentaire au gré d'une chorégraphie basée sur la question de l'illusion. Tandis que ces trois fillettes semblaient toutes incarner le même personnage, les visiteurs du soir activaient, peut-être sans le savoir, le *Club(b)ed Club-Rio Berlin, 04.03.2006* (2007) de Michael Riedel, reconstitution d'une soirée ayant eu lieu dans le club berlinois en 2006. Et lorsqu'à l'enregistrement de ladite soirée diffusé en fond sonore s'ajoutent les bruits de la soirée de mars 2011, le temps se concrétionne au cœur du « décor » qui mêle mobilier original du club, éléments produits pour l'exposition et capsules des bières bues lors de la dernière occurrence de la pièce. On ne va pas pour autant rejouer ici les tenants et les aboutissants de l'esthétique relationnelle et ressortir le petit Bourriaud illustré, néanmoins en ce que l'on peut évoquer une « durée de la sculpture », une occupation temporelle de l'espace, on ne peut s'empêcher de penser au *Snow Dancing* (1995) de Philippe Parreno, à cette façon d'investir le moment et d'éviter de le sanctuariser par la suite, en laissant trop d'indices évidents derrière soi. Avec Riedel, on est à peine dans l'installation, les objets sont plus agencés dans un souci de fonctionnalité (passée) que d'esthétique (présente). Le temps fuit aussi dans *Dogs of an Island* (2010), le diaporama de Can Altay dont les images disparaissent au fil de l'exposition, à l'instar des chiens errants expulsés d'Istanbul il y a deux siècles de cela.

Chaque jour, des diapos sont ôtées du carrousel et déposées sur la table attenante, en un puzzle que personne ne s'amuse à reconstituer. Quant à Davide Balula et Clément Rodzielski, ils importent tous deux une « image » de l'espace germanique dans son pendant poitevin. *Blau, blau, blau* est le déploiement d'un rouleau de papier bleu – utilisé en photographie pour les incrustations d'objets a posteriori – dans les salles du Bielefelder Kunstverein puis du Confort Moderne successivement allouées à Davide Balula. Plus ou moins comprimé par les espaces de monstration, le papier enregistre sous forme de plis les différences de surface des lieux tout comme la *River Painting* du même artiste imprime un peu de la géographie locale. Plongée dans la rivière qui coule à Bielefeld, la toile présentée à Poitiers apporte avec elle les traces de son séjour dans l'eau, dessinées par les micro-algues et les sédiments. Toujours attaché à l'aspect littéral de ses sujets, Clément Rodzielski évoque quant à lui le déplacement de manière très protocolaire, choisissant de montrer, dans le premier volet de l'exposition, ses *Miroirs Noirs* – quatre posters pour les quatre murs de la petite salle du Kunstverein – et d'en présenter ensuite les photographies – in situ – côté français. Éteignant la couleur des images du photographe pour leur donner un aspect plus documentaire, il les installe à Poitiers suivant la disposition de l'espace originel d'outre-Rhin, ajoutant ainsi à ses préoccupations de redoublement des images, le double doublement d'un espace.

Bethan Huws — Black and White Animals

au Centre International d'Art et de Paysage, Vassivière, du 13 mars au 19 juin 2011

par Aurélie Tiffreau



BETHAN HUWS

Rush Boats, 1983-2011. Jonc et vitrines.

Courtesy de l'artiste et galerie Yvon Lambert, Paris/New York.

Vue de l'exposition à Vassivière.

Photo: Bethan Huws et André Morin.

BETHAN HUWS

Perroquets, 2009. Trois porte-manteaux en bronze.

Courtesy de l'artiste et galerie Yvon Lambert, Paris/New York.

Vue de l'exposition à Vassivière.

Photo: Bethan Huws et André Morin.

Pour la première fois en France, le Centre International d'Art et de Paysage de Vassivière présente une rétrospective de Bethan Huws. Passionnée par Duchamp, l'artiste anglaise revisite la notion de ready-made en la détournant et en se l'appropriant, de façon à la fois drôle et poétique. Si Marcel Duchamp avait choisi en 1914 le porte-bouteilles « sur la base d'une pure indifférence visuelle », avec *Forest* (2008-09) Bethan Huws adopte une démarche inverse: elle invite le spectateur à déambuler, à se laisser charmer par la beauté formelle de ces quatre-vingt-huit porte-bouteilles de formes et de tailles différentes. Elle se joue du statut d'icône de cet objet en mettant en avant non pas son unicité, comme l'a fait Duchamp en l'élevant au statut d'œuvre d'art, mais en soulignant son caractère industriel. Cette multiplicité invite à s'attarder sur l'aspect visuel de l'objet qui, avec sa forme pyramidale et ses piques hérissées ne manque pas de rappeler une forêt de sapins entrant ainsi particulièrement en résonance avec la végétation boisée de l'île de Vassivière.

Dans la salle des études, différentes œuvres sont disposées sur deux tables. Le lien qui les unit est difficile à saisir au premier abord, pourtant, il semble bien que ce qui les relie les unes aux autres soit encore la poétique de Duchamp et de ses compagnons surréalistes. Ainsi le métronome sur lequel est inscrit « vision » (*Vision*, 2008) rappelle l'*Objet indestructible* de Man Ray

(1923). La photographie d'un œil collée sur le balancier s'est, par un glissement de sens métonymique, transformée en un mot qui décrit la fonction même de l'œil: la « vision ». Le langage occupe une place centrale dans le travail de Huws et les doubles sens viennent souvent enrichir la signification d'une œuvre. L'artiste, dont la langue maternelle est le gallois, mais qui parle également l'anglais, le français et l'allemand, aime passer d'une langue à une autre pour jouer avec les mots et explorer les modalités de traduction. Ainsi, le substantif « certain », sérigraphié en blanc sur un rideau noir évoque, par effet de contiguïté, le support sur lequel il est inscrit, c'est-à-dire le « curtain » (*Certain*, 2008). Ces jeux sur et avec le langage prennent particulièrement corps dans les *Word Vitrines*, œuvres constituées de panneaux informatifs à fond rainuré sur lesquels viennent se fixer des caractères en plastique. Bethan Huws les utilise comme supports pour de courtes phrases humoristiques comme « Marcel Duchamp est un trou normand » (*Sans titre. Et Duchamp?...*, 2008), des dialogues de type théâtral (*Sans titre. Bethan and Erika*, 2006) et des écritures à caractère visuel (*Sans titre. Black is a color*, 2008). Elle utilise cet objet banal et transcende sa fonction administrative pour en faire une œuvre poétique et drôle.

Si l'œuvre de Bethan Huws est faite de réappropriations et de détournements, elle possède aussi une dimension très personnelle, voire intime, à l'image des *Rush Boats*

(1983-2011). La technique de réalisation de ces petits bateaux en jonc enroulé lui vient de son enfance passée dans la ferme familiale au cœur de la campagne galloise. Dans l'esprit de l'artiste, ils sont donc fortement associés à ce territoire et pourtant, présentés dans le bâtiment d'Aldo Rossi pensé comme un navire posé sur l'île avec ses plafonds en carène de bateau, ils trouvent parfaitement leur place.

Enfin, au milieu d'une zone escarpée de la forêt de l'île où poussent d'immenses sapins émaciés, s'offrent progressivement au regard trois porte-manteaux en bronze, répliques des modèles en bois de Michael Thonet (*Perroquets*, 2009). Si leur présence dans cet environnement semble inattendue, leur verticalité, associée à celle de la végétation, les inscrit parfaitement dans le paysage. De plus, communément appelés « perroquets » ou « arbres », leur situation ne se justifie plus par leur fonction mais par leur dénomination. L'artiste joue une fois de plus avec la sémantique mais également avec la notion de ready-made car, fondus en bronze, ces objets acquièrent une véritable dimension sculpturale. Si l'ombre de Duchamp et du ready-made plane toujours sur eux, ils ne sont que le support d'une réflexion plus large sur le sens de l'œuvre, sur le langage, sur l'espace d'exposition comme territoire et sur l'histoire de l'art.

Wani

à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris, du 8 avril au 21 mai 2011

Commissariat : Paul Ardenne et Marie Maertens

par Aurélie Tiffreau



FLORENCE DOLÉAC

Vague à l'âme, 2004.

Tapis de laine noué à la main,

balle en PVC gonflable,

coussins de plumes.

Courtesy de l'artiste et galerie

Jousse Entreprise.

Vue de l'exposition WANI à la

Fondation d'entreprise Ricard.

Photo : Aurélien Mole /

Fondation d'entreprise Ricard.

Placer délibérément le visiteur face à des œuvres qui ne signifient rien et ne sont récupérables par aucune théorie artistique, voilà l'ambition de l'exposition *Wani*, présentée actuellement à la Fondation d'entreprise Ricard à Paris. Des « Objets Artistiques Non Identifiés » ni par l'historien d'art, ni par le critique ni parfois, par l'artiste lui-même, sont présentés comme des œuvres d'art autonomes, signifiantes *per se* ou peut-être signifiantes parce qu'elles ne font pas sens. Cette démarche originale questionne l'objet artistique en lui-même mais montre également avec brio que si ce dernier n'est le support d'aucun discours, il est en revanche le catalyseur de l'imaginaire et de la perception sensible du spectateur.

L'exposition s'ouvre sur deux céramiques de Farida Le Suavé qui évoquent des outres faites de peau ou des organes inconnus posés sur des tabourets. Ces objets mous, avachis, à la douce carnation rosée, renvoient au corps, tant dans sa dimension érotique – par les plis et replis du matériau – que morbide. Cette œuvre, *Contraire du solide* (2005), bien qu'indéfinissable, réveille des sensations primordiales et engendre une multiplicité d'images et d'associations dans l'esprit du spectateur. Le film de Julien Discrit intitulé *The Day Trip Project* (2011) joue volontairement sur l'idée d'« OVNI » artistique en mettant en scène le cheminement d'une sorte de polyèdre réfléchissant sur roulettes, au cœur du parc de

Chamarande. Nul ne sait d'où il vient, où il va ni pourquoi, mais la poésie de ce petit véhicule sur lequel se reflètent à la fois le ciel et la végétation parle d'elle-même. D'autres créations ont pour origine des objets identifiables comme les *Objets augmentés* (2010) de Camille Henrot, mais couverts de terre et de goudron et laissant apparaître le travail de modelage de l'artiste ; ils sont transmués en des formes sensorielles et mystérieuses.

Ces « OANI » ou « WANI », contraction orale de la première formule, ouvrent, par leur dimension sensible, la voie à des divagations imaginaires, à une promenade de l'esprit qui ne nécessite pas de discours. Pour autant, cela signifie-t-il qu'ils ne peuvent en être l'objet ? Sortent-ils réellement de tout champ artistique ? La question mérite d'être posée car il est frappant de voir que la majorité des œuvres exposées partage des caractéristiques formelles similaires comme le mou, l'organique voire le biomorphe et rappelle fortement l'*Antiforme* théorisée par Robert Morris en 1968. La matière, ses déformations et son entropie étaient au cœur de ses préoccupations et de celles d'artistes qui l'ont suivi comme Eva Hesse, Louise Bourgeois, Bruce Nauman ou encore Barry Flanagan. Ainsi, l'œuvre de Florence Doléac (*Vague à l'âme*, 2004), constituée d'un tapis recouvrant un ballon gonflable et des coussins de plume, est révélatrice d'une recherche sur les spécificités du tissu, soumis à la gravité. Avec leur monochrome *Big Black*

Canvasless round painting (2011), Michaël et Florian Quistrebert explorent quant à eux les qualités du silicone imitant la matière de la peinture, utilisé hors de tout support. Mais le rapport au corps et l'absence de signification – liés à leur aspect non identifiable, à l'*informe* – est un autre point commun que partagent les œuvres exposées à la Fondation avec leurs ancêtres relevant de l'*Antiforme*. Ainsi, *Requiem of Heroism* d'Anne Wenzel (2010) demande quelques instants pour reprendre ses esprits : les rubans noirs et rougeâtres de céramique accrochés au mur et semblant couler en un amas gélatineux au sol sont proprement terrifiants tant ils évoquent des lambeaux de chair. Pourtant, cette sculpture ne représente rien et joue simplement sur les propriétés de la terre cuite...

Bien que le sens et la vocation des pièces choisies échappent en partie à l'analyse, c'est finalement leur aspect formel, leur esthétique qui devient le sujet d'un discours. Discours que l'on peut verbaliser en parlant de l'*informe* ou simplement ressentir comme le spectateur qui parcourt les salles. Si nous nous sommes prêtés au jeu rhétorique qui consiste à théoriser, à placer dans une continuité historique des objets qui affirment ne pouvoir l'être, il faut cependant souligner la cohérence et la qualité de cette exposition qui s'amuse à faire un pied de nez aux détracteurs de l'art contemporain selon lesquels ce dernier ne signifierait rien...



MAÎTRE ECKHART, RENÉ DESCARTES, ÉRIC DUYCKAERTS : CHERCHEZ L'INTRUS

59

Éric Duyckaerts — 'idéo

au Mac / Val, Vitry-sur-Seine, du 5 mars au 5 juin 2011

par Audrey Illouz



Vue de l'exposition. À droite: **Introspection**, 2000. Scanachrome sur bâche, 171,5 x 607,5 cm. Collection Frac Bourgogne, Dijon. Au fond en haut: **Entrelacs brunniens** I, 2011. Peinture murale, 400 x 4000 cm. Production MAC/VAL. Au fond en bas: **Anneaux de Soury 6**, 2011. Sérigraphie sur verre feuilleté, châssis en acier galvanisé, 180 x 250 x 7 cm. Production MAC/VAL. Photo: © Marc Damage.

Le TLFi, version informatisée de l'un des dictionnaires qu'Éric Duyckaerts affectionne particulièrement¹, définit l'onomastique comme la discipline ayant pour objet l'étude des noms propres: « onoma » signifie « nom » en grec. Dans l'exposition 'idéo, au Panthéon de la myriade de références convoquées par Éric Duyckaerts – docteur ès improvisation, imposture et digression de l'art contemporain – on retrouve notamment ces deux figures tutélaires de la philosophie occidentale, Maître Eckhart dans *Détachement* et René Descartes dans *Euristique*. Mais laissons là ce hasard heureux de l'onomastique, cette « euristique de l'onomastique », ce presque « mot-valise » appliqué au nom propre, qui, pour aussi saugrenu qu'il soit, présente le double intérêt d'introduire la figure de l'artiste comme héritier et imitateur, comme « épigone », au sens mélioratif développé par Duyckaerts dans sa vidéo du même nom (*Épigone*, *Priscien*, 2011).

L'exposition 'idéo, plus proche d'un intérieur cosy que d'un cube blanc, revêt des allures d'encyclopédie en 3D et s'apparente à une tentative de classification de la connaissance selon des thématiques (*Parade*, *Détachement*, *Straubisme*, *Mémoire*, *Euristique*, *Cartographie*, *Épigone*, *Piano*) et un code couleur, une forme ironique de l'indexation qui tiendrait davantage du *trivial pursuit* que de l'*Encyclopædia Universalis*. Dans ce dédale de vidéos inédites, de pein-

tures murales et autres sérigraphies sur verre, l'artiste, qui joue des mots comme le funambule de sa corde, nous entraîne dans les circonvolutions de l'espace et de la pensée, nous invite à perdre le fil et à tenter de démêler les nœuds brunniens présents sous nous yeux.

Éric Duyckaerts s'en prend, comme à son habitude, aux modes de transmission de la connaissance et excelle dans le rôle du magister, mimiques et aux autres tics de langage à l'appui. L'artiste, imitateur et animateur, élargit donc sa cible et s'attaque à un autre bastion de la vulgarisation du savoir: l'émission télé culturelle et ses stéréotypes. Si l'art oratoire prédomine, les vidéos *Piano* et *Parade* abordent d'autres formes d'art performatif où l'improvisation est de mise: le concert de jazz ou la danse. *Parade*, dans la veine du documentaire animalier, tente de décrypter la parade amoureuse de l'homo sapiens à ceci près que le paysage est celui d'une boîte de nuit. On est également tenté d'y voir un pied de nez au célèbre ballet éponyme composé par « Esotérik Satie », pour reprendre le mot d'Alphonse Allais. Satie a d'ailleurs introduit le concept de « musique d'ameublement », concept que l'on pourrait transposer aux sculptures analogiques (dont *Pomme*, *banane...*, 1998) présentées dans un univers pseudo-domestique, un décor chargé de tentures rappelant les fonds des vidéos et jouant parfois les entrelacs sur le

mode festif (type serpentins et cotillons). Dans ces « sculptures d'ameublement », le visiteur tourne autour de cet étrange abat-jour qui n'éclaire la pensée que par associations d'idées.

Une autre sculpture analogique, *Hollande*, *Écosse...*, 2007, est également présentée dans le même module que *Générique*: un générique désopilant qui confirme le passage au crible de l'émission culturelle. L'artiste y explique, non sans ironie, le titre de l'exposition 'idéo. Hors de toute considération étymologique, il est difficile de ne pas y entendre également un paronyme – le terme « idiot ». D'ailleurs, pastichant furtivement Jean-Pierre Léaud en Antoine Doissel devant son miroir dans *Baisers Volés*, l'artiste convoque dans ce même générique l'auteur de *L'Idiotie* Jean-Yves Jouannais (J.Y.J.). Un abécédaire, clin d'œil à Deleuze, sous forme de dialogue absurde joue précisément sur le bruissement de la langue. Dans ce « bouillon de culture », l'artiste en équilibriste retombe toujours sur ses pieds, même si, comme dans ce qui différencie la comédie de la tragédie, le personnage se prend au passage les pieds dans le tapis ou glisse sur une peau de banane, banane, pomme, et ainsi continue la ritournelle.

1. Éric Duyckaerts, *Palais des Glaces et de la Découverte*, entretien avec Hans-Ulrich Obrist, p.99, Monographik éditions, Paris, 2007.

Pascal Rivet — C'est encore loin
 au Lieu unique, Nantes, du 18 mars au 15 mai 2011
 par Raphaël Brunel



PASCAL RIVET
**Hangar, paille et réplique
 d'une Lincoln en bois.**
 16 x 9 x 4,30 m.
 Vue de l'exposition.
 Photo : Stéphane Bellanger.

L'architecture de la Cour où se tiennent les expositions du Lieu unique témoigne du passé industriel du bâtiment dans lequel étaient fabriqués les biscuits LU : un *shed*, cette toiture en dents de scie en partie vitrée permettant un éclairage naturel optimisé, coiffe l'espace scandé par une série de poteaux supportant la charpente métallique. Intervenir dans un contexte si marqué, à cent lieux de la neutralité clinique du *white cube*, ne s'annonce jamais chose facile pour les artistes invités à s'en emparer. L'espace s'impose comme facteur déterminant de la proposition qu'il accueillera. Dans ce registre, Pascal Rivet relève le défi avec succès sans tomber dans l'exercice de style, dans un geste monumental se confrontant avec modestie à la démesure de l'environnement. Monumental, car il y place un édifice, un hangar en tôle, rayé vert et blanc, de ceux que l'on a pris l'habitude d'apercevoir, sans jamais vraiment les remarquer, sur les bords de routes des zones périurbaines. Des bâtiments presque fantômes, à l'architecture simple, moins vernaculaire que mondialisée, qui ponctuent le territoire et dont l'artiste construit dans ce lieu nantais anciennement dédié au travail un exemplaire grandeur nature. En pénétrant dans la Cour, nous apercevons au fond le hangar qui fait immédiatement signe et pose sa trame dans la trame préexistante. La construction est en effet indexée sur celle d'origine, s'appuyant sur les poteaux métalliques pour asseoir son élévation et s'imbriquer sur ce qui s'annon-

çait au départ comme une contrainte. Pascal Rivet plante moins un décor qu'il ne convoque l'objet lui-même, sans artifices, en tant que véritable architecture qui pourrait trouver sa place dans son contexte habituel. Ce morceau de paysage plus que réaliste acquiert ici une valeur sculpturale en travaillant et modelant l'espace vide qui l'environne mais relève également, par endroits, sous l'impulsion du motif rayé, de la tradition picturale abstraite.

Si le premier point de vue que nous avons du hangar en rentrant dans l'espace est relativement frontal, nous découvrons rapidement son volume et le jeu de perspective qu'il produit. Le bâtiment ne se livre cependant pas dans un premier temps et se révèle plutôt déceptif : la grande porte coulissante que l'on aperçoit en façade ne coulisse pas, n'ouvre sur rien. En commençant à le contourner, nous apercevons un renfoncement, une pièce finalement minuscule délimitée par des murs de bottes de paille dont la fonction reste énigmatique, à moins de l'envisager comme l'annonce ou l'anti-chambre du second retrait qui se profile quelques mètres plus loin et d'où l'on voit légèrement saillir ce qui a tout l'air de ressembler à l'aile avant-droite d'une voiture. L'intérieur du hangar, qui apparaît comme une métaphore de l'atelier de l'artiste, abrite en effet une réplique en contre-plaqué d'une Lincoln Continental des années 1960, modèle que J.G. Ballard dote, entre les mains de l'inquiétant Vaughan, d'une aura sexuelle

et mortifère dans son roman *Crash*. Elle a été créée à partir d'une maquette au 1/25^e dont les proportions ont été ensuite reportées pour la réaliser à taille réelle. Pascal Rivet s'est notamment fait connaître en reproduisant à échelle 1 des véhicules utilitaires évoquant le monde du travail, comme la voiture Darty, le fourgon Brink's ou une moissonneuse-batteuse, proposant ainsi des images à la fois fidèles (vue d'ensemble) et grossières (vue rapprochée) de la réalité. Depuis 2010 et l'exposition de trois tracteurs à la Chapelle du Genêteil de Château-Gontier, la peinture apposée sur ces formes familières a disparu pour laisser apparente la matière brute. En restant ainsi au seuil de l'illusion, ses dernières œuvres mettent en évidence le travail et le geste sculptural, processus lent et fastidieux qui relève plus du bricolage que de l'ébénisterie, et orientent l'interprétation sur une voie plus narrative et fictionnelle, qui semble accentuée à Nantes par les jeux de matières entre la physicalité lisse de l'artefact-Lincoln et l'aspect organique des bottes de paille contre lesquelles elle est garée.

En jouant sur le dedans et le dehors tout en proposant une réflexion sur le réalisme en art, Pascal Rivet télescope les idées de paysage et de déplacement mais offre, à travers cette voiture factice à l'arrêt, un voyage immobile, un *road trip* mental nourri par les fantasmes et projections du spectateur.

Pierre Ardouvin — La maison vide

au CCC Tours, du 9 avril au 4 septembre 2011

(cette exposition en deux parties se renouvellera à partir du 18 juin)

par Patrice Joly



PIERRE ARDOUVIN

La Maison vide, 2011.

Production de l'Agence d'artistes du CCC.

Photo : François Fernandez.

Le CCC de Tours a invité Pierre Ardouvin à réaliser un ensemble de deux expositions aux allures de rétrospective. Pas franchement une rétrospective dans le sens classique puisqu'on n'a pas affaire à une succession de pièces venant ponctuer l'itinéraire d'un artiste, plutôt une rétrospective en creux qui met en lumière un travail où l'installation prédomine et où l'activité de dessins agit de manière parallèle et vient la compléter, l'esquisser lorsqu'elle ne fait pas l'objet d'une production tout à fait autonome.

Fort de cette constatation d'un travail partagé entre deux polarités, le directeur du centre d'art – à l'issue d'un dialogue avec l'artiste – a décidé d'inscrire cette dichotomie de manière très radicale : d'un côté une installation, de l'autre une série de dessins. *La maison vide* est la reprise d'une œuvre déjà montrée à la Villa du Parc en 2008, dans une version agrandie qui remplit intégralement la moitié droite du centre. Ce dispositif emprunte à la figure du labyrinthe dont il pourrait représenter un versant moderne et domestique : la succession de cloisons en plaques de bois posées de guingois, percées en leur milieu d'une ouverture qui autorise la déambulation n'est pas sans rappeler le palais des glaces des fêtes foraines. L'impression de ludicité cède rapidement le pas cependant à un sentiment légèrement

anxiogène amplifié par la bande son uniquement composée de claquements de portes. Il entretient des liens formels évidents avec les décors des films expressionnistes dont il partage le climat d'oppression et d'inquiétude. Faut-il voir dans cette installation qui emplit l'espace d'exposition une métaphore du cheminement du spectateur à travers les méandres de la création contemporaine ? Faisant face à ce dispositif, un ensemble de dessins est proposé qui illustre la capacité de l'artiste à utiliser ce médium à des fins hétérogènes, tour à tour esquisses de projets ou propositions spontanées. Si la répartition générale manque de nuances – labyrinthe spatial versus labyrinthe mental –, elle a le mérite d'être claire et de présenter le travail d'Ardouvin sous les auspices d'une production sinueuse d'où émergent cependant des points de force. Ainsi, sans vouloir refaire le parcours de l'exposition, on peut recenser certaines des thématiques privilégiées de l'artiste : un amour certain pour le kitsch (plus mélancolique que nostalgique par ailleurs¹) qui revient constamment via l'intégration d'objets du quotidien en tous genres (avec une prédilection pour les jouets cependant) et une espèce de punk attitude qui vient contrebalancer en permanence ce soupçon de mièvrerie. Ardouvin est largement conscient de la charge émotionnelle

que recèlent ces petits objets produits en nombre par l'*abondance*² perpétuelle de notre société post-industrielle. Il ne cherche pas à forger un discours anti-fétichiste par ailleurs, il utilise au contraire pleinement cette dimension pour la retourner : les micro-récits potentiels qui émergent de ces dessins et autres aquarelles fonctionnent parfaitement sur la base de cette tension entre idolâtrie infantile et pulsion destructrice adolescente. Ce qui frappe dans les pièces issues des dessins préparatoires, c'est la faculté de résistance dans le passage à la 3D alors que, en général, il résulte souvent une perte ou un surcroît d'expressivité quand les artistes passent du croquis au volume. Par ailleurs, l'autre catégorie des dessins d'Ardouvin marque une attirance très forte vers le fantastique ou encore une volonté de « réécrire » le réel – et non pas le réenchanter. Gageons que les nouvelles pièces qui seront montrées dans le deuxième acte de cette quasi rétrospective offriront une image plus riche de son travail en donnant libre cours à la puissance poétique de l'artiste.

1. Conversation avec Céleste Olalquiaga et Sandra Cattini in *Eschatologic park*, Les presses du réel, 2010.

2. *L'abondance*, pièce présentée à Zoo galerie, Nantes, en 1996.

Simon Boudvin — *Anastyloses et reconversions*

au Centre d'art contemporain Les églises, Chelles, du 13 mars au 30 avril 2011

par Antoine Marchand



SIMON BOUDVIN
Temple 01 (Vienne), 2011.
 Maquette en liège.
 Vue de l'exposition
 "Anastyloses et reconversions".
 Photo: © Aurélien Mole.

Bien qu'il s'en rapproche parfois formellement, le travail de Simon Boudvin ne participe pas d'un mode opératoire aussi strict et structuré que celui d'artistes tels que Bernd et Hilla Becher, dont la pratique repose sur une démarche quasi-documentaire, privilégiant la neutralité et la sobriété des formes. En effet, ce jeune artiste français, diplômé à la fois en art et en architecture, n'est pas dans le strict inventaire ou le recensement des traces d'un passé industriel aujourd'hui révolu ; il cherche plutôt, par le biais de fouilles, de recherches approfondies et d'arpentages multiples, à révéler l'histoire d'un lieu, à en faire ressurgir le passé pour mieux le comprendre aujourd'hui. Cette démarche s'apparente à celle d'un archéologue qui, au fil des multiples strates découvertes lors de ses fouilles, parvient à mettre au jour différentes cultures et civilisations. Néanmoins, Simon Boudvin se place lui en archéologue d'un passé récent, partie prenante de l'histoire en cours, préférant se focaliser sur les ruines d'anciens sites industriels que sur des vestiges romains. Et quel meilleur écrin que Les églises de Chelles pour accueillir son travail ? En effet, ce qui est aujourd'hui un centre d'art contemporain fut successivement utilisé depuis la Révolution française comme grenier à grains, logements et enfin commerces.

L'occasion était trop belle de revenir sur l'histoire de ce lieu. Simon Boudvin a donc repensé une partie de l'espace d'exposition, en baissant le grill technique au niveau de l'ancien plafond et en cloisonnant l'espace selon des relevés d'anciens murs de boutiques disparues, modifiant par là même radicalement notre appréhension du site. C'est dans cette réalité un peu étrange, toujours en léger décalage, que flottent les différentes œuvres réunies ici. Ainsi de sa série photographique consacrée à des châteaux d'eau, clin d'œil aussi évident qu'assumé au célèbre couple allemand ; mais là où ces derniers répertoriaient méthodiquement des structures industrielles en passe d'obsolescence, Boudvin choisit, lui, de se concentrer sur des châteaux d'eau aujourd'hui reconvertis en habitations et autres restaurants, préférant porter son attention sur l'exception plutôt que sur la norme. Dans *Façade 01 (Liège)* (2010), il revient sur l'histoire de La Populaire, lieu emblématique de la ville de Liège, à mi-chemin entre Maison du peuple, coopérative et bourse du travail, démolie en 1974 et dont les éléments de façade ont été stockés en vue d'une éventuelle reconstitution. Au travers de deux photographies – représentant le lieu où sont aujourd'hui stockées les pierres – et une maquette en plâtre de la façade d'origine –

la fameuse « anastylose » du titre –, l'artiste révèle un moment particulier de l'histoire des mouvements ouvriers en Belgique et souligne la gêne des pouvoirs publics face à ce type de bâtiments, à forte teneur symbolique. Simon Boudvin a par ailleurs choisi de présenter une série de pièces plus directement liées aux matériaux bruts eux-mêmes et aux symboles généralement associés à ces matériaux. Ainsi, *Bille 01 (Les Arques)* (2010) pourrait rappeler les travaux de déconstruction d'un Gordon Matta-Clark, mais lorsque Boudvin récupère les lattes de bois extraites du démontage du plancher d'une cabane, c'est pour tenter de recomposer la forme pré-existante à ces lattes, en l'occurrence la bille de bois initiale, liée au conditionnement de ces matériaux par l'industrie. Bien que très hétéroclites formellement, les œuvres réunies dans *Anastyloses et reconversions* tendent néanmoins toutes vers le même but, à savoir offrir une autre vision des profondes mutations urbanistiques, et plus globalement sociologiques, de nos sociétés contemporaines.

Ann Veronica Janssens et Aurélie Godard — 2 éclats blancs toutes les 10 secondes (suite)

au CRAC Alsace, Altkirch, du 6 mars au 15 mai 2011

par Paul Bernard



AURÉLIE GODARD

Ultra-violet, 2011.

Courtesy Aurélie Godard et Galerie Dohyang Lee, Paris.

Photo: DR.

2 éclats blancs toutes les 10 secondes, c'est la fréquence d'éclairage du Créac'h, le phare le plus à l'ouest de l'île d'Ouessant. Aurélie Godard et Ann Veronica Janssens ont effectué une résidence sur l'île qui fut à l'origine d'une première exposition au Quartier à Quimper (à la fin de l'année dernière) avant d'investir, dans une configuration sensiblement autre, le Crac Alsace, à l'autre bout de la France. De génération différente, voilà deux artistes qui partagent une même fascination pour la mise à mal de l'appréhension sensorielle, les réfractations de la lumière et les troubles de la rétine.

Ann Veronica Janssens est passée maître dans cet art de l'équilibre instable. Dans l'une des salles de l'ancien lycée alsacien réhabilité en centre d'art, nous découvrons un ensemble de sculptures qui ont de prime abord cette rigueur autoritaire des structures minimalistes, mâtinée toutefois d'une étrange préciosité. Il faut s'approcher, établir une mise au point pour que se révèle la déroutante réalité. C'est un subtil jeu de reflets qui colorent la surface de l'eau transparente remplissant à moitié ces cubes de verre. Cette espèce de grosse bague cristalline et translucide diffractant la lumière n'est en fait qu'un simple rouleau de lamelles en PVC. Cette poutre d'acier massive dont l'artiste a simplement poli la surface pour

en faire un miroir prend soudainement un aspect sophistiqué. Et il suffit de quelques paillettes disposées sur des parpaings pour faire pénétrer la lumière dans la matière et la transubstantier en pierres précieuses.

Dans une salle attenante, Aurélie Godard rejoue le display des sculptures de Janssens en décapant l'intégralité du parquet à l'exception des silhouettes des œuvres, laissées ainsi en « positif ». Cette découpe donne paradoxalement de la valeur à ce qui a simplement été laissé en état, accédant au rang de patrimoine. Plus contextuelle que son aînée, la jeune artiste associe ses préoccupations optiques à l'histoire du lieu dans lequel elle intervient. Il en va ainsi de *The Bright Side of the Moon*: creusés à même le mur, les différents cratères de la lune renvoient aussi bien à un ailleurs mythique qu'ils révèlent les différentes couches de peinture et l'histoire du lieu. Un même geste, à la fois transcendant et immanent. Plus loin, *New Rose Graffiti* joue de la persistance rétinienne: l'artiste détoure une affiche punaisée au mur avec une grande quantité de pigments jaune fluo. L'affiche retirée, l'œil perçoit un rectangle rose, tandis que les pigments se dispersent dans le lieu, accrochant les semelles du visiteur.

Par la fenêtre on entrevoit à l'extérieur des ballons de foot perchés dans les arbres.

Allusion là encore à l'histoire du lieu et ses drames de récréation, les ballons ont été recouverts de peinture photochromique, changeant de couleur, du blanc au fuchsia, selon l'heure de la journée. À l'extérieur également, *Zabriskie Zone*, une cabane qui immerge le spectateur dans un brouillard coloré. Dispositif maintes fois rejoué par Janssens – et pour cause, d'une efficacité redoutable, la sensation de pouvoir palper l'infini –, il s'expérimente ici avec une nouvelle donnée. L'éclairage est entrecoupé de noir complet selon une fréquence qui correspond à celle d'un clignement d'œil. Outre le fait qu'il permet de saisir instantanément la couleur complémentaire, le clignotement se perçoit comme un léger bug dans la perception, un effet *flicker*, déstabilisant de nouveau les sens.

L'exposition à Quimper était plongée dans le noir, invitant le spectateur à un rapport plus intime avec les œuvres. Ici, au contraire, les nombreuses fenêtres laissent pénétrer la lumière du jour et l'exposition s'entrevoit dans un rapport permanent avec l'extérieur, ce qui rajoute une dimension à ce projet que l'on traverse dans une succession de dialogues perceptuels: les artistes entre elles, les œuvres et le lieu, les œuvres et la lumière. Et nous, au milieu.

Dominique Blais — Solaris
 au Transpalette, Bourges, du 11 mars au 7 mai 2011
 par Raphaël Brunel



DOMINIQUE BLAIS

Solaris, 2011.

Structure bois, plexiglas, peinture, projecteur Fresnel, moteur, interface et programme DMX. Dimensions variables.

Production Transpalette.

Courtesy de l'artiste et galerie Xippas, Paris.

Photo: Nicolas Durand.

Parler du travail de Dominique Blais revient souvent à évoquer la manière dont il exploite les qualités plastiques du son, sa capacité à générer des formes sculpturales ou des images, s'empare de ses outils de diffusion, souvent analogiques, comme la platine vinyle, le magnétophone à bandes magnétiques ou les enceintes, dans le cadre d'une esthétique marquée par le minimalisme. Une fois énoncée cette généralité sur la prédominance du médium, il reste tout à dire sur la nature d'œuvres traversées par des enjeux d'ordre perceptif et sensoriel, reposant sur l'association paradoxale et poétique entre la forte présence physique des dispositifs déployés et l'énonciation d'un inframince visuel ou sonore, de phénomènes d'apparition et de disparition. Un décalage parfois déceptif qui témoigne d'une expression sensible du temps.

Au Transpalette à Bourges, Dominique Blais a évacué la question du son, de sa diffusion ou de sa représentation mais les « fondamentaux » restent au cœur de l'exposition *Solaris*. L'œuvre éponyme est certainement la plus marquante et la plus

fascinante par son ancrage *in situ* et la manière dont elle dialogue avec le lieu d'exposition. Il faut dire ici un mot sur cet ancien espace industriel qui n'a pas grand chose à voir avec le traditionnel *white cube*. Les murs rugueux forment un plan en L inversé au bout duquel le spectateur débouche sur une élévation à deux niveaux dont les courbes sont desservies par un magnifique escalier métallique et par un monte-charge, éléments qui dotent à eux seuls l'espace d'une aura imposante avec laquelle l'artiste doit composer. En levant la tête, on aperçoit, coiffant le tout, une verrière à travers laquelle le soleil semble briller. On se réjouit alors que depuis notre arrivée, les nuages se soient dissipés. Hormis les œuvres exposées dans l'entrée, l'espace apparaît nu et on profite de son architecture à la fois dépouillée et très présente. On déambule un peu, on emprunte l'escalier, à la recherche des œuvres – c'est une exposition après tout, pas une visite de bâtiment. Rien sur la première course. On fait le tour, s'appuie à la rambarde, regarde en bas, en haut. En haut, il semble se passer quelque chose, l'escalier

permettant d'accéder au niveau de la verrière. On découvre alors l'artifice et la verrière d'origine que l'artiste a répliquée et abaissée d'un étage. La lumière naturelle est obstruée par un film sombre et le soleil que l'on croyait revenu est simulé par un puissant projecteur soutenu par un bras motorisé qui effectue un déplacement extrêmement lent, une révolution d'une durée d'une heure, avec aube et crépuscule en prime. Cette œuvre s'expérimente ainsi en deux temps, celui de l'illusion, de la substitution et celui de sa mise à jour. La verrière factice et son projecteur évoquent un plateau de cinéma, son décor, ses trucs et astuces, mais ne témoignent cependant pas d'une réflexion particulière sur ses modes de production. Quant au titre, *Solaris*, il évoque moins le film de Tarkovski, avec lequel il partage toutefois une esthétique de la lenteur, que l'étymologie latine signifiant « ensoleillé ». Un titre à la hauteur de l'ambition du projet.

SAFARI

EXPOSITION 11 JUIN - 4 SEPTEMBRE 2011 ENTRÉE LIBRE

PILAR ALBARRACIN, CAN ALTAY, CARLOS AMORALES, OLIVIER BABIN, MIRCEA CANTOR, DONNA CONLON, PHILIPPE DECRAUZAT, ALAIN DELLA NEGRA & KAORI KINOSHITA ET LES FURRIES, FRANK GÉRARD, CARSTEN HÖLLER, ALI KAZMA, LISA LESAINT, RĂ DI MARTINO, PAUL MCCARTHY, MATHIEU MERCIER, NICOLAS MILHÉ, JEAN-LUC MOERMAN, PAULIEN OLTHETEN, BRUNO PEINADO, LOÏC RAGUÉNÈS, SYLVAIN ROUSSEAU, ÉRIC TABUCHI, PIERRE VADI ...

le lieu unique

en résonance à SAFARI :
une exposition intitulée
Animaux/Animots est organisée
par le Frac des Pays de la Loire,
le Musée des Beaux-Arts
de Nantes propose un parcours
à travers ses collections sur
le thème de l'animal et Zoo
Galerie accueille une exposition
personnelle d'Emilie Pitoiset.

www.lelieuunique.com
tél : 02 40 12 14 34
mar.sam./13h-19h, dim. 15h-19h

le lieu unique
SCÈNE NATIONALE DE NANTES



PAYS DE LA LOIRE

Nantes



julien
carreyn

lyot

13.05.11-14.08.11
vernissage le 12.05.11
du mardi au dimanche de 14h00 à 18h00
entrée libre

visite privée pour les amis du frac champagne-ardenne: lundi 16 mai à 19h00
visites publiques: tous les dimanches à 16h00
visite pour les enseignants: mercredi 18 mai à 14h30
visite pour les étudiants: jeudi 26 mai à 18h30
nuit des musées: samedi 14 mai de 20h00 à minuit

nick
mauss

disorder

frac champagne-ardenne
fonds régional d'art contemporain
1, place museux
f-51100 reims
t +33 (0)3 26 05 78 32
f +33 (0)3 26 05 13 80

contact@frac-champagneardenne.org
www.frac-champagneardenne.org



orlan

UN BOEUF
SUR
La Langue

Chapelle
de l'Oratoire

1^{er} juin
25 sept.
2011

Musée
des Beaux-Arts
de Nantes

www.museedesbeauxarts.nantes.fr

MOVEMENT www.movement.net wik www.wik.com L'œil
Le Journal des Arts

VILLE DE
Nantes