

02 n° 64

Hiver / *Winter* 2012

Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

LES PRAIRIES

KATINKA BOCK

ALEX ISRAEL

MOHAMED BOUROUISSA

JONATHAN BINET

LES CHEMINS

DE L'ÉMERGENCE II



www.artgeneve13.ch

artgenève palexpo
salon
international
d'art
31.01. – 03.02.13



Ruinart



teo jakob



SUPER WINDOW PROJECT

The Ride



LA VILLE RAYÉE

Une **exposition itinérante** proposée par la **Galerie J** autour des questions d'espace d'exposition, de dispositifs de monstration et de contexte politique et culturel pour les espaces d'art indépendants.

Première étape:

Zoo Galerie, 49 Chaussée de la Madeleine, Nantes.

Vernissage le 25 janvier à 18h. Exposition jusqu'au 20 février 2013.

Avec des œuvres de:

Martin Beck, Marie-Avril Berthet et Frédéric Post, Christian Bili, Olivier Cablat, Moyra Davey, Olivier Desvoignes. La Galerie Extérieure avec Jean Barberis, Dominique Blais, Aurélien Froment, Mark Geffriaud, Aurélie Godard, Pierre Leguillon, Bruno Persat, Eric Stephany et Virginie Yassef. Fabrice Gygi, Philippe Joner, Carl June, Klat, Körner Union, Perrine Lacroix, Mélodie Le Blévenec, Stéphane Magnin, Aurélien Mole, Elena Montesinos, Mélodie Mousset, Nathalie Rebholz, Izet Sheshivari, Julien Tiberi, Marie Velardi.

www.zoogalerie.fr

www.galerie-j.info

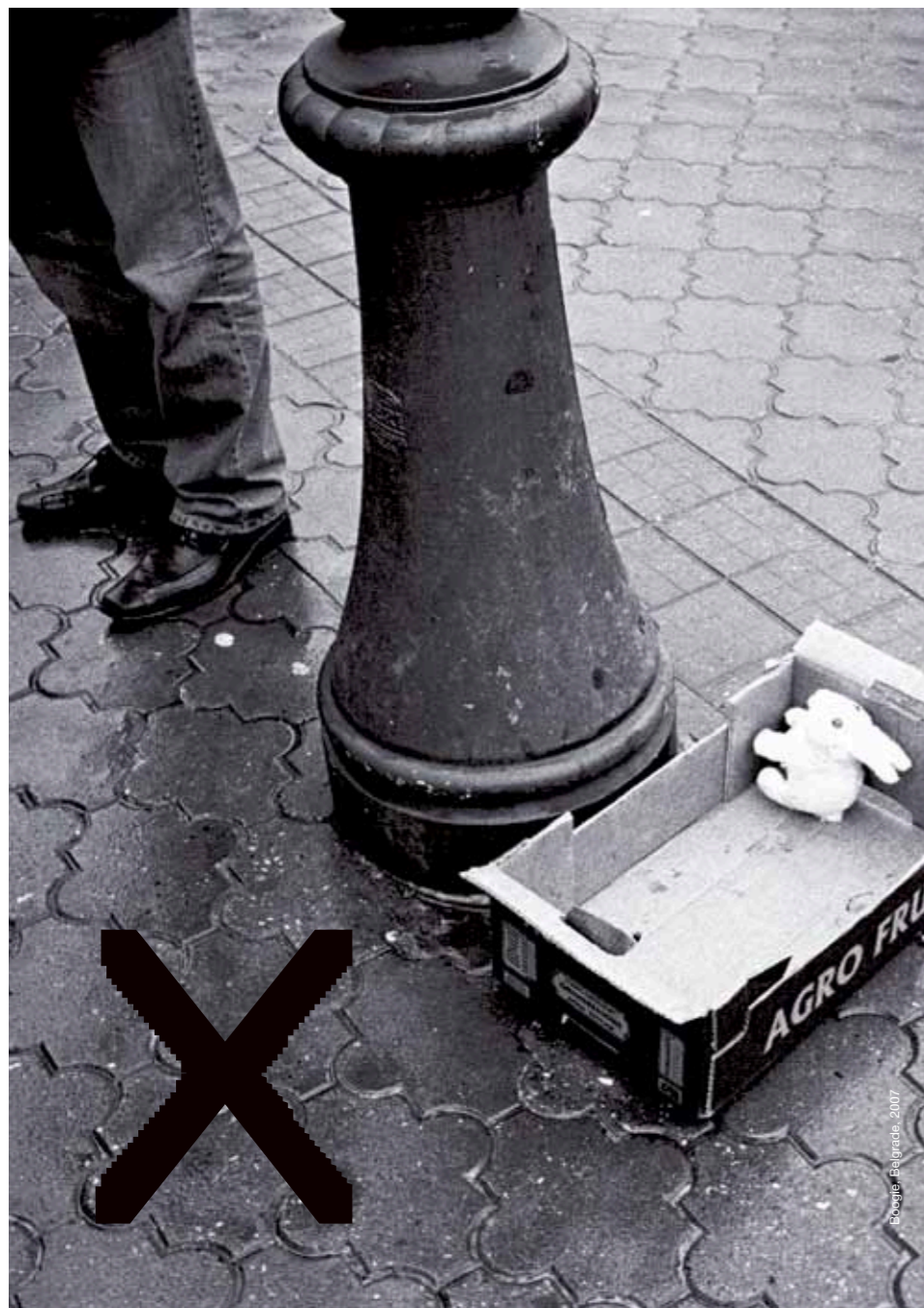
385-10 MOTOYAMA KAMIGAMO KITA-KU 603-8047 KYOTO > 1 RUE DES ETABLES 33800 BORDEAUX

www.superwindowproject.com

TWO LINES OF LIFE

(Or why a rabbit loves weeds)

RADOŠ ANTONIJEVIĆ, DAMIR AVDIĆ, BOOGIE, UROŠ ĐURIĆ,
VLATKA HORVAT, IRWIN, ALEKSANDAR JESTROVIĆ JAMESDIN,
ALEKSANDAR MAČAŠEV AND STEPHEN GEE, VLADIMIR NIKOLIĆ,
ZORAN TODOROVIĆ, RAŠA TODOSJEVIĆ



—
Exposition
18 janvier - 10 mars 2013

—
Commissariat
Mia David et Zorana Djaković Minniti,
Centre Culturel de Belgrade, Serbie

ACT BELGRADE
CLUJ
EINDHOVEN
RENNES

Exposition présentée dans le cadre du
projet européen A.C.T. *Democ[k]racy*
soutenu par le programme Culture de
l'Union européenne

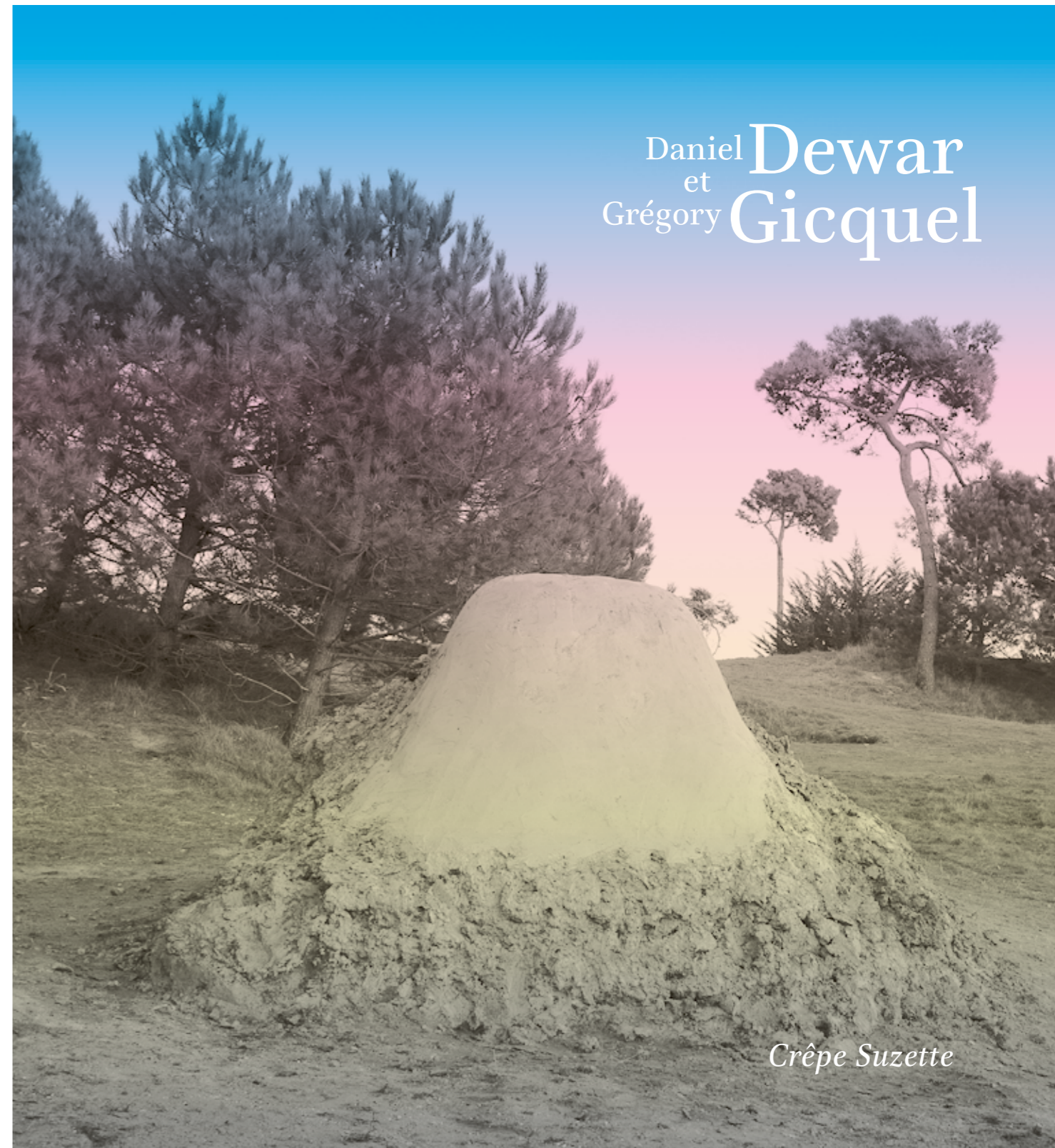
LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

Place Honoré Commeurec
Halles centrales_F 35000 Rennes
T (+33) (0)2 23 62 25 10
www.criee.org

—
métro République_entrée libre et gratuite
mardi au vendredi de 12h à 19h
samedi et dimanche de 14h à 19h
fermé le lundi et les jours fériés



rennes.fr
VIVRE EN INTELLIGENCE



Daniel DEWAR
et **Grégory GICQUEL**

Crêpe Suzette, 2012

Co-éditions
Loevenbruck, Paris
Spike Island, Bristol

Descriptif
Français / Anglais
192 pages;
couleur et noir & blanc;
198 x 216 mm
Édité à 600 exemplaires

Auteurs
Zoë Gray, Helen Legg
et Alice Motard
Conception graphique
Roman Seban
Composé en
Valence et Modern 7,
dessiné par
Adrien Vasquez

Distribué par
France, Belgique, Suisse :
Les presses du réel
www.lespressesdureel.com
info@lespressesdureel.com
International : Idea Books
www.ideabooks.nl

Dépôt légal :
septembre 2012 ;
ISBN : 2-916636-05-6

Expo



Un premier regard 2008 - 2012 4 années d'acquisition

sur les 29 œuvres d'art contemporain
du Département d'Ille-et-Vilaine

du 30 janvier au 22 mars

Yuna AMAND ■ Isabelle ARTHUIS ■ Hervé BEUREL ■
Muriel BORDIER ■ Jocelyn COTTENCIN ■ Christine CROZAT ■
Bruno DI ROSA ■ Antoine DOROTTE ■ Julie C. FORTIER ■
Nikolas FOURE ■ Pierre GALOPIN ■ Angélique LECAILLE-GUILBERT ■
Didier LEFEVRE ■ Jean-Philippe LEMEE ■ Stéphane LE MERCIER ■
Briac LEPRETRE ■ Yann LESTRAT ■ Cédric MARTIGNY ■
Nicolas MILHE ■ Pascal MIRANDE ■ Benoît-Marie MORICEAU ■
Samir MOUGAS ■ Marie REINERT ■ Mathilde SEGUIN ■
Yann SERANDOUR ■ Yves TREMORIN ■ David ZERAH ■
Sarah FAUGUET et David COUSINARD ■

Direction de la culture ■
Bâtiment des Archives départementales ■
1, rue Jacques-Léonard à Rennes ■
Entrée libre et gratuite ■ du lundi au vendredi ■
de 12 h à 17 h 30

INSTITUT SUPÉRIEUR DES ARTS DE TOULOUSE — BEAUX-ARTS & SPECTACLE VIVANT

Options art,
design et design
graphique
— Inscriptions
de janvier
à mars 2013

www.isdat.fr



Image: Kirill Ukolov,
DNSEP Art 2010,
catalogue à paraître,
éditions Particules



Flora Gomes (à gauche) dans *Guinée-Bissau, 6 ans après*, 1980 (film inachevé).
© INCA Guinée-Bissau, Joséfine Crato, Flora Gomes, Sans N'Hada
Conception graphique : Thomas Pottijean - Hay Mo

LUTA CA CABA INDA
(LA LUTTE N'EST PAS FINIE)

FILIPPA



CÉSAR

JEU DE PAUME

1, PLACE DE LA CONCORDE - PARIS 8° • M° 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.

1
6
OCT.
1
2
•
2
0
JANV.

1
3

Avec le soutien de  En collaboration avec   

Avec l'aide de  En partenariat avec    Remerciements à  

02 n°64
SOMMAIRE

Hiver / Winter 2012
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

INTERVIEW

p. 11
ANNE BONNIN
par / by Étienne Bernard

GUESTS

p. 19
KATINKA BOCK
par / by Joana Neves

p. 25
ALEX ISRAEL
par / by Aude Launay

p. 31
MOHAMED BOUROUISSA
par / by Julie Portier

p. 37
JONATHAN BINET
par / by Aude Launay

DOSSIER

p. 45
LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE II
par / by Patrice Joly

REVIEWS

p. 54
Documenta 13
Divers lieux, Kassel

p. 56
Leigh Ledare, et al.
WIELS, Bruxelles

p. 57
Eija-Liisa Ahtila — Mondes parallèles
Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes

p. 58
Bertille Bak — Circuits
Musée d'Art Moderne, Paris

p. 59
Les dérives de l'imaginaire
Palais de Tokyo, Paris

p. 60
Michel Blazy — Le grand restaurant
Le Plateau, Frac Île-de-France, Paris

p. 61
Fabrice Hyber — Prototypes d'Objets en Fonctionnement
Mac/Val, Vitry-sur-Seine

p. 62
Melik Ohanian — Points d'intention
Centre d'art Les Églises, Chelles

p. 63
Bojan Sarcevic — L'ellipse d'ellipse
Institut d'art contemporain, Villeurbanne

p. 64
Chapelle vidéo #3 — Chemins faisant
Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis

En couverture / Cover
ALEX ISRAEL
Minerva, 2011.
Élément de décor de cinéma loué.
Rented cinema prop.
Vue de l'exposition / View
of the exhibition «Property», Peres
Projects, Berlin (10.09-5.11.2011).

Directeur de la publication
/ Publishing Director
Rédacteur-en-chef / Editor-in-Chief
Patrice Joly.

Rédactrice-en-chef adjointe
/ Associate Editor-in-Chief
Aude Launay.

Rédacteurs / Contributors
Étienne Bernard, Alexandrine
Dhainaut, Laure Jaumouillé,
Patrice Joly, Benoît Lamy de
la Chapelle, Aude Launay,
Antoine Marchand, Pauline Mari,
Florence Meyssonier, Joana
Neves, Julie Portier, Mathilde
Roman, Aurélie 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

15.09-9.12.2012: *Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain*
(Newway Mabilais, Frac Bretagne, La Criée Centre d'art, Musée des Beaux-arts de Rennes, 40mcube,
Phakt Centre culturel Colombier, Cabinet du livre d'artiste, Galerie Art & Essai).
Show de l'Ouest: www.lesateliersderennes.fr



Anne Bonnin

—

Des prairies peu ordinaires

par/by
Étienne Bernard

11



MICHAEL E. SMITH
Untitled, 2012.
Production **Les Ateliers de Rennes**
2012. Courtesy de l'artiste
& Kow Gallery, Berlin.

JORGE SATORRE
Divine truth, 2008-10.
Différentes collections privées.

Vues de l'exposition / Views
of the exhibition « **Les Prairies** »,
Newway Mabilais, Rennes, 2012.
Photos: Aurélien Mole.

Anne Bonnin est directrice et commissaire de la Biennale d'art contemporain Les Ateliers de Rennes. L'édition 2012, intitulée *Les Prairies*, traite de la notion de conquête en invoquant une figure légendaire et historique aux multiples incarnations, héros ou icône du modernisme: le pionnier. Le pionnier est un défricheur qui investit des espaces réels et conceptuels, territoires ou domaines de connaissance. *Les Prairies* ouvrent des horizons multiples. Des expositions collectives et personnelles se déploient dans les principaux lieux d'art de la ville mais aussi dans une architecture étonnante qui marque le paysage rennais. Organisée en cinq aires thématiques, l'exposition collective est répartie dans deux sites, deux bâtiments inédits et remarquables: le nouveau Frac Bretagne signé Odile Decq et Benoît Cornette et le Newway Mabilais construit par Louis Arretche en 1975.

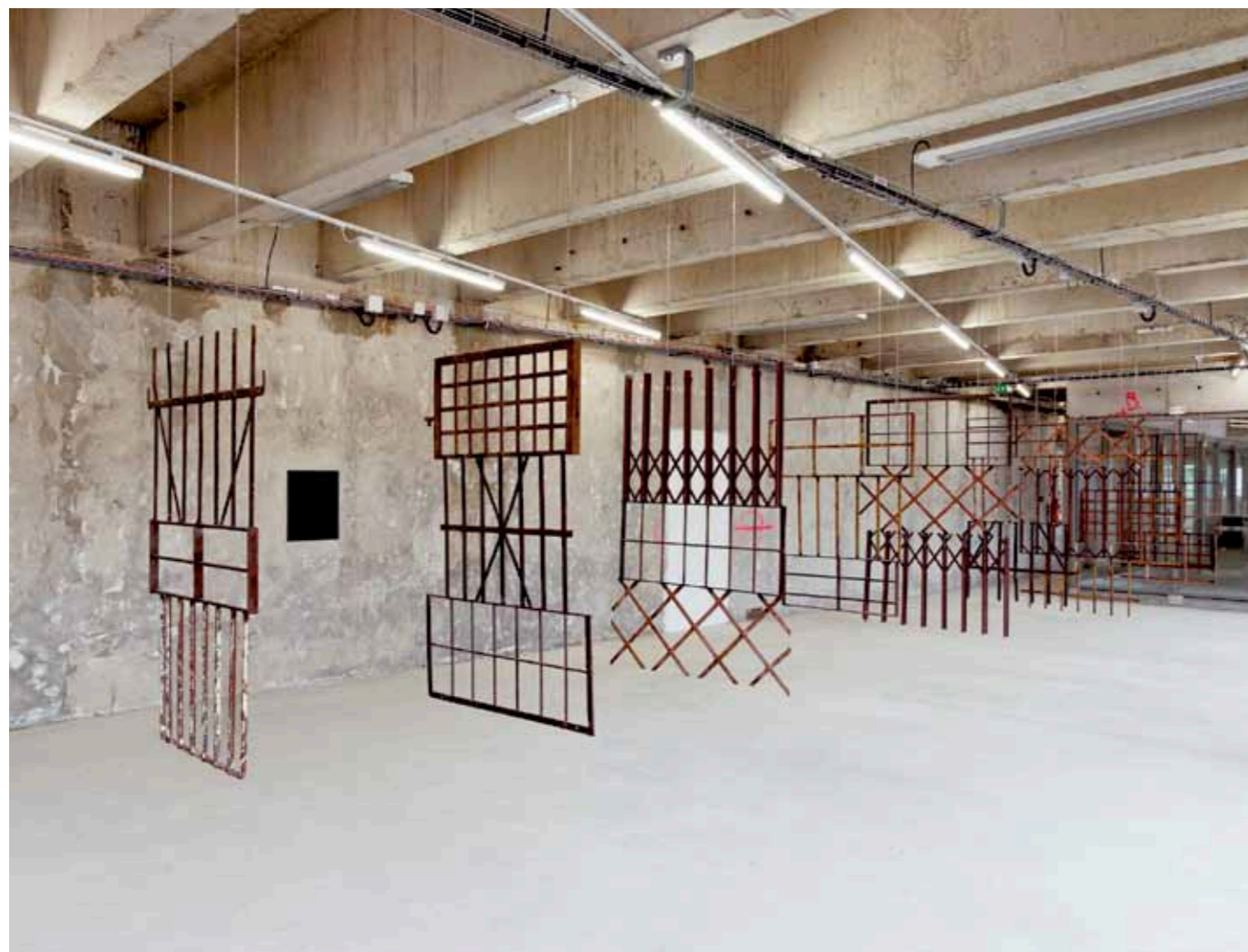
Étienne Bernard — **En visitant les expositions, on se sent emmené dans une histoire, propulsé dans une narration où évolue une figure diverse, changeante. Peut-on dire qu'en concevant *Les Prairies* vous avez tenté d'écrire une épopée?**

Anne Bonnin — L'idée générale est de penser l'art avec l'art, ce qui m'amène à adopter un point de vue matériel sur les œuvres. La biennale approfondit un regard sur une histoire matérielle des formes. Quant à sa dimension épique, elle peut être liée au propos, à l'exploration d'une figure emblématique de la modernité – le pionnier – mais peut provenir aussi des œuvres elles-mêmes qui, pour nombre d'entre elles, mettent l'accent sur des processus de fabrication, des gestes, des attitudes, incluant donc une temporalité; à travers leurs formes et leurs matériaux, les œuvres

racontent une histoire. C'est le cas, entre autres artistes, de Jesus Alberto Benitez, Katinka Bock, Lydia Gifford, Ian Kiaer, Guillaume Leblon, Dora Maurer, Helen Mirra, Gyan Panchal, Michael E. Smith, Yann Serandour, Francisco Tropa, André Valensi, Jackie Winsor. On décèle aussi une dimension épique dans l'accrochage qui mélange les générations et produit des analogies en soulignant des préoccupations plastiques communes à plusieurs artistes: par exemple, le fait d'introduire au sein d'un vocabulaire minimal et architectonique une dimension corporelle, existentielle ou politique. Il s'agit moins d'écrire un nouveau récit que de tirer des fils et de proposer des filiations dans une histoire des formes et des attitudes: je fais resurgir des artistes que l'on regarde moins aujourd'hui. Ces figures mettent en relief certains aspects d'un paysage esthétique actuel.

Vous invoquez le pionnier, vous invitez à arpenter des prairies, autant de thèmes qui évoquent l'Amérique, comme l'art des années soixante-dix, mais vous ne convoquez pourtant pas les grandes figures du Land Art. Pourquoi?

Je ne voulais pas solliciter les références attendues sur de telles questions, mais des noms un peu oubliés, décalés, qui complexifient un regard sur l'art actuel. Jackie Winsor est associée au post-minimalisme, André Valensi a participé à Support-Surface. J'ai découvert Winsor en explorant la collection du Frac Bretagne. Par ailleurs, j'ai élargi l'horizon géographique en présentant différents artistes d'Europe de l'Est communiste comme Dora Maurer, Neša Paripovic ou, plus jeune, Zbynek Baladran, qui jalonnent l'expérience d'un « nouveau monde ». Ainsi, outre un noyau de jeunes artistes, sont montrés des artistes actifs



dans les années soixante-dix, évocateurs d'un « monde moderne » – un « monde moderne » en crise – en train de se construire, mais en fait en train de se détruire. À l'époque, si l'opposition entre Est et Ouest est déterminante, des deux côtés du mur apparaissent des interrogations communes. Les artistes se focalisent sur des questions et des aspirations qui furent celles des avant-gardes : monde nouveau, utopie, pionnier. L'attitude, la notion d'attitude, a pris alors un sens paradigmatique condensant l'art et le politique (« Quand les attitudes deviennent forme », 1969, en serait l'exposition manifeste). Dans la biennale, ces artistes incarnent, comme des points de mire et de fuite, des postures diverses à l'égard de l'idée de conquête : conquête artistique, conquête politique, positive ou négative – résistance ou impérialisme, à l'époque il fallait choisir son camp. Aujourd'hui, ces questions se posent évidemment différemment.

Du côté français, Gilles Aillaud nous parle, avec ses peintures zoos, d'un monde moderne et de ses espaces construits et contraints, d'un monde animal dominé par l'homme. Il figure des réalités concrètes avec le langage d'une peinture réflexive, héritière du modernisme. Le motif de la grille récurrent, obsessionnel, en est le signe.

Certaines personnes vous reprochent d'adopter une vision fétichiste du modernisme. Qu'en pensez-vous ?

Elles se méprennent. Mon projet ne traite pas du modernisme ni de ses « après ». Au contraire, j'ai situé ma réflexion esthétique dans un horizon concret, à Rennes. Il s'est alors agi de considérer une ville actuelle telle qu'elle s'est construite depuis les années soixante, autrement dit de considérer un modernisme mis en œuvre, propagé, notamment par l'un des architectes de la reconstruction

et des Trente Glorieuses : Louis Arretche qui a beaucoup construit à Rennes, en particulier cet ancien centre de télécommunications qui accueille une partie de l'exposition collective de la biennale. Cet édifice fait donc écho à l'une des intentions du projet.

Pour répondre à la critique sur le modernisme, prenons l'exemple de Ian Kiaer que d'aucuns catalogueraient, en allant trop vite, de fétichiste du modernisme et dont la production pour la biennale est inspiré par Arretche. Cependant, même si Kiaer travaille sur une architecture symptomatique d'une époque, il le fait avec les moyens de la peinture et de la sculpture, évoquant en outre l'architecture sous la forme du projet et à l'échelle de la maquette c'est-à-dire dans ses dimensions conceptuelle et utopique. Il parle ainsi des différentes temporalités qui caractérisent aussi bien la conception, la construction et la destruction que la représentation, le souvenir et le fétichisme. En ce sens, Kiaer traite du fétichisme : notre rapport aux objets, aux décors, aux formes qui marquent notre imaginaire mais il serait caricatural de qualifier son approche de fétichiste. En outre, il problématise un modernisme tardif, déjà passé en mille neuf cent soixante-dix, dont il explore la complexité. De même, le Newway Mabilais, qui date des années soixante-dix, est d'un modernisme rétro. Peu d'œuvres de la biennale s'intéressent directement au modernisme. Au contraire, j'ai eu soin d'ouvrir des perspectives diverses, contrastées, sur l'art moderne et les années soixante et soixante-dix : Étienne-Martin et Gilles Aillaud en témoignent. Miriam Cahn aussi.

Cette critique ne vient-elle pas du fait que ce bâtiment en devienne d'une certaine manière une image ?

SOFIA HULTÉN
Lazy Mans Guide
to Enlightenment, 2011.
Vue de l'exposition / View
of the exhibition « Les Prairies ».
Newway Mabilais, Rennes, 2012.
Collection Malmö Konstmuseum,
Malmö.
Photo : Aurélien Mole.



THOMAS KILPPER
Willi Brandt, Guenther Guillaume
and Dietrich Sperling, 2009
& John Heartfield and Silvio
Berlusconi, 2009.
Collection Kadist Art Foundation,
Paris.
Vue de l'exposition / View
of the exhibition « Les Prairies ».
Newway Mabilais, Rennes, 2012.
Photo : Aurélien Mole.

Effectivement, ce bâtiment est comme un écran suranné pour la biennale. Mais n'est-ce pas là, justement, un point de vue qui le fétichise ? D'ailleurs, ce bâtiment n'est pas moderne mais après-moderne, il est hybride : futuriste mais rétro, agrémenté d'une soucoupe volante. Ce lieu a été une donnée pour penser l'accrochage : entièrement vitré, donc ouvert sur la ville, il en est un observatoire. Le paysage est omniprésent comme un panorama. Les œuvres sont donc directement confrontées au béton brut et au paysage.

On a également pointé le fait que l'exposition, qui prend place dans un bâtiment en chantier, évacue toute dimension sociale au profit d'une approche valorisant l'autonomie de l'art, et ce dans un contexte de crise.

En effet, il y a une crise économique, politique, depuis au moins... le choc pétrolier de 1973 : ça tombe bien, c'est la date du bâtiment ! L'art est relié à des réalités concrètes économiques, politiques, par des matériaux, des modes de production, des façons de travailler qui produisent des formes. Et les formes énoncent des positions. Mathieu K. Abonnenc montre, avec son projet sur l'exploitation des mines de cuivre au Congo par les Belges, que le choix artistique des matériaux est politique. L'art n'a pas vocation à énoncer, à délivrer des messages explicites ou à résoudre des problèmes économiques et sociaux, même s'il s'en nourrit et y réfléchit. La question est donc celle des moyens, des procédures : comment se fait-il l'écho de questions politiques ? Dans un jeu de miroir ? Cela rassure, car apparemment c'est simple à comprendre. C'est une vision moraliste de l'art. L'art ne fournit pas de réponses à des questions, il n'est pas un remède causaliste !

Les biennales créent des attentes : elles auraient une mission politique internationale. On constate depuis un bon moment ce phénomène d'un art de biennale : des œuvres qui « sous-titrent la réalité », qui commentent des réalités sociales et politiques, ce qui, du même coup, signifie que ces mêmes réalités deviennent la justification de l'art. La dernière édition de Manifesta cet été à Genk en Belgique en donnait un exemple, même si elle présentait des aspects intéressants.

La critique sur le rapport entre l'exposition et les ouvriers du chantier dénote une position misérabiliste à l'égard des travailleurs, sur lesquels on projette une vision : on se substitue à leur expérience, considérée finalement comme négative. Ce présupposé exclut les ouvriers de l'art de façon méprisante. Jacques Rancière explicite très bien les significations implicites de telles positions qui occultent et instrumentalisent la parole des ouvriers. Par ailleurs, plusieurs œuvres de la biennale traitent de sujets « politiques ». Par exemple, le film d'Uriel Orlow montre une ville arménienne, commencée dans les années quatre-vingt, restée inachevée, puis abandonnée : une ruine récente. On voit des personnes qui y vivent, y travaillent dans une précarité extrême en marge de la société et d'une économie normale, cette ville n'étant inscrite sur aucune une carte. Ce n'est pas un documentaire. Pour Orlow, il ne s'agit pas de restituer des faits dans leur véricité mais d'approcher une réalité complexe et lointaine. Jorge Satorre et Mathieu Abonnenc abordent des situations concrètes, s'inspirent de récits personnels ou collectifs ; leur approche reflète la complexité d'une situation, l'impossibilité d'une restitution univoque.

Anne Bonnin

Wandering through Unusual Prairies



FRANCISCO TROPA
Terra Platónica, 2012.
Production Les Ateliers de Rennes
2012. Courtesy de l'artiste
& Quadrado Azul Gallery, Porto.
Vue de l'exposition / View
of the exhibition « Les Prairies »,
Newway Mabilais, Rennes, 2012.
Photo: Aurélien Mole.

Dans le paysage des grandes manifestations d'art, comment définiriez-vous la position de votre biennale ?

J'ai tenté de proposer un horizon d'interprétation, des expositions où se déploie la spécificité du travail de l'art, d'un art multiple évidemment. L'art n'est pas coupé du monde, il y est relié matériellement, sensiblement. Il le fait apparaître et parler, selon certaines modalités. Le terme « biennale » définit un format (même modeste) qui suscite des attentes. Je suis très heureuse d'avoir pu y réfléchir. La tendance à laquelle j'ai tourné le dos est l'éparpillement des propositions dans l'espace public qui transforme l'art en animation culturelle. J'ai donc pris le parti de me concentrer sur des œuvres qui sont précises, subtiles, « lentes » et demandent une attention de la part du visiteur. Je conçois, je souhaite l'exposition comme un lieu dans lequel on s'arrête, on freine le temps, on se met en condition pour regarder des œuvres. L'art ne délivre pas de messages immédiats, les médias, les journalistes, la publicité font cela très bien. Ce n'est pas ce que j'attends de l'art. J'ai retrouvé des positions similaires à la Biennale de Lyon et à celle d'Istanbul qui, toutes deux en 2011, manifestaient un désir de concentration sur des œuvres.

Quelques semaines après la clôture de Documenta, peut-on voir dans votre proposition une volonté d'ouvrir une perspective paradigmatique ?

Je laisse les visiteurs en juger. Néanmoins, oui, sûrement, car un projet manifeste une cohérence qui diffère d'une pensée homogène de l'art. Un projet est travaillé par un paradigme – même temporaire. Mais je ne suis pas partie en quête d'un paradigme ! Harald Szeemann écrit qu'il y a toujours un paradigme implicite derrière

une exposition. Il n'a pas besoin d'être formulé explicitement – enfin, parfois, si, il faut revendiquer un paradigme, cela dépend des situations, des époques. Certains traits se dégagent de mes choix d'œuvres et dessinent peut-être en filigrane un paradigme. C'est logique, car pour préparer un tel projet, j'ai prospecté. Mais les philosophes, les théoriciens énoncent très bien des paradigmes. Jacques Rancière montre ainsi dans plusieurs livres que ce sont les formes qui sont politiques. En effet, l'art fabrique des expériences sensibles, matérielles de la réalité, des expériences qu'il met en forme. Ah, la forme ! C'est là que réside le travail de l'art et aussi le mystère, l'énigme portés en pleine clarté.

Enfin, ce qui réunit les artistes de la biennale est une attitude face à l'art : une réflexivité, une auto-réflexivité. Leur art réfléchit à ses moyens, ses matériaux, ses modes de production, à leurs significations – certes, j'énonce là le b.a.-ba de l'art. En ce sens, ils sont des héritiers de la modernité. Leurs œuvres sont précises. Et cette précision est belle ! Elles réfléchissent beaucoup, comme des miroirs qui incluent le monde, et nous y ramènent, après un détour.

Vue de l'exposition / View
of the exhibition « Les Prairies »,
Frac Bretagne, 2012.
Aire : « Le monde construit »,
avec les œuvres de Batia Suter,
Ian Kiaer, Jackie Winsor, Lydia
Gifford, René Daniels.
Photo : Aurélien Mole.

Anne Bonnin is the director and curator of the Les Ateliers de Rennes Contemporary Art Biennale. The 2012 Biennale, titled *Les Prairies*, deals with the notion of conquest by summoning a legendary and historical figure with many different incarnations, a hero or icon of modernism: the pioneer. The pioneer is a land-clearing settler who takes over real and conceptual spaces, territories, and areas of knowledge. *Les Prairies* opens up many horizons. Group and solo shows are on view in the city's main art venues, but also in a surprising architecture which hallmarks the Rennes landscape. The group show is organized in five theme areas, and divided into two sites, two noteworthy buildings: the new FRAC Bretagne premises, designed by Odile Decq and Benoît Cornette, and the Newway Mabilais built by Louis Arretche in 1975.



Étienne Bernard—When you visit the exhibitions, you feel as if you are being led into a history, propelled into a narrative where a diverse and changing figure is evolving. Could we say that in devising *Les Prairies* you've tried to describe an epic ?

Anne Bonnin—The general idea is to think of art with art, which leads me to adopt a material viewpoint on the works. The Biennale develops a way of looking at a material history of forms. As far as its epic dimension is concerned, this can be linked to the idea and exploration of an emblematic figure of modernity—the pioneer—but it can also come from the works themselves, a number of which emphasize processes of manufacture, gestures, and attitudes, so including a time-frame; through their forms and their materials, the works tell a (hi)story. This is the case, among other artists, with Jesus Alberto Benitez, Katinka Bock, Lydia Gifford, Ian Kiaer, Guillaume Leblon, Dora Maurer, Helen Mirra, Gyan Panchal, Michel E. Smith, Yann Serandour, Francisco Tropea, André Valensi, and Jackie Winsor. You can also detect an epic dimension in the hanging which mixes generations and produces analogies by underscoring visual concerns shared by several artists. For example, the fact of introducing a physical, existential or political dimension into a minimal and architectonic vocabulary. It is less a matter of writing a new narrative than of pulling strings and proposing connections in a history of forms and attitudes: I bring out artists whom people look at less nowadays. These figures put into relief certain aspects of a present-day aesthetic landscape.

You refer to the pioneer, you invite people to criss-cross prairies, both themes which conjure up America, and the art of the 1970s, but you don't summon the great figures of Land Art. Why is that ?

I didn't want to bring in the expected references on such issues, but slightly forgotten, offbeat names, which make looking at present-day art more complex. Jackie Winsor is associated with post-Minimalism, André Valensi was part of Supports-Surfaces. I discovered Winsor while exploring the FRAC Bretagne collection. What's more, I've broadened the geographical horizon by presenting different artists from communist eastern Europe, like Dora Maurer, Neša Paripovic and the younger Zbynek

Baladran, who stake out the experience of a “new world”. So in addition to a core of young artists, artists who were active in the 1970s are on view, evoking a “new world”—a “modern world” in crisis—in the process of being constructed, but in fact in the process of destroying itself. At the time, if the clash between East and West was decisive, common questions arose on both sides of the wall. Artists focused on questions and aspirations which were those of the avant-gardes: new world, utopia, pioneer. Attitude—the notion of attitude—then assumed a paradigmatic meaning condensing art and politics (“When Attitudes Become Form” would be the manifesto show in 1969). In the Biennale, like targets and vanishing points, these artists incarnate different stances with regard to the idea of conquest: artistic conquest, political conquest, positive or negative—resistance or imperialism, at the time you had to choose your side. Nowadays, these issues are obviously being raised in different ways.

Where France is concerned, Gilles Aillaud talks to us with his zoo paintings about a modern world and its constructed and restricted spaces, and about an animal world dominated by humans. He depicts concrete realities with the language of a reflexive painting, heir to modernism. The sign of this is the recurrent, obsessive motif of bars.

Some people reproach you for adopting a fetishist vision of modernism. What thoughts do you have about that ?

They're making a mistake. My project doesn't deal with modernism or with what came after it. On the contrary, I've placed my aesthetic way of thinking in a concrete horizon, at Rennes. What was thus involved was considering a present-day city as it has been constructed since the 1960s, otherwise put, considering a modernism implemented, spread, especially by one of the architects of the reconstruction

in the Trente Glorieuses, the three decades of postwar prosperity: Louis Arretche. He built a great deal in Rennes, in particular the old telecommunications centre which accommodates part of the Biennale's group exhibition. So this building echoes one of the intentions of the project. To reply to the criticism about modernism, let's take the example of Ian Kiaer, whom some would pigeonhole—by being too hasty—as a fetishist of modernism, and whose output for the Biennale is inspired by Arretche. But even if Kiaer works on a symptomatic architecture of a period, he does so with the wherewithal of painting and sculpture, also evoking architecture in the form of the project and on the scale of the model, meaning in its conceptual and utopian dimensions. He thus talks about the different time-frames which hallmark as much design, construction and destruction as representation, memory and fetishism. In this sense, Kiaer does deal with fetishism: our relation to objects, settings and forms which mark our imagination, but it would be distorted and caricatural to describe his approach as fetishist. In addition, he deals with the issue of a late modernism, already over in 1970, and explores its complexity. Likewise, the Newway Mabilais, which dates from the 1970s, is retro modernism. Few works in the Biennale are concerned directly with modernism. On the other hand, I've been at pains to open up different, contrasting prospects on modern art and the 1960s and 1970s: Étienne-Martin and Gilles Aillaud illustrate this. So does Miriam Cahn.

Doesn't this criticism come from the fact that this building in a way becomes something of an image of modernism?

This building is actually like an outmoded showcase for the Biennale. But isn't this, precisely, a viewpoint that fetishizes it? What's more, this building isn't modern, but *après-modern*, it's hybrid: futuristic but retro, decorated with a flying saucer. This place was a factor for thinking out the hanging: completely glassed-in, so open to the city, it's an observatory of it. The landscape is ubiquitous like a panorama. So the works are directly faced with rough concrete and landscape.

People have also singled out the fact that the exhibition, which takes place in a building under construction, gets rid of any social dimension in favour of an approach underwriting the autonomy of art, and this in a setting of crisis.

There is indeed an economic and political crisis, and there has been since the oil crisis of 1973—which is neat because it's the date of the building! Art is connected to economic and political realities through materials, production methods and ways of working which produce forms. And forms declare positions. With his project about copper mining in the Congo by the Belgians, Mathieu K. Abonnenc shows that the artistic choice of materials is political. The brief of art is not to declare and deliver explicit messages, or solve economic and social problems, even if it is fuelled by them, and reflects about them. So the question is one of means and procedures: how does art become the echo of political issues? In a mirror game? This can be reassuring, because it is seemingly simple to understand. It's a moralistic vision of art. Art doesn't provide answers to questions, it's not a causalist remedy! Biennales create expectations: they might have an international political mission. For a while now, we've been seeing this phenomenon of a Biennial art: works which "subtly reality", which comment on social and political realities, which, by the same token, means that these same realities become art's justification. The latest Manifesta festival this summer at Genk in Belgium offered an example of this, even if it had interesting aspects. The criticism about the relation between the exhibition and the construction workers indicates a miserabilist position with regard to the workers, on whom a vision is projected: their experience is

replaced, regarded as it is, in the end of the day, as negative. This presupposition excludes art workers in a scathing way. Jacques Rancière very clearly explains the meanings implicit in such stances, which conceal and exploit the words of workers. What is more, several works in the Biennale deal with "political" subjects. For example, Uriel Orlow's film shows an Armenian city, begun in the 1980s, which was never completed, and is now abandoned: a recent ruin. You see people who live and work there in an extremely precarious situation on the sidelines of society and of a normal economy, because this city does not appear on any map. It's not a documentary. For Orlow, it's not a matter of reinstating facts in their truthfulness but of approaching a complex and remote reality. Jorge Satorre and Mathieu Abonnenc broach tangible situations, inspired by personal and collective narratives; their approach reflects the complexity of a situation, the impossibility of an unambiguous reinstatement.

In the landscape of major art events, how would you define your Biennale's position?

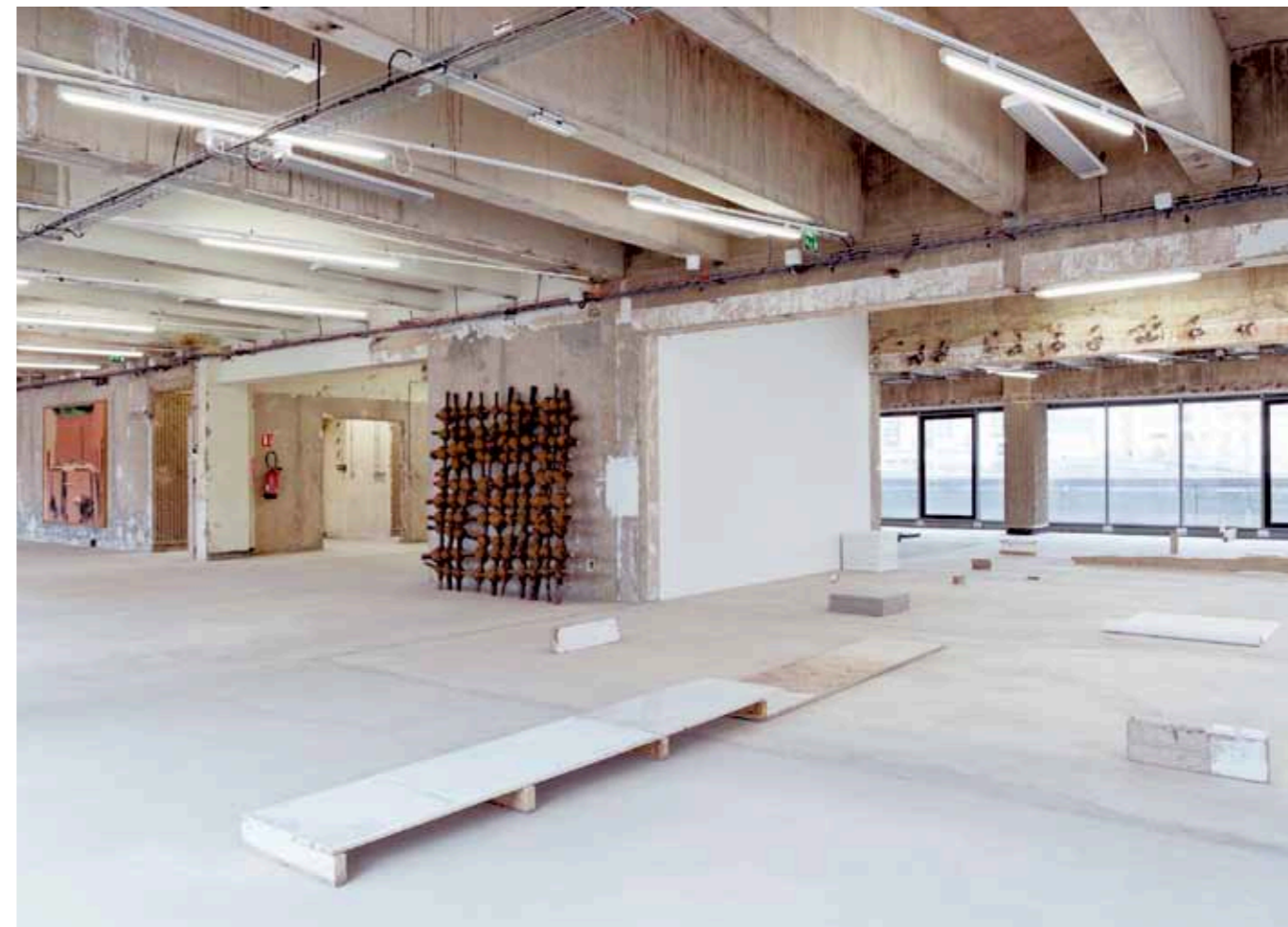
I've tried to propose a horizon of interpretation, with exhibitions where the specificity of artistic work is displayed—meaning a multiple art, needless to add. Art is not cut off from the world, it is linked to it materially and perceptibly. It gets the world to appear and talk, based on certain methods and forms. The term "biennale" defines a format (albeit modest) which stirs up expectations. I'm very glad I've been able to think about this. The tendency I turned my back on is the scattering of propositions in the public place which turns art into cultural animation. So I decided to focus on works which are precise, subtle and "slow", calling for attentiveness on the part of the visitor. I conceive of and want the exhibition to be a place in which you stop, you put a brake on time, you put yourself in a condition to look at artworks. Art doesn't deliver immediate messages, the media and journalists and advertising all do that very well. This isn't what I expect of art. I found similar stances at the Lyon Biennale and the Istanbul Biennial, both held in 2011, which displayed a desire to concentrate on works.

A few weeks after Documenta closed, can we see in your proposition a wish to open up a paradigmatic viewpoint?

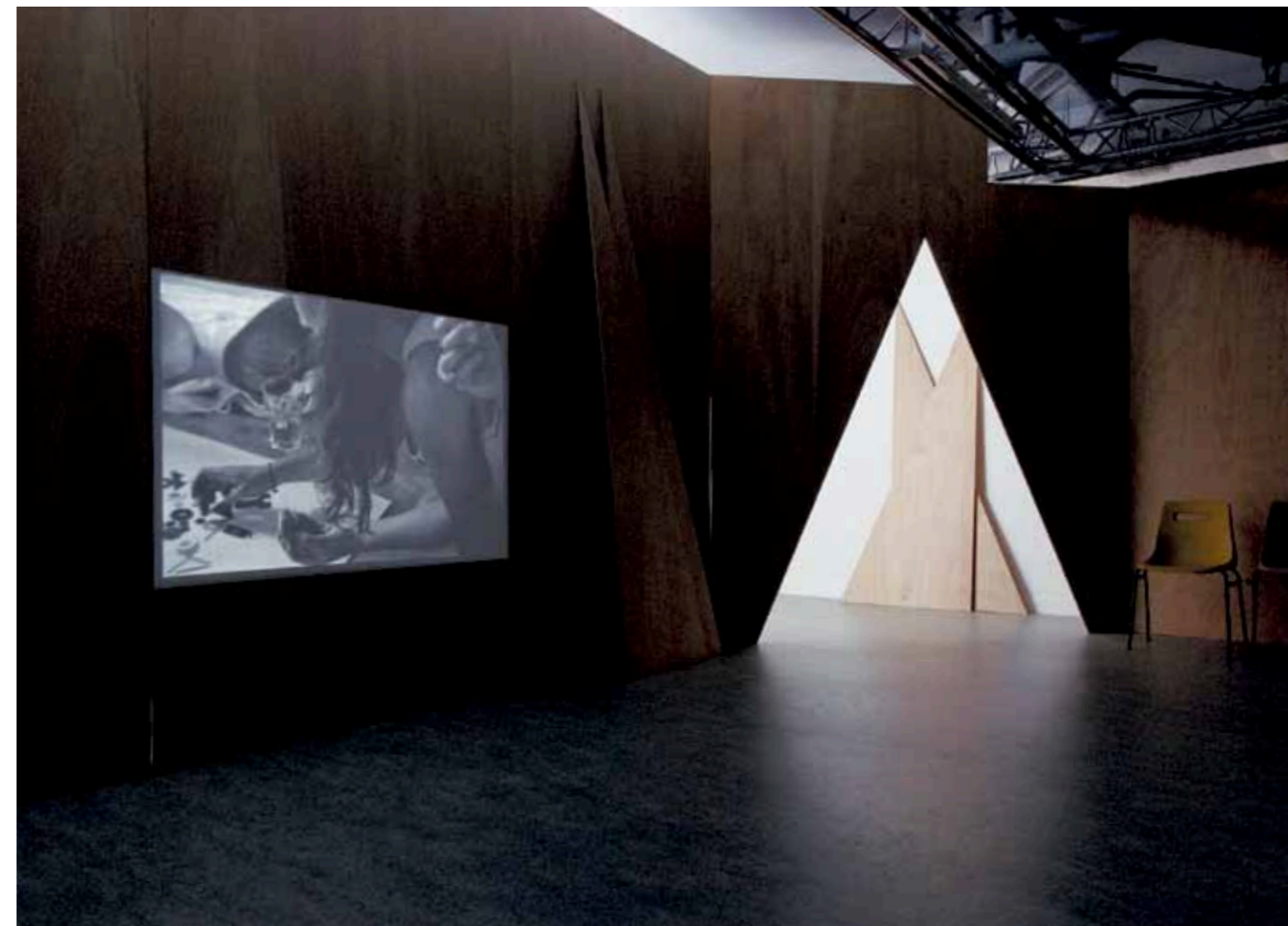
I'll let the visitors be the judge of that. But, yes, certainly, because a project displays a coherence which differs from a homogeneous thinking about art. A project is worked by a paradigm—even temporary. But I didn't set out looking for a paradigm! Harald Szeemann wrote that there's always an implicit paradigm behind an exhibition. It doesn't have to be explicitly formulated—well, sometimes it does, yes, you have to lay claim to a paradigm, it depends on situations and periods. Certain features come out of my choice of works and perhaps, between the lines, describe a paradigm. This is logical enough, because to prepare a project like this I looked about. But philosophers and theoreticians declare paradigms very well. Jacques Rancière thus shows in several books that it's forms which are political. In fact art manufactures perceptible and material experiences of reality, experiences which it gives form to. Ah, form! This is where the work of art resides, and its mystery and enigma brought into broad daylight.

Last of all, what brings the artists in the Biennale together is an attitude towards art: a reflexivity, an auto-reflexivity. Their art reflects its means, its materials, its production methods, and their meanings—here I'm certainly stating the rudiments, the ABC, of art. In this sense, they are the heirs to modernity. Their works are precise. And this precision is beautiful! They reflect a lot, like mirrors which include the world and take us back to it, after a detour.

Vue de l'exposition / View of the exhibition «Les Prairies», Newway Mabilais, Rennes, 2012. Aire: «L'étendue», avec les œuvres de Fernanda Gomes, Jackie Winsor, Gilles Aillaud. Photo: Aurélien Mole.



ANDRÉ GUEDES
Vue de l'exposition à / View of the exhibition at Phakt Centre Culturel Colombier, Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain 2012. Photo: Aurélien Mole.



Entre trace et devenir

par/by
Joana Neves

Cette année, à quelques semaines près, Katinka Bock fut lauréate du 14^e Prix de la Fondation d'entreprise Ricard en France et du prix Dorothea von Stetten en Allemagne. Cette incroyable symétrie biographique (sur le site de ses galeries Jocelyn Wolff et Meyer Riegger, on apprend qu'elle vit entre Paris et Berlin) récompense un travail partagé entre deux pays depuis 2001, année de son installation en France. En effet, ses fréquents aller-retour des deux côtés du Rhin tracent une ligne unique d'influences et de complicités à la fois historiques et contemporaines. Son travail, délicat et puissant, trouve dans le background historique allemand une résonance idiosyncratique car Katinka Bock est, de son propre aveu, bien plus proche du Joseph Beuys de *Capri-Batterie* (1985), une ampoule jaune «branchée» sur un citron, que de la surabondance de matière et de l'échelle physique et métaphysique des œuvres-phares de l'artiste: elle se retrouve plutôt dans la revisitation des mêmes matériaux pauvres mais catalyseurs d'énergie tellurique ainsi que des



progressivement et inquiète le spectateur par l'intensité mélancolique d'un phénomène énigmatique et puissamment symbolique. Presque insupportablement romantique, cette œuvre qui associe une matière à un flux de vie, d'espace et de temps, a contribué à faire remarquer l'artiste. Elle introduit également une des «matières» fétiche de l'artiste, l'eau, sur laquelle a reposé sa candidature à la Villa Médicis pour une résidence qui est toujours en cours. La circulation de l'eau est justement un argument important pour une sculpture inclusive, soulignant la solidarité entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, entre l'ici et l'ailleurs: à la galerie Jocelyn Wolff, elle avait bien fait chauffer l'espace avec de l'eau de pluie...

S'il est possible de tracer un historique d'influences et de dialogues entre Katinka Bock et son pays, qu'en est-il de son pays d'accueil, la France? Il y a sans doute une forte complicité avec des artistes de sa génération comme Guillaume Leblon (avec lequel elle partage la même galerie française) plus

qu'avec un passé historique. Diplômée des Beaux-arts de Lyon où elle enseigne maintenant, elle s'est petit à petit rapprochée d'une certaine scène française qui semble partager une esthétique sculpturale mettant l'accent sur la matière. En 2007, année de *Couler un tas de pierres*, Gyan Panchal était commissaire d'une section de l'exposition «Ultramoderne» de Yann Chateigné, Tiphonie Blanc et Alex Reding à l'espace Paul Würth au Luxembourg qu'il a intitulée «Materia» et pour laquelle il avait convié Bock. L'importance d'une matière avec une histoire mais sans valeur économique, l'abstraction et l'inclusion d'objets identifiables, parfois périssables, dans les installations est non seulement un style adopté par certains artistes mais presque aussi une position consciente face à la sculpture. Celle-ci ne peut être affaire de formalisation si elle n'est pas d'abord une affaire de matériaux. Ces derniers expriment la vie de la terre (comme le pétrole), l'urbanité (comme le goudron, avec lequel Katinka Bock enduit des pavés et même un journal) ou l'intérieur comme une sorte de théâtre de l'absurde (comme *Set of Shelves* de Guillaume Leblon, aussi de 2007). D'autres artistes de la génération suivante comme Mathilde du Sordet et Élodie Seguin (également représentée par la galerie Jocelyn Wolff) poursuivent, elles aussi, une esthétique proche.

Si chacun de ces artistes a un univers bien à lui qui trace inévitablement une destinée unique, il reste à constater une proximité tout à fait saisissante. Ce n'est pas par hasard que Françoise Cohen les a regroupés dans

KATINKA BOCK

Local Colour Balance, 2009.

Acier, citrons, câble métallique, laine, dimensions variables / Steel, lemons, metal wire, colored wool, variable dimensions.

Vue de l'exposition / View of the exhibition «Neue Alchemie»,

Kunst der Gegenwart nach Beuys,

LWL-Landesmuseum Kunst und Kulturgeschichte,

Westfälisches Landesmuseum, Münster, 2011.

Photo: Katinka Bock.

Le Grand lit, 2011-12.

Argile, sable, briques réfractaires, plaque de métal / Raw clay, sand, industry firebrick, metallic plate, 500 x 200 cm.

Vue de l'exposition / View of the exhibition «KölnSkulptur #6»,

Skulpturenpark, Köln, 2011.

© Stiftung Skulpturenpark Köln.

Photo: Fotostudio Schaub, Köln.

objets ready-made. L'emploi de la céramique, de la pierre calcaire, de la terre non-cuite et d'objets du quotidien signe sa façon de reprendre ce langage sculptural passé mais aussi de le renverser en exposant la nudité et la fragilité des matériaux, souvent par la cassure.

À côtoyer ce travail, somme toute, abstrait, l'on vient à constater qu'il cultive un lien avec la condition sociale de l'homme, avec l'être-ensemble. Pourtant, comment affirmer une telle spécificité face à quelques carrés de terre de toute évidence trop cuite, juste assez recourbés pour contenir un peu d'eau et placés comme en mémoire d'un sol recouvert de dalles (*Trostpfuetzen*, 2010), alors qu'il n'y a ni programme grandiloquent, ni tentative d'utiliser la figure humaine dans l'héritage politique allemand, à la façon de Thomas Schütte? «Quand je travaille, je pense beaucoup aux relations entre les gens», confirme-t-elle. C'est sans doute cette attirance vers le social qui l'a menée vers la vidéo au début de son parcours, avec une pleine immersion dans le contexte. Bien vite, Bock s'est pourtant tournée vers la sculpture, ce qu'elle explique laconiquement, comme une excuse, par le fait d'aimer «travailler seule». Cette apparente contradiction entre des préoccupations d'ordre éthique et un goût pour la solitude n'embrasserait-elle pas la condition de l'homme? Car ce n'est pas seulement la matière qui importe mais aussi les forces qu'elle peut rendre visibles autour d'elle.

Tourné en Super 8, *Couler un tas de pierres* (2007) montre une barque remplie de pierres qui sombre

Automne / Autumn 2013: solo show, MAMCO, Genève

Commissaire / Curator: Christian Bernard.

Hiver / Winter 2013: solo show, Henry Art Gallery, Seattle

Commissaire / Curator: Luis Croquer.

sa dernière exposition en tant que directrice du Carré d'Art de Nîmes: « Pour un art pauvre, Inventaire du monde et de l'atelier » plaçait Katinka Bock, Guillaume Leblon et Gyan Panchal aux côtés d'Abraham Cruzvillegas, Karla Black, Gabriel Kuri, Gedi Sibony et Thea Djordjadze. Ainsi, loin d'être responsable d'une quelconque germanisation de l'art français, l'art de Katinka Bock intègre une tendance bien plus vaste dans laquelle on peut retrouver des artistes aussi différents que Ian Kjaer, Killian Rutheman ou la peintre britannique Lydia Gifford. Faisant écho au travail d'artistes comme Eva Hesse et Gabriel Orozco, il s'intègre dans une réflexion qui refuse un positionnement concret, la monumentalité virile d'une certaine tradition sculpturale, préférant prendre le parti des gestes négligés comme plier, enrouler et poser, des objets portant une fracture apparente, une disjonction entre leur forme et leur fonction. Il s'éloigne cependant de certaines pratiques actuelles, comme celle de Sibony et de Du Sordet, par le choix de la circulation ou de la densité plutôt que de la dissémination et de la dispersion. Souvent fragile, délicat, voire en danger de cassure (ce qui est arrivé), cet art est toujours véhicule de solidarités même dans un contexte potentiel de disjonction, ce qui ne l'empêche donc pas de former des associations d'une échelle importante ou mettant en place un poids démesuré. *Stein unter der Tisch* (2009) ou, à plus forte raison, *Haltung* (2010), sont des sculptures qui comprennent la lourdeur de la matière par le placement d'une énorme pierre sous une table: la première l'engloutissant par en-dessous, paradoxalement, tandis que la deuxième y est accrochée précairement, par des fils métalliques. Dans cette dernière, la table ne tient que sur deux pattes et contre le mur. D'une



pièce à l'autre, il est inévitable de remarquer un changement de positionnement: mélancolique et presque magritienne, *Stein unter der Tisch* joue de la force expansive de la pierre et compte peut-être trop dessus, tandis que *Haltung* reprend une idée empruntée au livre *Korrektur* (1975) de Thomas Bernhard et à laquelle Bock revient régulièrement, selon laquelle une chose ne peut tenir que si elle a trois points d'appui alignés. Une aisance dans le fait de faire tenir ensemble mais aussi de rendre la sculpture solidaire de son contexte (le mur, en l'occurrence) rend cette œuvre subtile à la fois dangereuse et tranquille.

Forcément, *Haltung* a été montée, c'est-à-dire testée, repensée, résolue, dans l'espace d'exposition. Comme beaucoup d'œuvres de l'artiste, elle surgit en rapport avec un espace, une condition particulière du lieu. Cette esthétique, court-circuitant la logique atelier-exposition, forge une forme nouvelle d'abstraction, plus proche de son sens langagier – séparer, isoler, prélever – que de son histoire artistique. Cette abstraction n'est pas retirée du monde mais advient de lui et revient vers lui.

La sculpture de Katinka Bock négocie en effet une forme d'abstraction spontanée et processuelle. D'une économie de moyens en proportion inverse à l'énergie que dégagent ses œuvres, elle cultive cette abstraction par le



traitement d'une matière souvent molle, flexible, comme le goudron, la céramique ou l'argile, souvent découpée en rectangles, aplatie, enroulée sur elle-même, puis soumise à des accidents. Posée sur une dalle ou marquée par une roue de voiture ou de moto, elle dénote à la fois le poids et une trace d'un contact déterminant. Le recours, toujours indicateur des aléas d'être une « chose », à cette chair généreuse de la terre invite à une relecture des autres matériaux plus durs comme la pierre ou le métal. Ils sont alors inévitablement perçus comme une matière qui fut molle, avec des propriétés spécifiques, mais que la nature (ou l'homme) façonne dans un temps plus long. Ainsi, la sculpture se rapproche plus d'une érosion programmée que d'un geste démiurgique. Deux temps investissent déjà cette œuvre – et ne serait-ce pas lui le

matériau principal de Katinka Bock? –, cette temporalité tellurique advenant de la matière mais aussi le temps que l'on peut accélérer, démembrer, exposer, bref, que l'on peut sculpter. Autant dire que l'œuvre est un processus livré en tant que tel dont les différentes phases sont partagées avec le spectateur. Pour son exposition au Skulpturen Park à Cologne l'année dernière, Katinka Bock a choisi une dalle existante comme socle incorporé et « indexique »¹ de son intervention: elle y a déposé plusieurs plaques de terre non-cuite d'une dimension proche de celle de la dalle, faisant en sorte que les éléments du paysage fassent partie de l'œuvre. Le soleil, l'humidité, le vent, la poussière et les feuilles ont balayé cette configuration (faisant penser au recouvrement d'une figure couchée) pendant le printemps. Un four a été placé autour par la suite, cuisant et, par la même occasion, « fixant » la pièce: avant cette fin, qui est aussi une recommencement, les visiteurs du parc ont pu contempler la matière nue. Néanmoins, l'abstraction n'est pas uniquement une absence de figure. En reprenant la forme rectangulaire de la dalle, un vecteur d'abstraction s'invite dans l'œuvre: la géométrie, qui revient souvent, parfois par le biais du cercle mais aussi du bloc, du pavé, de la feuille. La géométrie est aussi une façon de communiquer sans mots, de redistribuer l'œuvre dans le vocabulaire

KATINKA BOCK

Trostpfützen, 2010.

Céramique / Ceramic.

20 x 290 x 290 cm.

Vue de l'exposition / View of

the exhibition « Neue Alchemie »,

Kunst der Gegenwart nach Beuys,

LWL-Landesmuseum Kunst

und Kulturgeschichte,

Westfälisches Landesmuseum,

Münster, 2011.

Haltung, 2010

Table en chêne, roche de basalte,

câble d'acier / Oak table, basalt rock

(part 3), steel cable. 75 x 200 x 80 cm.

Vue de l'exposition / View of the exhibi-

tion « Frischzelle », Kunstmuseum

Stuttgart, Stuttgart, 2010.

Photos: Katinka Bock.

1. « Indexique » se rapporte ici à l'usage que Rosalind Krauss fait de cette notion peircienne (lorsqu'un signifiant est affecté par le signifié et en devient une trace) dans sa pensée de la photographie. Si la photographie peut être vue comme une trace chimique et lumineuse d'une chose, pourquoi ne pas voir la sculpture comme une trace d'une idée ou d'un geste?



KATINKA BOCK

Stein unter der Tisch, 2009.

Pierre, bois / Stone, wood

(pierre / stone: 150 x 120 x 75 cm,

table: 400 x 160 x 78 cm).

De Vleeshal, Middleburg, 2009.

Photo: Leo van Kampen.

bâtitteur de l'homme. La *techné* est articulée par la mathématique. L'excellente *Kleine Kreise* (2011) évoque à la fois les jeux d'enfants (Katinka Bock passe sans doute beaucoup de temps dans des parcs avec les siens), *Extension of reflection* (1992) d'Orozco, avec ses traces circulaires de roues sur le sol, le bleu *inkjet* de l'impression et la forme rectangulaire du bloc de granit: des contextes où la géométrie articule la construction, la machine et le jeu. Une esthétique de la trace est à l'œuvre. Katinka Bock se place entre l'artiste qui crée et celui qui laisse advenir les formes du monde. Cependant que l'artiste se situant uniquement du point de vue du créateur aura tendance à multiplier les fictions qu'il façonne, à l'instar d'une Iza Genzken, par exemple, le sculpteur qui convie les formes et les traces doit tout d'abord créer un vide, ou du moins un écran, où elles viennent se révéler. Car l'abstraction est aussi contact et prélèvement. Laisser apparaître la matière molle qui porte la marque du geste, à un moment donné dans le fil du temps. Ainsi *Kleine Kreise* pose une énigme digne d'un archéologue: les cercles bleus autour de la plaque de granit (posée sur un rouleau comme un jeu), visiblement faits avec une roue ayant tourné en rond autour des pièces centrales, ne se retrouvent pas sur le rouleau de céramique qui l'interrompt, lui aussi portant toutefois des marques de roues coïncidant avec le cercle bleu.

Il y a sans doute une intrusion de l'objet, voire de l'élément organique, dans sa sculpture, dans un contexte parfois protocolaire comme *Local Colour Balance* (2010), un mobile constitué d'une tige en fer avec un tissu teint en bleu, d'un côté, et de trois citrons retenus par des fils de fer, qu'il faut régulièrement remplacer, de l'autre. Pleine d'humour, cette œuvre s'aventure dans une question de peintre: la couleur. Le titre, « équilibre local de

couleur », fait référence au titre de l'exposition qui fut le déclencheur de sa création: « D'un vert tirant sur le bleu ». Si la matière doit répondre à cette question, le mobile est la solution pour faire un vert « tirant » sur le bleu, un mouvement de tension vers quelque chose étant, dans le monde matériel, une question d'équilibre physique.

Katinka Bock est une artiste qui, sans aucun doute, renvoie au temps présent les questionnements qu'il lui impose. Mais elle a surtout développé avec une assurance et une justesse admirables un travail unique qui prolonge les possibilités d'expansion de la sculpture par la sculpture et l'ouvre à la forme presque désincarnée, processuelle et protocolaire sans pour autant la disséminer. *Die Zierkel* (2009) exprime cette porosité de l'œuvre à son contexte: un crayon accroché à l'extrémité inférieure d'une porte trace son mouvement sur le sol comme s'il lui arrachait une essence, comme toute aussi banale qu'extraordinaire une fois révélée comme un dessin / dessein potentiel. Elle a déjà choisi d'immobiliser ce geste, mais il peut tout aussi bien être perpétué par l'acheteur de la pièce: c'est alors que ce processus de compréhension de l'immensité spatio-temporelle prend toute son ampleur. Au lieu de nous mettre face à l'évidence d'une immensité passée, Bock nous tourne vers le futur. L'acquéreur de cette pièce, pour autant qu'il l'installe et la pratique, est mis devant le potentiel de la vie matérielle. Telle est la force de Katinka Bock.

Katinka Bock

Between trace and future



KATINKA BOCK

Die Zirkel, 2009.

Crayon, métal, dimensions variables / Pencil, metal, variable dimensions. **Vue de l'exposition** / View of the exhibition «A sculpture for two different ways of doing two different things», Galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2009.

Photo: François Doury.



À gauche / Left:

KATINKA BOCK

Kleine Kreise, 2011.

Céramique, granit, encre / Ceramic, granite, printing ink, 260 x 50 x 20 cm.

Courtesy Meyer Riegger.

A, 2012.

Bronze, échelle, barre de métal, 40 briques réfractaires / Bronze, metal ladder, metal bar, 40 refractory bricks, 192 x 135 x 22 cm. **Vue de l'exposition** / View of the exhibition «Évocauteur», Fondation d'entreprise Ricard, 2012.

Photo: Katinka Bock.

Zeiger, 2011.

Acier / Steel, dimensions variables. **Vue de l'exposition** / View of the exhibition «Pour un art pauvre», Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes, 2011.

Photo: Marc Damage.



This year, just a few weeks apart, Katinka Bock won the 14th Prix de la Fondation d'Entreprise Ricard in France and the Dorothea von Stetten prize in Germany. This amazing biographical symmetry (on the websites of her galleries, Jocelyn Wolff and Meyer Riegger, we learn that she lives in Paris and Berlin) rewards a work divided between two countries since 2001, the year when she set up home in France. In fact her frequent to-ing and fro-ing on both sides of the Rhine draws a single line of influences and complicities, at once historical and contemporary. Her delicate and powerful work finds in the German historical background an idiosyncratic echo, for Katinka Bock is, by her own admission, much closer to the Joseph Beuys who produced *Capri-Batterie* (1985)—a yellow light bulb “plugged in” to a lemon—than to the surfeit of matter and the physical and metaphysical scale of the artist's pivotal works: she finds herself rather revisiting the same poor but catalyzing materials of telluric energy as well as ready-made objects. Her use of ceramics, limestone, unfired clay and everyday objects hallmarks her way of borrowing this past sculptural language but also upsetting it by exposing the nakedness and fragility of materials, often by breaking them.

When you rub shoulders with this, in the end of the day, abstract work, you realize that it cultivates a link with the human social condition, with being-together. But how is such a specificity to be asserted opposite a few squares of clay that has clearly been over-fired, just curved enough to hold a little water and placed as if in memory of a floor covered with stone slabs (*Trostpfuetzen*, 2010), when there is neither grandiloquent programme nor any attempt to use the human figure in the German political legacy, in the manner of Thomas Schütte. “When I work, I think a lot about the relations between people”, she says. It is probably this attraction towards the social which led her to video in the early days of her career, with a full involvement in the context. In no time, however, Bock turned to sculpture, which she explains laconically, like an excuse, by the fact that she likes “working alone”. Might this apparent contradiction between ethical concerns and a liking for solitude not encompass the human condition? Because it is not just matter that is important, but also the forces that it can give visibility to around it.

Filmed in Super 8, *Couler un tas de pierres* (2007) shows a boat filled with stones which is gradually sinking, disturbing viewers by the melancholy intensity of an enigmatic and powerfully symbolic phenomenon. This almost unbearably romantic work, associating a form of matter with a life flow, of space and time, helped bring this artist to notice. It also introduces one of the artist's fetish forms of “matter”,

which was the basis for her application to the Villa Médicis for a residency which is still under way. The circulation of water is precisely an important argument for an inclusive sculpture, underscoring the close connection between what is visible and what is not, between the here and the elsewhere: at the Jocelyn Wolff gallery, she had indeed heated the space with rain water...

If it is possible to outline a background of influences and dialogues between Katinka Bock and her country, what about her adopted country, France? There is probably a powerful complicity with artists of her generation like Guillaume Leblon (with whom she shares the same French gallery), more than with any historical past. She graduated from the Lyon School

of Fine Arts, where she currently teaches, and has gradually moved towards a certain French scene which seems to share a sculptural aesthetics, stressing matter. In 2007, the year of *Couler un tas de pierres*, Gyan Panchal was the curator of a section of the exhibition *Ultramoderne* with Yann Chateigné, Tiphonie Blanc and Alex Reding at the Paul Würrth space in

Luxembourg, which he called *Materia*, and for which he invited Bock. The importance of a particular matter with a history but no economic value, and the abstraction and inclusion of identifiable and sometimes perishable objects in installations, is not only a style adopted by certain artists, but also almost a conscious position with regard to sculpture. This cannot be something to do with formalization if it does not first have something to do with materials. These latter express the life of the earth (like petroleum), urbanness (like tar, with which Katinka Bock covers cobblestones and even a newspaper), and the interior, as a sort of theatre of the absurd (like *Set of Shelves* by Guillaume Leblon, also produced in 2007). Other artists belonging to the following generation, like Mathilde du Sordet and Élodie Seguin (also represented by the Jocelyn Wolff gallery) likewise pursue a similar aesthetic.

If each one of these artists has a world peculiar unto themselves, which inevitably traces a unique destiny, there is still a closeness between them which is quite striking. It is not by chance that Françoise Cohen grouped them together in her last exhibition as director of the Carré d'Art in Nîmes: “Towards a Poor Art, Inventory of the World and the Studio” put Katinka Bock, Guillaume Leblon and Gyan Panchal alongside Abraham Cruzvillegas, Karla Black, Gabriel Kuri, Gedi Sibony and Thea Djordjadze. So, far from being responsible for some kind of Germanization of French art, Katinka Bock's art is part of a much broader tendency in which we can find artists as different as Ian Kiaer, Killian Rutheman and the British painter Lydia Gifford. Echoing the work of artists

such as Eva Hesse and Gabriel Orozco, it is part of a way of thinking which rejects a concrete stance, the virile monumentality of a certain sculptural tradition, preferring to side with disregarded gestures like folding, rolling and placing objects, showing an apparent break, a disconnect between their form and their function. It nevertheless steps away from certain current praxes, like those of Sibony and du Sordet, by the choice of circulation or density rather than dissemination and dispersal. This art, which is often fragile, delicate and even in danger of breaking (which has happened), is invariably a vehicle of connections even in a potential context of disjunction, which does not accordingly prevent it from forming associations on a significant scale, or introducing a disproportionate weight. *Stein unter der Tisch* (2009) and, even more so, *Haltung* (2010) are sculptures which understand the heaviness of matter by the placing of a huge stone beneath a table: the first engulfing it from below, paradoxically, while the second is precariously affixed to it, by wires. In this latter, the table stands on just two legs, and against the wall. From one piece to the other, it is unavoidable that you notice a change of position: melancholy and almost Magritte-like, *Stein unter der Tisch* plays on the expansive force of the stone and perhaps counts too much on it, while *Haltung* borrows an idea taken from Thomas Bernhard's book *Correction* (1975), to which Bock regularly reverts, whereby a thing can only stand if it has three aligned points of support. An easiness in the fact of keeping things together but also making the sculpture one with its context (the wall, it just so happens, here) makes this subtle work both dangerous and tranquil.

Haltung was perforce edited, meaning tested, re-thought and resolved in the exhibition venue. Like many of this artist's works, it emerges in relation to a space, a specific condition of the place. This aesthetic, short-circuiting the studio-show logic, fashions a new form of abstraction, closer to its linguistic sense—separating, isolating, sampling—than its artistic history. This abstraction is not withdrawn from the world but comes from it and returns to it.

Katinka Bock's sculpture actually negotiates a form of spontaneous and process-related abstraction. With an economy of means proportionately inverse to the energy released by her works, she cultivates this abstraction by the way she treats an often soft, flexible matter, like tar, ceramic or clay, often cut up into rectangles, flattened, rolled on itself, and then subjected to accidents. Placed on a slab or marked by a car or motorbike wheel, it indicates both the weight and a trace of a decisive contact. Recourse—invariably suggesting the vagaries of being a “thing”—to this generous flesh of the earth invites a re-reading of other harder materials like stone and metal. They are then inevitably perceived as a matter that was once soft, with specific properties, but which nature (or man) fashions over a longer time. So the sculpture is more akin to a programmed erosion than a demiurge-like gesture. Two tempos are already involved in this work—and is this not Katinka Bock's main material?—, that telluric time-frame coming from the matter, but also the time that can be accelerated, dismembered, exposed and, in a nutshell, sculpted. Which is like saying that the work is a process given over as such, whose different phases are shared with the viewer. For her show at the Skulpturen Park in Cologne, last year, Katinka Bock chose an existing slab as the incorporated and “indexical” base for her work: on it she set several sheets of unfired clay, roughly the same size as the slab, in such a way that the features of the landscape were part of the work. Sun, humidity, wind, dust and leaves all swept this configuration (calling to mind the covering of a prostrate figure) during the spring.

A kiln was then placed nearby, firing, and by the same token, “fixing” the piece: before this end, which was also a beginning, visitors to the park had a chance to look at the matter naked. Nevertheless, abstraction is not solely an absence of figures. By using the rectangular form of the slab, a vehicle of abstraction is invited into the work: the geometry, which often returns, sometimes by way of the circle, but also the block, of the cobblestone, or the leaf. Geometry is also a way of communicating without words, a way of redistributing the work in man's building vocabulary. The *techne* is expressed by mathematics. The excellent *Kleine Kreise* (2011) conjures up both the eyes of children (Katinka Bock probably spends a lot of time in parks with her own offspring), *Extension of Reflection* (1992) by Orozco, with its circular traces of wheels on the ground, the blue inkjet of the printing and the rectangular form of the block of granite: contexts where the geometry expresses the construction, the machine and the game. An aesthetics of trace is at work. Katinka Bock places herself between the artist who creates and the one who lets the forms of the world come out. While the artist situating himself solely from the creator's viewpoint will tend to multiply the fictions he makes, such as Iza Genzken, for example, the sculptor who summons forms and traces must first of all create a void, or at least a screen, where they are revealed. For abstraction is also contact and removal. Letting the soft matter bearing the mark of the gesture appear, at a given moment in the course of time. So *Kleine Kreise* poses an enigma worthy of an archaeologist: the blue circles around the sheet of granite (placed on a roller like a game), visibly made with a wheel that has turned around central pieces, are not to be found on the ceramic roller which interrupts it, it too nevertheless bearing the marks of wheels overlapping with the blue circle.

There is probably an intrusion of the object, or even of the organic element, in her sculpture, in an at times procedural context like *Local Colour Balance* (2010), a mobile formed by an iron rod with a blue-dyed piece of fabric, on the one hand, and three lemons held by wires, which have to be regularly replaced, on the other. This witty work ventures into the issue of painting: colour. The title refers to the name of the exhibition which was the trigger for its making: “D'un vert tirant sur le bleu”. If matter has to answer this question, the mobile is the solution for making a green “verging” on blue, a movement of tension towards something being, in the material world, a matter of physical balance.

Katinka Bock is an artist who undoubtedly refers the questions time imposes on her to time. But she has above all developed, with an admirable confidence and rightness, a unique work which extends the possibilities of expanding sculpture by sculpture, and opens it up to the almost disembodied, process- and procedure-related form, but without disseminating it. *Die Zierkel* (2009) expresses this porousness of the work to its context: a pencil attached to the lower end of a door traces its movement on the ground as if it were wrenching away its essence, in the end as banal as it is extraordinary, once revealed as a drawing/potential design. She has already elected to immobilize this gesture, but it can just as well be perpetuated by the piece's purchaser: it is then that this process of comprehending the space-time immensity assumes its full breadth. Instead of facing us with the evidence of a past immensity, Bock turns us towards the future. The person acquiring this piece, given that he or she will install and use it, is placed in front of the potential of material life. This is Katinka Bock's strength.



par/by
Aude Launay

1. “Indexical” is related here to the use that Rosalind Krauss makes of this Peircean notion (when a signifier is affected by the signified and becomes a trace of it) in her thinking about photography. If the photograph can be seen as a chemical and luminous trace of a thing, why not see sculpture as a trace of an idea or a gesture?



Framing the Frame

ALEX ISRAEL

Page 25:

Untitled, 2012.

Élément de décor de cinéma loué

/ Rented cinema prop.

Vue de l'exposition / View of the exhibition Museo Civico Diocesano di Santa Maria dei Servi, Citta' della Pieve / The Angela and Massimo Lauro Foundation.

Page 26:

Vue de l'exposition / View of the exhibition «Thirty», 2012.

Galerie Almine Rech, Paris.

Courtesy Alex Israel & Almine Rech, Paris.

Photo: Zarko Vijatovic.

Vues de l'exposition / Views

of the exhibition «Property», 2011.

Peres Projects, Berlin.

Page 27:

Rough Winds, 2010.

Video still.



«Des choses que je ne savais pas concernant Kelly: le truc de la méthamphétamine, la belle-mère qui était morte pendant une opération de chirurgie plastique, les soi-disant connexions avec le cartel de la drogue.»¹

C'est un entremêlement de l'écriture plate et désabusée de Bret Easton Ellis, de personnages à la blondeur délavée par le chlore des piscines à débordement et au sourire éclatant échappés de *The Hills* ou de *90210* et de quelques dérives (faux jardinier voyeur et mélange douteux planqué au fond du Kelly Hermès) que narrent les historiettes sans paroles de la websérie au titre shakespearien *Rough Winds*². Des jeunes gens y cabriolent dans de luxueux décors sur fond de musique mièvre, leurs gestes sont surjoués, leurs soupirs naissent de l'ennui profond qu'il y a à golfer en bordure de l'océan. On pense au pire de la télé-réalité, aux plus mauvaises sitcoms qu'on a pu adorer regarder. Comme dans



les romans de Joan Didion, rien ne semble rimer à rien. Et en effet, derrière cette fresque du vide angelino, ces poncifs absolus (la mère alcoolique mais accro au fitness, le beau surfeur un peu niais qui comate en attendant la vague), le message est, peut-être avant tout, publicitaire. Il s'agirait de présenter la ligne de lunettes de soleil créée par l'artiste auteur de ces vidéos, que les personnages principaux – comment pourrait-on les appeler des héros ? – portent presque constamment. Un placement de produit bien mené, certes, mais qui entame surtout une intéressante réflexion sur l'art et son marché. Les dix épisodes de la série sont en effet diffusés «gratuitement», sur internet ou lors de projections en extérieur, par exemple sur l'écran géant à l'angle de Sunset Boulevard et King's Road, en 2010, sous les auspices du LAXART.

«Quel stéréotype de L.A. est vrai à votre sujet?»³

Alex Israel, Californien tout juste trentenaire, cumule les identités disparates d'artiste, de chef d'entreprise et de rédacteur pour le magazine *Purple Fashion*. Il s'est aussi mué cette année en interviewer pour une série d'émissions intitulée *As It Lays*. Tirant son nom du roman de Joan Didion *Play It As It Lays* (en français *Maria avec et sans rien*), le show accueille chaque fois une célébrité de Los Angeles, dont certaines pour lesquelles la célébrité n'est plus forcément très d'actualité. Actrices, coiffeur, chanteurs, blogueur, tous sont, aux yeux d'Israel, des icônes locales qui font et ont fait de la ville ce qu'elle est. Bret Easton Ellis, Marilyn Manson, Oliver Stone, Vidal Sassoon, Larry Flynt, Darren Star, Rachel Zoe, Perez Hilton... Une trentaine de ces angelinos qui ont «réussi» se soumet docilement aux questions écrites par un stagiaire de l'artiste et attribuées au hasard à chacun. Imperturbable derrière ses lunettes

noires (griffées de sa propre marque), Alex Israel égrène d'un ton parfaitement monocorde très pince-sans-rire ses interrogations absurdes mais finalement bien plus réalistes que les traditionnelles questions posées lors des tournées promotionnelles: «Avez-vous déjà suivi un feuilleton? Que portez-vous pour dormir? En ce qui concerne le beurre de cacahuètes, vous le préférez lisse ou croquant? Vous est-il facile de vous faire de nouveaux amis?». L'on apprend alors que Christina Ricci pense que le shopping sur internet est dangereux et qu'elle a mangé des œufs à midi, que

Perez Hilton aime les grosses frites de chez Mc Do et s'offusque de la récente réduction de leur taille et que Larry Flint rêverait de devenir dictateur pour quelques jours. Ce qui est vraiment drôle c'est que la plupart des invités n'osent pas vraiment rire ou alors d'un rire forcé et systématique comme Melanie Griffith qui glousse bêtement avant chacune de ses réponses, mais notre freluquet tout de noir vêtu reste impassible.

Derrière eux, un décor couleur de couchant flamboyant qui tient autant des tableaux d'Ed Ruscha que du générique de *Baywatch*, «made in Hollywood» s'il vous plaît. Estampillés «Warner Bros. Studios» à l'arrière, ces panneaux de bois peint formaient le cadre de l'exposition d'Israel à la galerie Reena Spaulings en mars dernier, derrière une scène vide hormis les deux fauteuils utilisés pour le show. Les vidéos étaient présentées à côté, sur un plasma suspendu devant un salon reconstitué, canapé, table basse et plantes vertes ayant meublé les bureaux du père de l'artiste dans les années quatre-vingt, dans un style que ne renierait pas John Armleder.

Un pur dispositif de monstration, donc, que ce divan sur lequel prendre place pour regarder les entretiens diffusés à hauteur d'écran de cinéma, renforcé par la présence de la «scène», plus loin. Derrière le filtre magnétisant de l'écran, le décor vidé de toute activité joue les parallèles avec le salon dans lequel le visiteur s'est installé. Semblant moins apprêté que l'ensemble mobilier car simplifié à l'extrême, cet appareil de mise en scène, pourtant tout aussi réel que celui où nous sommes assis, exerce un attrait indéniable sur notre âme de spectateur, à l'image de la ville même de Los Angeles, ville vide sur laquelle on projette tant – vide car on ne sait jamais réellement de quoi l'on parle quand on parle de L. A., l'idée que l'on s'en fait prenant souvent le pas sur ce qu'elle est vraiment – ville réelle et pur fantasme, donc, à l'«urbanité factice»⁴ comme le dit si bien Mike Davis. C'est en effet un portrait de la cité californienne qui se dessine dans cette installation d'Israel, ou comment renouveler le genre de la peinture de paysage par le prisme métaphorique du portrait vidéo warholien.

1. Bret Easton Ellis, *Suites Impériales*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 86.

2. <http://www.roughwinds.com/>

3. Alex Israel dans *As It Lays*: <http://asitlays.com/>

4. Mike Davis, *City of Quatrz, Los Angeles, capitale du futur*, La Découverte, Paris 2003.

Après avoir recréé une enclave *west coast* au cœur de New York lors de sa présentation chez Reena Spaulings, *As It Lays* a aussi pris place le temps d'une soirée – organisée par le MOCA – dans les studios Henson à Hollywood, ceux-là même qui avaient été le théâtre du tournage des *Temps modernes* de Chaplin, manière de feindre la circularité et de redonner aux célébrités portraiturées un semblant d'humanité, de les dépouiller, au cœur de l'usine à rêves, de leur « visage idéal ».⁵

« Pour moi, les lunettes de soleil sont LE symbole de la Californie du Sud : ce sont des objets qui changent notre manière de voir les choses, ce qui est une manière intéressante d'envisager l'art. »⁶

Accessoire de mode le plus cinématographique qui soit, les lunettes noires filtrent et cadrent le regard, elles sont donc en cela métonymie évidente d'une définition de l'art. Chacun des modèles de la marque créée par Alex Israel, Freeway Eyewear, porte le nom d'une des autoroutes de Los Angeles qui, pour l'artiste, encadrent aussi le paysage. Ils sont nés d'une recherche sur la manière de sortir les œuvres du réseau des galeries et considérés par Israel comme relevant de la sculpture. De même, les accessoires de cinéma qu'il loue dans des boutiques spécialisées pour *Property* – une série d'installations commencée en 2010 pour la California Biennial et notamment présentée depuis chez Peres Projects à Berlin en 2011 et Almine Rech à Paris à l'automne 2012 – s'inscrivent dans la longue histoire de la réévaluation du statut de l'objet en sculpture. Contrairement à la tradition du *readymade*, il ne s'agit pas d'objets « trouvés » mais bien



d'objets loués qui transcendent par là la durabilité voire l'intemporalité de l'œuvre d'art (bien qu'aujourd'hui la question ne soit plus essentielle, nombre d'œuvres faisant preuve d'éphémérité notamment par la fragilité de leurs matériaux) et disparaissent après leur « artialisation », retournant dans le circuit du septième art.

Un chat égyptien, un fauteuil de réalisateur, un portant à vêtements, une ancre de marine, un cygne, un grand-bi et une roue à hamster – irrésistiblement duchampiens –, une guitare, une selle, une tête de statue plus ou moins antique aux yeux évidés, tous soclés de blanc, cohabitaient chez Peres Projects en une sorte d'étrange musée « d'une autre histoire de l'art ». Aux murs, des tableaux reprenant les formes des portes et des fenêtres hispanisantes très en vogue dans les décors de l'âge d'or hollywoodien venaient encadrer les objets qui se trouvaient devant eux. Ce *display* très muséal permettait aux éléments soclés de laisser s'exprimer le glamour résiduel à leur valeur d'usage et d'y ajouter en même temps une valeur artistique. Ces *readymades* temporaires entérinent ainsi le trouble qui nous saisit lorsque nous pensons par exemple aux éléments constitutifs d'installations qui sont ensuite dépareillées ou détruites partiellement, à tous ces objets, ces morceaux d'œuvres qui peuplent les réserves des centres d'art et des galeries...



Comment peut-il y avoir deux objets là où il n'y en a matériellement qu'un seul? L'œuvre d'art est-elle un statut transitoire? Le trouble s'intensifie quand on s'aperçoit qu'il y a parmi eux des objets qui figuraient déjà des objets d'art : un objet qui figure un objet d'art qui est un objet d'art mais seulement pour un temps...

ALEX ISRAEL
Vue de l'exposition / View of the exhibition «Property», 2011, Peres Projects, Berlin.

As it Lays, 2012.
Video still, Bret Easton Ellis and Alex Israel.

L'on retrouve à nouveau ici l'intérêt d'Alex Israel pour les questions de marchandisation de l'art : seules les « peintures » sont en effet à vendre... Flashy, presque fluo, ces *Flats* qui surjouent la décoration ont été peints au spray sur des panneaux de bois enduits façon crépi par un peintre de studio à Hollywood. L'on pourrait dire des *Flats* qu'ils sont une peinture « fonctionnelle », en effet, où qu'ils soient accrochés, et même après l'exposition, ils semblent être la toile de fond de quelque événement à venir, que ce soit « une performance organisée par le collectionneur qui en a fait l'acquisition ou simplement le chat de la maison qui passerait devant. »⁷

Entre eux, les objets sont des acteurs, des leurres, des sculptures fantômes. Dans l'église baroque Santa Maria dei Servi à Città delle Pieve, en Ombrie, d'authentiques fresques du Perugin côtoient les répliques en polystyrène et fibre de verre d'un bouddha et de sculptures grecques, romaines ou catholiques en provenance de Cinecittà et ayant figuré dans des films aussi mythiques que *Ben-Hur* ou *La Dolce Vita*. Dans l'espace parisien de la galerie Almine Rech, une caisse de mains de mannequins entassées, un petit théâtre de Guignol et quelques vieilles ampoules de flashes tiennent la pose au cœur d'un environnement *allover* : une « fresque » de ciel embrasé a été réalisée pour l'occasion par le même peintre que les *Flats*, transposant une part de l'intense lumière californienne dans le Marais. Ici, rien n'est à vendre, l'exposition est un pur *show*.

Entre eux, les objets sont des acteurs, des leurres, des sculptures fantômes. Dans l'église baroque Santa Maria dei Servi à Città delle Pieve, en Ombrie, d'authentiques fresques du Perugin côtoient les répliques en polystyrène et fibre de verre d'un bouddha et de sculptures grecques, romaines ou catholiques en provenance de Cinecittà et ayant figuré dans des films aussi mythiques que *Ben-Hur* ou *La Dolce Vita*. Dans l'espace parisien de la galerie Almine Rech, une caisse de mains de mannequins entassées, un petit théâtre de Guignol et quelques vieilles ampoules de flashes tiennent la pose au cœur d'un environnement *allover* : une « fresque » de ciel embrasé a été réalisée pour l'occasion par le même peintre que les *Flats*, transposant une part de l'intense lumière californienne dans le Marais. Ici, rien n'est à vendre, l'exposition est un pur *show*.

5. Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 22.

6. Alex Israel dans un article publié par *Interview* : <http://www.interview-magazine.com/fashion/alex-israel-freeway-launch-the-smile>.

7. Alex Israel, dans un entretien avec l'auteur.

Framing the Frame



ALEX ISRAEL
Vue de l'exposition / View of the exhibition Museo Civico Diocesano di Santa Maria dei Servi, Città della Pieve / The Angela and Massimo Lauro Foundation.

“Things I didn't know about Kelly: the crystal meth thing, the step-mother who died during plastic surgery, the supposed connections with the drug cartel.”¹

This is an intermingling of Bret Easton Ellis' flat and disenchanting writing, bleached blond characters—bleached because of the chlorine in their infinity pools—with dazzling smiles, who have escaped from *The Hills* and *90210*, and one or two shady things (phoney gardener-cum-peeping tom and dubious mixture stashed in the depths of the Hermès Kelly bag) as narrated by the wordless little stories of the web series with its Shakespearean title *Rough Winds*.² Young people frolic in luxurious surroundings to a background of mawkish music, their gestures are over-acted, their sighs come from the profound boredom that comes from playing golf beside the ocean. The worst of reality TV springs to mind, and the worst sitcoms we once loved watching. Like in Joan Didion's novels, nothing seems to make any sense. And in fact, behind this fresco of LA emptiness, and these total clichés (mother alcoholic but addicted to fitness, the handsome but slightly simple-minded surfer who is completely out of it while he waits for the next wave) the message is perhaps above all else an advert. What is involved is introducing the line of sunglasses created by the artist behind these videos, which the main characters—how could we call them heroes?—wear almost all the time. A well-organized exercise in product placement, indeed, but one which, in particular, ushers in an interesting line of thinking about art, and the art market. The series' ten episodes are actually broadcast “free” on the Internet and in outdoor screenings—for example on

the giant screen at the corner of Sunset Boulevard and King's Road, in 2010, under the aegis of LAXART.

“What California stereotype is true about you?”³

Alex Israel, a Californian who has just turned thirty, has chalked up the disparate identities of artist, CEO and editor for the magazine *Purple Fashion*. This year he also turned into an interviewer for a series of programmes titled *As It Lays*. Taking its name from Joan Didion's novel *Play It As It Lays*, the show welcomes a different Los Angeles celebrity on each programme, including some for whom celebrity is not necessarily the latest news. Actresses, hairdressers, singers, bloggers, all, in Israel's eyes, are local icons who are making, and have made, the city what it is. Bret Easton Ellis, Marilyn Manson, Oliver Stone, Vidal Sassoon, Larry Flynt, Darren Star, Rachel Zoe, Perez Hilton... Thirty or so of these Angelinos who have “made it” docilely answer questions written by one of the artist's trainees, and randomly handed out to everyone. Imperturbable behind his sunglasses (his own brand), and in a thoroughly one-note and extremely deadpan tone of voice, Alex Israel peels off his absurd questions which, in the end, are more realistic than the usual questions asked during professional tours: “Have you ever followed a soap opera? What do you wear to bed? When it comes to peanut butter, do you prefer it smooth or crunchy? Is it easy for you to make new friends?” We duly learn that Christina Ricci thinks that online shopping is dangerous and that she had eggs for lunch, that Perez Hilton likes McDonald's big fries and is upset that they have recently got smaller, and that

1. Bret Easton Ellis, *Imperial Bedrooms*, New York, Alfred A. Knopf Publishers, 2010.

2. <http://www.roughwinds.com/>

3. Alex Israel to Vidal Sassoon in *As It Lays*: <http://asitlays.com/>

Larry Flynt dreams of becoming a dictator for a few days. What is truly funny is that most of the guests do not really dare to laugh, and if they do it is a forced and systematic laugh, like Melanie Griffith, who chuckles idiotically before all her answers, but our young whippersnapper, clad all in black, remains impassive.

Behind them, there is a set the colour of a flaming sunset, which has as much to do with Ed Ruscha's pictures as with the titles of *Baywatch*, made in Hollywood, where else. Stamped "Warner Bros. Studios", these painted wooden panels formed the framework for Israel's exhibition at the Reena Spaulings gallery last March, behind a stage empty save for the two chairs used for the show. The videos were screened on the side, on a plasma screen hanging in front of a reconstructed living room, whose sofa, occasional table and green plants had furnished the artist's father's offices in the 1980s, in a style which John Armleder would not turn his back on.

So this couch was a pure system of display, on which to take a seat to watch the interviews broadcast at the level of a cinema screen, heightened by the presence of the "stage", further away. Behind the eye-catching filter of the screen, the set, devoid of all activity, played on the parallels with the living room in which visitors were installed. Seemingly less affected than the series of furniture, by being extremely simplified, this *mise en scène* device, even though just as real as the one we are sitting on, wields an undeniable attraction over our spectator's soul, just like the actual city of Los Angeles, an empty city which people project so much on to—empty because people never really know what they are talking about when they talk about LA, because the idea people have of it often holds sway over what it really is—, real city and pure fantasy, then, with "fictitious urbanness"⁴, as Mike Davis put it so well. It is in effect a portrait of the Californian city that is traced out in this Israel installation, or how to revive the genre of landscape painting through the metaphorical prism of the Warhol video portrait. After re-creating a West Coast enclave in the heart of New York for his presentation with Reena Spaulings, *As It Lays* also took place for the duration of an evening—organized by the MOCA—in the Henson Studios in Hollywood, the very same studios where Chaplin's *Modern Times* was filmed—a way of feigning circularity and giving back to the celebrities portrayed a semblance of humanity, and relieving them, in the middle of the dream factory, of their "ideal face".⁵

"I see sunglasses as the symbol of Southern California: they're objects that change the way we see things, and that's an interesting way of thinking about art."⁶

As the most filmic fashion accessory going, sunglasses filter and frame what we see, so, as such, they are an obvious metonymy of a definition of art. Each of the models of the brand created by Alex Israel—Freeway Eyewear—is named after a Los Angeles freeway, and for this artist LA's freeways also frame the landscape. The glasses came about as the result of research involving removing artworks from the gallery network, and are regarded by Israel as stemming from sculpture. Likewise, the film props that he hires in specialized stores for *Property*—a series of installations initiated in 2010 for the California Biennial and since shown, notably, at Peres Projects in Berlin in 2011 and by Almine Rech in Paris in the autumn of 2012—are part and

parcel of the long history of re-appraising the status of the object in sculpture. Unlike the readymade tradition, it is not a matter of "found" objects, but rather of hired objects which thereby transcend the lasting nature, not to say the timelessness, of the work of art (although, nowadays, the issue may no longer be quintessential, because many works demonstrate ephemerality, especially through the fragility of their materials), and vanish after their "artialization", reverting to the film circuit. An Egyptian cat, a director's chair, a clothes rail, an anchor, a swan, a high wheeler and a hamster wheel—irresistibly Duchamp-like—, a guitar, a saddle, a more or less antique statue's head with its eyes missing, all with white pedestals, rubbed shoulders at Peres Projects in a kind of strange museum befitting "another art history". On the walls, pictures borrowing the shapes of Hispanic doors and windows, much in vogue in the sets of Hollywood's golden age, framed the objects before them. This very museum-oriented display enables the items on pedestals to give expression to the residual glamour by their use value, and, at the same time, add thereto an artistic value. These temporary readymades thus go along with the confusion that grips us when we think, for example, of the component parts of installations which are subsequently left wanting or partly destroyed, all those objects, those bits and pieces of works, which fill the stacks of art centres and galleries...

How can there be two objects where, materially speaking, there is only one? Is the artwork a transitory status? The confusion deepens when we realize that among them there are objects which already depicted art objects: an object which depicts an art object which is an art object, but only for a while...

Here, once more, we find Alex Israel's interest in issues to do with commercializing art: in fact, only the "paintings" are for sale... Flashy, almost fluorescent, these *Flats* which overplay the decorative factor have been spray painted on wooden panels covered rendering-like by a Hollywood studio painter. We could say of the *Flats* that they are actually a "functional" painting, wherever they are hung, and even after the exhibition, they seem to be the backdrop of some event in the offing, be it "something restaged by a collector, or just a house cat walking by."⁷

Between them, the objects are actors, decoys, and ghost sculptures. In the Baroque church of Santa Maria dei Servi in Città delle Pieve in Umbria, authentic frescoes by Il Perugino rub shoulders with polystyrene and fiberglass replicas of a Buddha and Greek, Roman and catholic sculptures, coming from Cinecittà, featuring in films as mythical as *Ben Hur* and *La Dolce Vita*. In the Parisian venue of the Almine Rech gallery, a box of stacked mannequins' hands, a small puppet theatre and a few old flash bulbs hold the floor in the midst of an allover environment: a "fresco" of fiery sky was made for the occasion by the same painter who produced the *Flats*, transposing a part of the intense light of California to the Marais. Here, nothing is for sale, the exhibition is a sheer show.

4. Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1992.
 5. Roland Barthes, "The Harcourt Actor", *Mythologies*, London, Paladin, 1972.
 6. Alex Israel in an article published by *Interview*: <http://www.interviewmagazine.com/fashion/alex-israel-freeway-launch-the-smile#>.
 7. Alex Israel, in an interview with the author.

Mohamed Bourouissa

par / by
 Julie Portier



MOHAMED BOUROUISSA

Legend, 2010.

Stills. Video, II.

Le groupe, 2007-08.

(série «Périphérique»)

Photographie couleur / Color

photograph, 90 x 120 cm.

Untitled (Temps mort), 2008-09.

Photographies couleurs / Color

photographs, 79 x 105,3 cm.

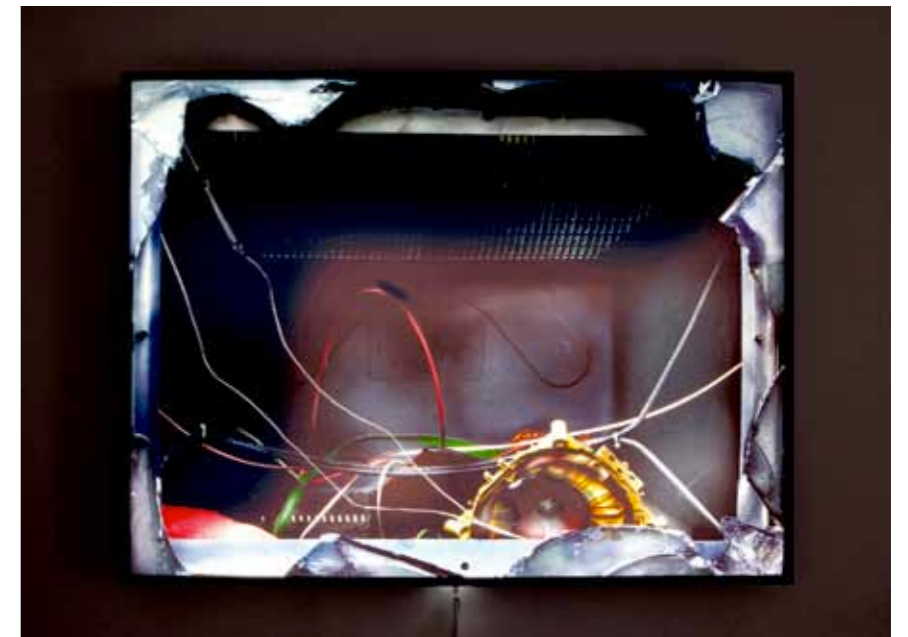
Screen 4, 2011.

Light box, 123 x 161 cm.

© Mohamed Bourouissa.

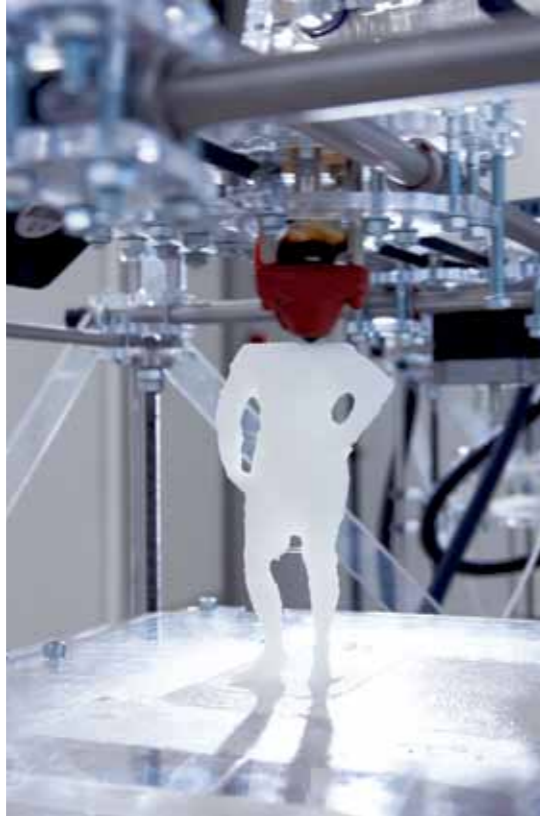
Courtesy de l'artiste

© Kamel Mennour, Paris.



Réalisme hors champ

Il s'est fait connaître avec une série de photographies mettant en scène des jeunes de banlieue (*Périphérique*, 2007-2008), avant d'être repéré dans l'exposition «Dynasty» en 2010 avec *Temps Mort* (2009), vidéo réalisée avec un téléphone portable dans une cellule de prison, et *Legend* (2010), filmée avec des caméras cachées par des vendeurs de cigarettes à Barbès. Mohamed Bourouissa est maintenant représenté par la galerie Kamel Mennour et multiplie les expositions pendant que la somme des écrits à son sujet prend du volume, son travail fournissant parfois une exemplification d'un art contemporain investi dans la représentation de réalités sociales cachées derrière l'image-média. Mais si le point focal de son regard sur la



société se situe aux marges de celle-ci, c'est le plus souvent le sujet qui vient à lui. À l'origine de «L'Utopie d'August Sander», présentée à la galerie Édouard Manet à Gennevilliers, il y avait un projet sur le travail, mais la résidence en entreprise commence avec un plan de licenciement. Direction Pôle emploi et, une fois de plus, l'artiste traitera d'une réalité par ce qu'elle exclut. Une des appréhensions critiques de l'œuvre pourrait reposer la question de la représentation du réel en considérant comment il s'aborde le plus directement par son négatif, et le plus intimement par ses contours. Ce repositionnement qu'opère Bourouissa est à analyser à l'aune d'une réflexion sur les moyens d'une entreprise réaliste dont l'ambition est de «montrer les gens le mieux possible» dit-il, très soucieux des écueils qui guettent la prise en charge (par un scénario ou une entreprise) de l'image de l'Autre. En dépit de ses inquiétudes, cette œuvre a le mérite trop rare de déjouer les pièges tendus par le spectacle omnivore et l'instrumentalisation qui la répugnent, avec une témérité au sang-froid assumant les plantages qui lui permettent d'affiner sa stratégie.

Des photographies léchées, à la mise en scène hyper-millimétrée de la série *Périphérique*, à l'image turbulente de *Legend*, en passant par les vidéos très basse définition de *Temps mort*, l'appauvrissement de l'image dans l'œuvre de Bourouissa nous dit qu'elle hérite de la déconstruction critique de l'image et spécifiquement du médium cinématographique par ses aînés (Pierre Huyghe, Harun Faroki, Douglas Gordon). Il s'agit de contredire

la véracité et l'éloquence présupposée de l'image photographique, et ce en allant justement sur le terrain où les médias ont le plus de prétention en ce sens. Dans les banlieues françaises qui flambaient au même moment sur les unes des journaux américains, Mohamed Bourouissa fait rejouer des scènes par des acteurs incarnant leur propre rôle. Mais l'actualité est révolue, l'information muette et le suspense glacé, même si la tension est palpable dans les regards en coin qui enferment des conflits aussi explosifs que la discrète «mimique» dans la fameuse photographie du même nom de Jeff Wall (*Mimic*, 1982). Comme chez le photographe américain, la dramaturgie en suspens promeut la qualité plastique de l'image, dont la composition savante adresse là aussi plusieurs clins d'œil à la peinture classique. En 2011, Mohamed Bourouissa exposait une autre série de photographies plasticiennes dans des caissons lumineux. *Screen* résulte d'un accident: un projet d'installation composée d'un mur de téléviseurs retrouvés méthodiquement saccagés après une nuit dehors. Surinterprétant un sabotage infantile en acte contestataire, la photographie iconise l'évènement de la machine à simulacre, la transpose dans un autre dispositif où l'image recouvre son pouvoir de séduction rétinienne – avec la robustesse d'un virus mutant – auprès de nouveaux destinataires privilégiés: les visiteurs de la galerie d'art.

Si Bourouissa ne croit pas au pouvoir des images à révéler le réel, les dispositifs d'enregistrement qu'il met en place ont pour premier dessein de permuter le point de vue de l'image médiatique et d'en contredire les codes. Ce qui donne toutefois lieu à une expérience inédite quand la caméra subjective de *Legend* nous fait ressentir la brutalité du travail quotidien du vendeur à la sauvette. Le projet de *Legend* est à l'origine parfaitement conceptuel: retourner la caméra en faisant du sujet désigné par l'image média le chef opérateur d'une image artistique, et savoir si cette image nous en apprend davantage sur la condition du vendeur est presque une question annexe. L'installation vidéo *Boloss* (2011), double projection montrant d'un côté une partie de poker et de l'autre son commentaire par les joueurs, opère un autre renversement du pouvoir médiatique: alors que le dispositif mime l'adjonction didactique du commentaire

MOHAMED BOUROUISSA
L'Utopie d'Auguste Sander, 2012.
Vues de l'exposition / Views of
the exhibition «L'Utopie d'August
Sander», galerie Édouard-Manet,
Gennevilliers, 2012.
© Mohamed Bourouissa.
Photo: Laurent Lecat/galerie
Édouard-Manet, Gennevilliers.
Courtesy de l'artiste
& Kamel Mennour, Paris.

13.09-10.11.2012: «L'Utopie d'August Sander», galerie Édouard-Manet, Gennevilliers.
2013: «L'Utopie d'August Sander», Marseille 2013, Marseille.



à l'image, le milieu d'initiés reste impénétrable, autant que le langage des commentateurs échappe à une partie du public. À l'inverse du reportage de journal télévisé, c'est ici le sujet qui dicte le format et les codes narratifs, depuis l'intérieur. L'accès au réel est donc différé par la réduction de l'information délivrée par l'image, trop petite, de mauvaise qualité, ou trop énigmatique. Une manière aussi de s'en remettre au hors-champ qui est chargé chez Bourouissa d'une intensité particulière; il se peut même que sa poétique ait à voir avec ce qui reste hors du cadre, car trop personnel, trop émotif, trop complexe. Cette poétique fait la plus éclairante démonstration de son efficacité avec des moyens simplifiés dans la vidéo *28.08.08* (2011) où l'on assiste à l'empilement de photographies amateurs éjectées une à une par une imprimante, avec un bruit mécanique strident. Le montage rudimentaire et automatique permet de raconter le déploiement sur les gradins d'un stade de foot d'une banderole en hommage à deux supporters de l'OM tués dans un accident de bus.

La production d'images n'a pas pour objectif de dévoiler une réalité: les images de Bourouissa sont, en quelque sorte, toujours voilées mais elles sont partie prenante dans l'élaboration d'un mode de narration et, en amont, d'un moyen de produire une situation d'échange avec le sujet. *Temps mort* en est la meilleure illustration, préférant à des images volées de l'environnement carcéral, celles en plan très rapproché décrivant les objets et les actions du quotidien dans la cellule, montées avec d'autres, filmées par l'artiste dans son appartement. L'aridité du langage «textu» et la pauvreté des images donnent là encore une intensité au hors-champ, dans lequel se situent l'incommunicabilité du sentiment d'enfermement mais aussi la construction d'une amitié singulière. La vidéo raconte en creux un deal d'intimité, parfaitement équitable (l'artiste filme son quotidien du côté «libre») monnayé par des recharges de forfait de téléphone, car tout travail, comme la participation à une œuvre, mérite salaire. Aussi s'agit-il toujours de trouver un moyen d'offrir quelque chose de sensé contre la participation au projet artistique, comme un buffet chaud pour les cameramen de *Legend*. Cette économie officialise la place des participants à l'œuvre, dans laquelle le déplacement de l'auteur ne se contente pas d'une énonciation théorique. À l'image d'autres artistes de sa génération, citons par exemple Bertille Bak, la «poésie ethnographique» – telle que tentait de la diagnostiquer en ces termes Okwui Enwezor dans son édition de la Triennale – s'opère au-delà de la part visible de l'œuvre, dans la création d'une situation de création collective. C'est à cet endroit que s'envisage la conversion de la condition des «peuples figurants», dont Georges Didi-Huberman retrace l'histoire dans son dernier livre¹, en acteurs de leur représentation. C'est une question éminemment politique, avivée par la surexposition médiatique des populations marginales autant que par la multiplication des honneurs muséaux adressés aux cultures extra-occidentales en Europe et en Amérique du Nord.

Le paradoxe inhérent à la prise en charge par un tiers nécessairement autoritaire de la visibilité d'un groupe d'individus se traduit, dans l'exposition de Gennevilliers, par l'austérité de l'ambiance qui règne dans l'espace d'exposition utilisé comme une unité de



production et de stockage, entre le laboratoire clandestin et la cave de contrebande. Quelques mètres plus loin, l'artiste recrute à la sortie des bureaux de Pôle emploi des volontaires qui accepteraient de devenir «un monument». Leur image scannée dans un camion aménagé en studio est directement transmise à une imprimante 3D qui produit sous nos yeux des statuettes en résine à l'effigie des inconnus. Leur prénom figure sur un tableau, suivi de la date et de la durée de fabrication. Le protocole suggère qu'à l'ère de la numérisation systématique du vivant, le portrait ne peut plus être que numérisé, le modèle modélisé, la sculpture mécanisée, la statuaire en matière synthétique, le mémorial sous forme de tableau excel, et le monument miniaturisé et indifférencié. Comment peut-il en être autrement dans une société où chaque étape de la vie nécessite un formulaire (de la naissance à la mort), où l'organisation des soins et de l'aide aux personnes indexent nécessairement ces dernières d'un numéro temporaire décliné avant leur identité?

Ce qu'il faut remarquer, c'est qu'ici l'œuvre se met en danger, se précarise, à deux endroits: dans l'espace d'exposition dont la fonction est pervertie, et dans la rue où le travail artistique se confronte une première fois à l'incompréhension des modèles rapportée sans compromis dans un *Livre des refus*. Exemple: «Je suis choquée! Je trouve cela hyper violent! Cet artiste il doit avoir des subventions monstres alors que les gens ici ils ont pas d'argent! Vous utilisez ces personnes et eux ça ne leur apporte rien!». En bout de chaîne, l'étape de la vente – filmée en caméra cachée – chamboule sévèrement les critères d'évaluation marchande de l'œuvre. Par des efforts de promotion («Pièce unique messieurs dames!») et de médiation (il est équipé d'un petit chariot contenant une documentation) l'artiste tente d'échanger la marchandise, sur laquelle il n'y a aucune tromperie, contre deux euros! La subversion radicale du marché de l'art n'est, chez Bourouissa, et dans ce cas précis, qu'une raison logique du projet, et c'est en cela que c'est un coup de maître. À la galerie Kamel Mennour, les collectionneurs ne se voient proposer aucune des statuettes, réservées à la vente à la sauvette, mais peuvent mettre le prix sur les pièces déclassées de la chaîne de production pour leur malfaçon.

MOHAMED BOUROUISSA
L'Utopie d'Auguste Sander, 2012.
 Vues de l'exposition / Views of the exhibition «L'Utopie d'August Sander», galerie Édouard-Manet, Gennevilliers, 2012.
 © Mohamed Bourouissa.
 Photo: Laurent Lecat / galerie Édouard-Manet, Gennevilliers.
 Courtesy de l'artiste & Kamel Mennour, Paris.

1. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

Off-screen Realism



Mohamed Bourouissa came to notice with a series of photographs presenting young people from the suburbs (*Périphérique*, 2007-2008), before being singled out in the exhibition *Dynasty* in 2010 with *Temps Mort* (2009), a video made with a mobile phone in a prison cell, and *Legend* (2010), filmed with hidden cameras by cigarette vendors in the Barbès neighbourhood in Paris. He is now represented Kamel Mennour (Paris) and has stepped up the number of his exhibitions, while the sum of writings about him has become quite voluminous; at times, his work provides a fine example of a form of contemporary art that is involved with the representation of social realities hidden behind the media image. But if the focal point of the way he looks at society is situated on society's sidelines, it is usually the subject that comes to him. At the origin of "L'Utopie d'August Sander", held at the Edouard Manet gallery in Gennevilliers, there was a project about work, but the business residence started with a plan of dismissal. Off to the Employment Office and, once more, the artist would deal with a reality by what it excluded. One of the critical understandings of the œuvre might be based on the issue of representing reality by considering how it can be most directly broached through its negative, and most intimately through its outlines. This repositioning undertaken by Bourouissa can be analyzed by the yardstick of a line of

thinking about the means of a realistic business whose ambition is to "show people in the best possible way", he says, very concerned as he is with the pitfalls lying in wait for the responsibility (through a screenplay or a business) for the image of the Other. In spite of his anxieties, this work has the merit, too rare, of thwarting the traps prepared by the omnivorous spectacle and the exploitation which disgust it, with a boldness, spiced with sang-froid, assuming the mistakes which help him to hone his strategy.

From the highly polished photographs, with their extremely precise presentation, in the *Périphérique* series, to the turbulent imagery of *Legend*, by way of the very low definition videos of *Temps mort*, the impoverishment of the picture in Bourouissa's work tells us that it is heir to the critical deconstruction of the image and specifically of the cinematographic medium through his elders (Pierre Huyghe, Harun Faroki, Douglas Gordon). It is a question of contradicting the truthfulness and the presupposed eloquence of the photographic image, and this, it just so happens, by going onto the terrain where the media have the most pretentiousness in this sense. In the French suburbs which were flaring up and at the same moment flashed in the headlines of American newspapers, Mohamed Bourouissa re-enacts scenes by actors incarnating their own roles. But the latest

news is bygone, the news mute and the suspense frozen, even if the tension is palpable in the eyes looking askance, which enclose conflicts as explosive as the discreet “mimic” in the famous photograph of the same name by Jeff Wall (1982). As with the American photographer, the drama in midair promotes the visual quality of the image, whose shrewd composition here makes several allusions to classical painting. In 2011, Mohamed Bourouissa exhibited another series of plastic photographs in light boxes. *Screen* is the result of an accident: an installation project made up of a wall of television sets found methodically vandalized after a night outside. By over-interpreting a childish act of sabotage as an act of protest, the photograph iconizes the gutting of the simulacrum machine, transposing it into another arrangement where the image retrieves its power of retinal seduction—with all the toughness of a mutant virus—among new favoured recipients: art gallery visitors.

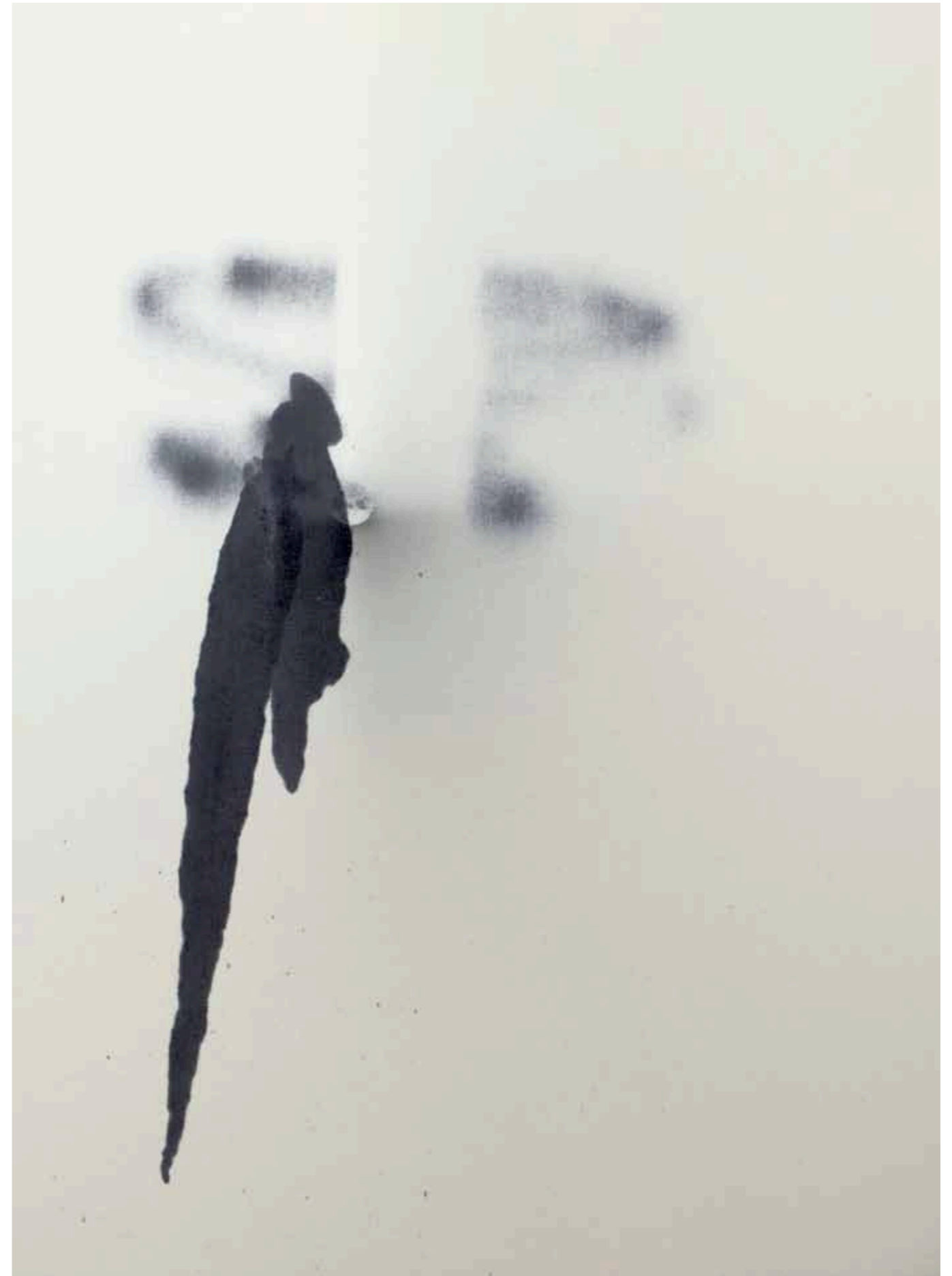
Bourouissa may not believe in the power of imagery to reveal reality, but the prime purpose of the recording systems he sets up is to alter the viewpoint of the media image and contradict its codes. Which nevertheless gives rise to a novel experience when the subjective camera of *Legend* makes us feel the brutality of the everyday work of the street peddler. At the outset, the *Legend* project was thoroughly conceptual: turning the camera around by making the subject designated by the media image the cameraman of an artistic image, and knowing whether that image teaches us more about the peddler's condition is almost a subsidiary matter. The video installation *Boloss* (2011), a double projection showing, on the one hand, a poker game and, on the other, comments about the game by the players, makes another reversal of media power: while the system imitates the didactic addition of the commentary to the image, the circle of initiates remains impenetrable, just as the language of the people commenting eludes part of the public. Unlike the TV news report, here it is the subject which dictates the format and the narrative codes, from within. So access to reality is deferred by the reduction of the information delivered by the image, which is too small, of poor quality, or too enigmatic. This is also a way of getting off-screen, which is loaded in Bourouissa's work with a special intensity; it may even be that his poetics has to do with what remains outside the screen, because it is too personal, too emotional, and too complex. This poetics makes the most enlightening demonstration of its effectiveness with simplified means in the video *28.08.08* (2011), where we see a heap of amateur photographs being ejected one by one by a printer, with a shrill mechanical noise. The rudimentary and automatic editing makes it possible to recount the unfurling on the tiers of a football stadium of a banner paying tribute to two Marseille (OM) supporters killed in a bus accident.

The goal of image production is not to unveil a reality: Bourouissa's images are, in a way, always veiled, but they are part and parcel of the elaboration of a method of narration and, behind this, of a means of producing a situation of exchange with the subject. *Temps mort* is the best illustration of this, preferring, over fleeting images of the prison environment, those taken very close-up describing the objects and actions of everyday life in the cell, shown with others, filmed by the artist in his apartment. The dryness of the text-message language and the poor nature of the images here again lend an intensity to the off-screen, in which are situated the incommunicability of the feeling of confinement, but also the construction of a special friendship. The video recounts, in the negative, a deal of intimacy, which is perfectly fair (the artist films his daily round on the “free” side), exchanged by

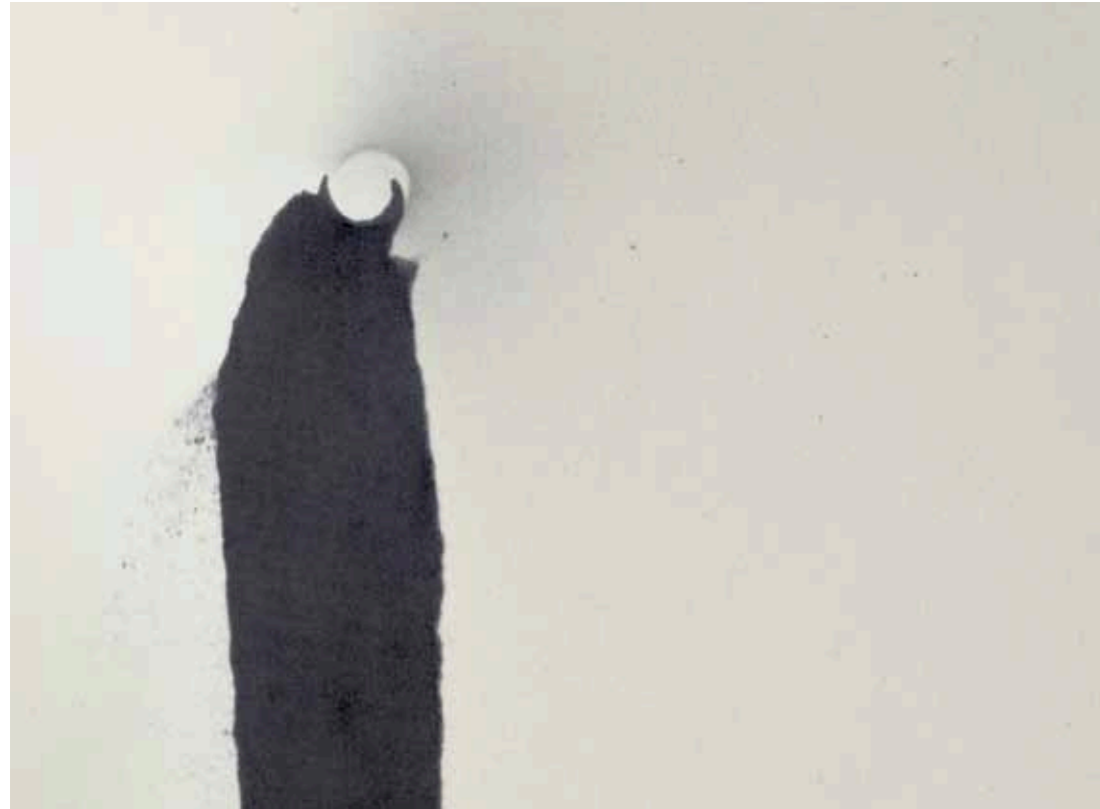
telephone reloads, for all work, like any participation in a work, deserves to be paid for. So what is still involved is finding a way of offering something which means something in exchange for participation in the art project, like a hot buffet for the *Legend* cameramen. This economy officializes the place of those participating in the work, in which the author's movement is not limited to a theoretical declaration. Like other artists of his generation—let us mention Bertille Bak, for example—“ethnographic poetry”, as Okwui Enwezor attempted to diagnose it in these terms in his edition of the Paris Triennial, functions beyond the visible part of the work, in the creation of a situation of collective creation. It is here that we can envisage the conversion of the “walk-on peoples”, whose history is retraced by Georges Didi-Huberman in his latest book,¹ into actors of their performance. This is an egregiously political issue, rekindled by the over-exposure by the media of marginal populations as much as by the multiplication of museum honours addressed to extra-occidental cultures, in Europe and in North America.

The paradox inherent in the assumption by a perforce authoritarian third party of the visibility of a group of individuals is conveyed, in the Gennevilliers show, by the austerity of the atmosphere which reigns in the exhibition venue used as a production and storage unit, somewhere between the illegal laboratory and the cell full of contraband. A few yards further on, at the exit of the Employment Bureau offices, the artist recruits volunteers who would agree to become “a monument”. Their scanned image in a truck equipped as a studio is directly transmitted to a 3D printer which, before our eyes, produces resin statuettes just like the strangers. Their first name features on a board, followed by the date and the period of manufacture. The procedure suggests that, in the age of the systematic digitization of the living, the portrait can no longer be anything but digitized, the model modelled, the sculpture mechanized, statuary made of synthetic matter, the memorial in the form of an Excel board, and the monument miniaturized and undifferentiated. How can it be otherwise in a society where each stage of life calls for a form (from birth to death), where the organization of care and assistance for people perforce indexes these latter with a temporary number composed before their identity?

What is noteworthy is that, here, the work puts itself in danger, and makes itself precarious, in two places: in the exhibition space whose function is corrupted, and in the street where the art work confronts, for the first time, the lack of understanding of the models uncompromisingly recorded in a *Livre des refus*. Example: “I'm shocked! I find it incredibly violent! This artist must get huge grants while the people here have no money! You're using these people and they get nothing for it!” At the end of the line, the stage of the sale—filmed with a hidden camera—sorely upsets the criteria of the work's commercial appraisal. Through efforts at promotion (“A one-off piece, ladies and gentlemen!”) and mediation (walking with a small trolley containing documentation), the artist tries to exchange the goods, where there is no cheating, for two euros! The radical subversion of the art market, with Bourouissa, and in this precise case, is just a logical reason for the project, and it is as such that it is a masterly turn. At Kamel Mennour gallery, collectors are not offered any of the statuettes, which are reserved for illicit hawking, but they can put a price on the pieces in the production line downgraded for being defective.



1. Georges Didi-Huberman.
Peuples exposés, peuples figurants.
L'œil de l'histoire 4. Paris. Éditions
de Minuit, 2012.



JONATHAN BINET

Page 37:

Sans Titre (détail), 2012.
Aérosol sous toile, bois, diptyque
/ Spray paint under canvas,
wood, diptych, 210 x 300 x 25 cm.
Collection Arturo Bosio.

Page 38:

Sans Titre (détail), 2012.
Aérosol sous toile / Spray paint
under canvas, 210 x 150 x 25 cm.

Page 39:

Sans Titre (détail), 2012.
Acrylique sur toile et aérosol
sous toile / Acrylic on canvas and spray
paint under canvas, 210 x 150 x 25 cm.
Courtesy galerie Gaudel
de Stampa, Paris.

Page 40:

Sans Titre (détail), 2012.
Aérosol sous toile, bois, diptyque
/ Spray paint under canvas, wood,
diptych, 210 x 300 x 25 cm,
Collection Arturo Bosio.

Page 41:

Sans Titre, 2012.

Page 42:

Intervention 10 (détail), 2012.
Crayon, peinture en spray, vis,
dimensions variables / Crayon,
spray paint, screw, variable dimensions.

Page 43:

Hitiste (détail), 2011.
Aérosol sur toile / Spray paint
on canvas, 117.5 x 217.5 cm.
Collection privée / Private collection.

Toutes les images / All images:

**Vues de l'exposition / Exhibition
views: Jonathan Binet, « La petite
moitié », CAPC, Bordeaux.**
Photo: Blaise Mercier.
Sauf / Except image page 43:
Vue de l'exposition / Exhibition view:
**Jonathan Binet, « Les mains
dans les poches, pleines », galerie
Gaudel de Stampa, Paris, 2011.**
Photo: Aurélien Mole.

Le plus haut possible. De dos / de face. La petite moitié. Les œuvres de Jonathan Binet ont parfois des titres, mais pas toujours. Il semble plus judicieux de dire les œuvres que les peintures – bien qu'il soit ici essentiellement question de peinture – car il serait plus adéquat de parler de la peinture de Jonathan Binet plutôt que des peintures de Jonathan Binet. Bien sûr, les œuvres existent, indépendantes les unes des autres, catégorisées, si ce n'est sous des titres, au moins par des chiffres de dimensions et de dates. Mais c'est lors de l'accrochage, lorsqu'elles s'additionnent – selon le terme choisi par l'artiste pour ce processus – que ces œuvres créent ce fameux tout supérieur à l'ensemble de ses parties, que sa peinture prend réellement corps. Il s'agit alors d'inverser le temps, de « réinventer les causes », de réinjecter l'accidentel, l'imprévu, dans le cours de l'exposition que l'on suppose généralement le fruit d'une longue suite de décisions a priori. Dans sa forme finale ou, en tout cas, dans sa forme accrochée, l'œuvre vient confirmer ce que le hasard a pu suggérer.

La petite moitié peut être aussi celle de l'acte de peindre, entamé par l'artiste et terminé par la toile elle-même en un ultime retrait du peintre supprimant encore un degré de médiation entre la main et la toile. Jonathan Binet perpétue, à l'instar d'un Martin Barré ou d'un Jackson Pollock, par exemple, une certaine réduction du faire pictural à la tension corporelle entre le peint et le peintre, réduction paradoxale puisqu'elle laisse la part belle à l'outil rendu ici maître ou presque de la situation. Lorsque la bombe de peinture qui a suivi les mouvements de l'artiste se retrouve coincée entre la toile et le châssis, elle n'a d'autre choix que de s'épancher contre la toile qu'elle traverse alors de coulures noires. Et c'est à la fois le souffle retenu du pinceau de calligraphie chinoise et l'énergie pulsionnelle de l'Action Painting qui s'y révèlent.

De dos / de face: la peinture passe indifféremment d'un versant à l'autre de la toile, jouant avec elle comme d'un pochoir, d'une contre-forme pour atteindre le mur; réminiscence peut-être d'un geste pictural primitif, celui du pigment soufflé sur les contours de la main. De cette forme d'autoportrait en creux, Jonathan Binet fait ressortir une dimension temporelle assez flagrante tant dans la durée d'exécution que l'on peut suivre par le tracé linéaire sprayé presque d'un seul tenant que par la couleur qui change à chaque intervention.

Parfaitement à son aise dans les 650 m² sinueux que lui dédie le CAPC, la peinture de Jonathan Binet scande l'espace et s'amalgame des objets qui viennent la ponctuer comme pour en rappeler la corporalité, peut-être chorégraphique: une chaussette, un lacet... L'espace est travaillé à taille humaine, la hauteur d'accrochage est définie par la hauteur d'exécution de la peinture. Les intervalles entre les tableaux importent presque autant que les toiles elles-mêmes, investis de gestes simples comme un coup de spray rapide sur une vis laissée là ou une ficelle tendue tout du long du parcours de l'exposition. La peinture est parfois plus présente sur la toile non tendue qui débord du châssis que sur le carré blanc qui lui est théoriquement dévolu.

Le plus haut possible, quant à lui, résulte tout simplement de la tentative d'aller déposer de la peinture le plus haut possible.

Jonathan Binet, « La petite moitié », CAPC, Bordeaux, du 15 novembre 2012 au 10 février 2013.



Le plus haut possible. De dos/de face. La petite moitié – As High as Possible. Back/Front. The Small Half. Jonathan Binet's works sometimes have titles, but not always. It seems a little more shrewd to call them works rather than paintings—although here painting is what is essentially involved—because it would be more suitable to talk of Jonathan Binet's painting rather than his paintings. Needless to say, the works exist, independently of one another, pigeonholed, if not by titles, then at least by the ciphers of dimensions and dates. But it is during the hanging, when the works start to add up—to use the word chosen by the artist for this process—that they create the all too famous whole-greater-than-the-sum-of-its-parts, and Binet's painting really takes shape. So it is a matter of reversing time, “re-inventing causes”, re-injecting something accidental, the unforeseen, in the throes of the exhibition which we usually presuppose to be the outcome of a lengthy series of preconceived decisions. In its final form or, in any event, in its hung form, the work confirms what chance has only managed to suggest.

The Small Half may thus be the act of painting, embarked on by the artist and completed by the canvas itself in a final withdrawal by the artist, getting rid of another degree of mediation between hand and canvas. Like artists such as Martin Barré and Jackson Pollock, for example, Jonathan Binet perpetuates a certain reduction of the pictorial act to the physical tension between the painted and the painter, a paradoxical reduction because it gives pride of place to the tool here made master, or almost, of the situation. When the paint spray which has followed the artist's movements is caught between the canvas and the stretcher, it has no other choice but to spread itself against the canvas which it then traverses in black runoffs. And it is at once the held breath

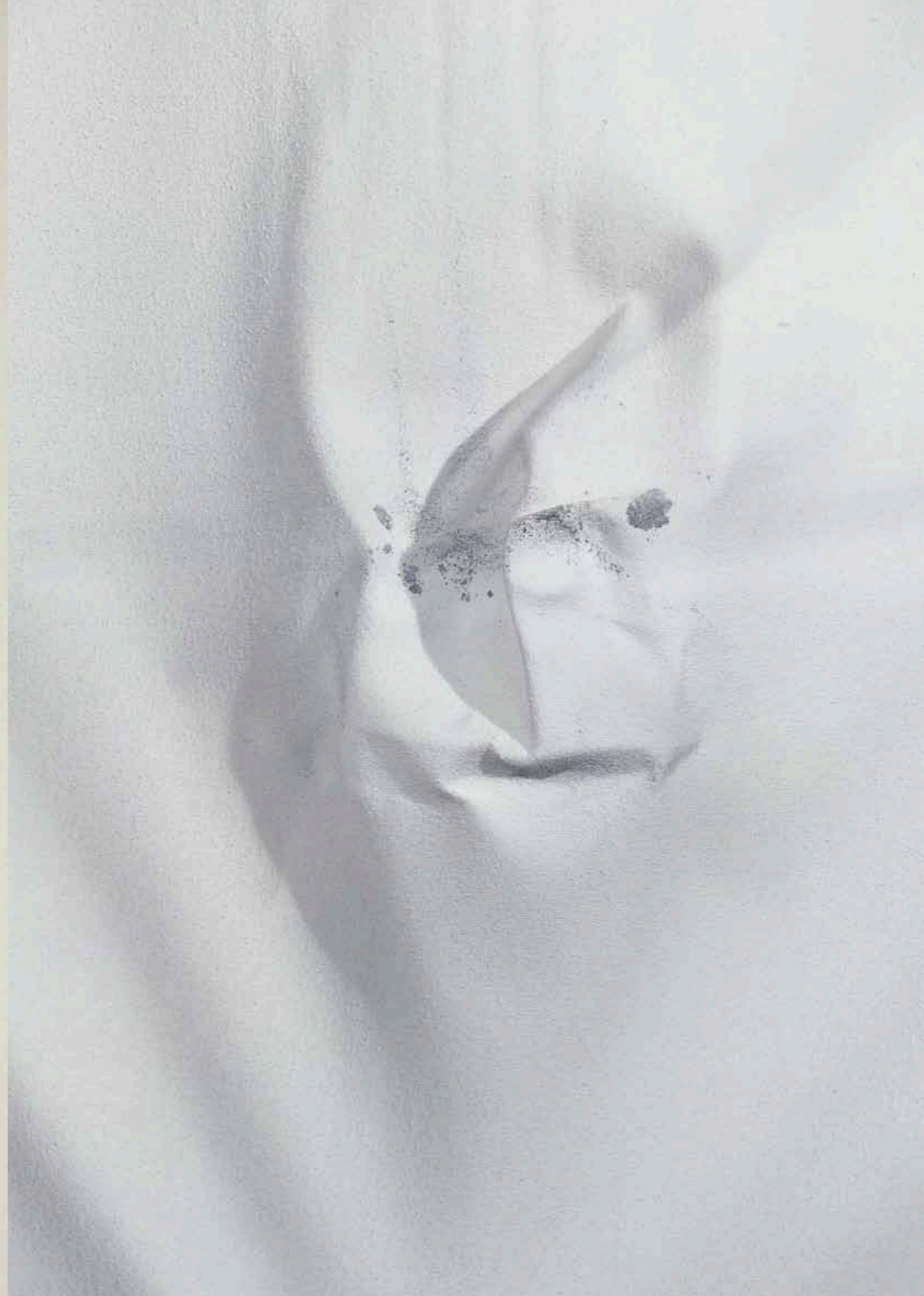
of the Chinese calligraphic brush and the vibrational energy of Action Painting that are here revealed.

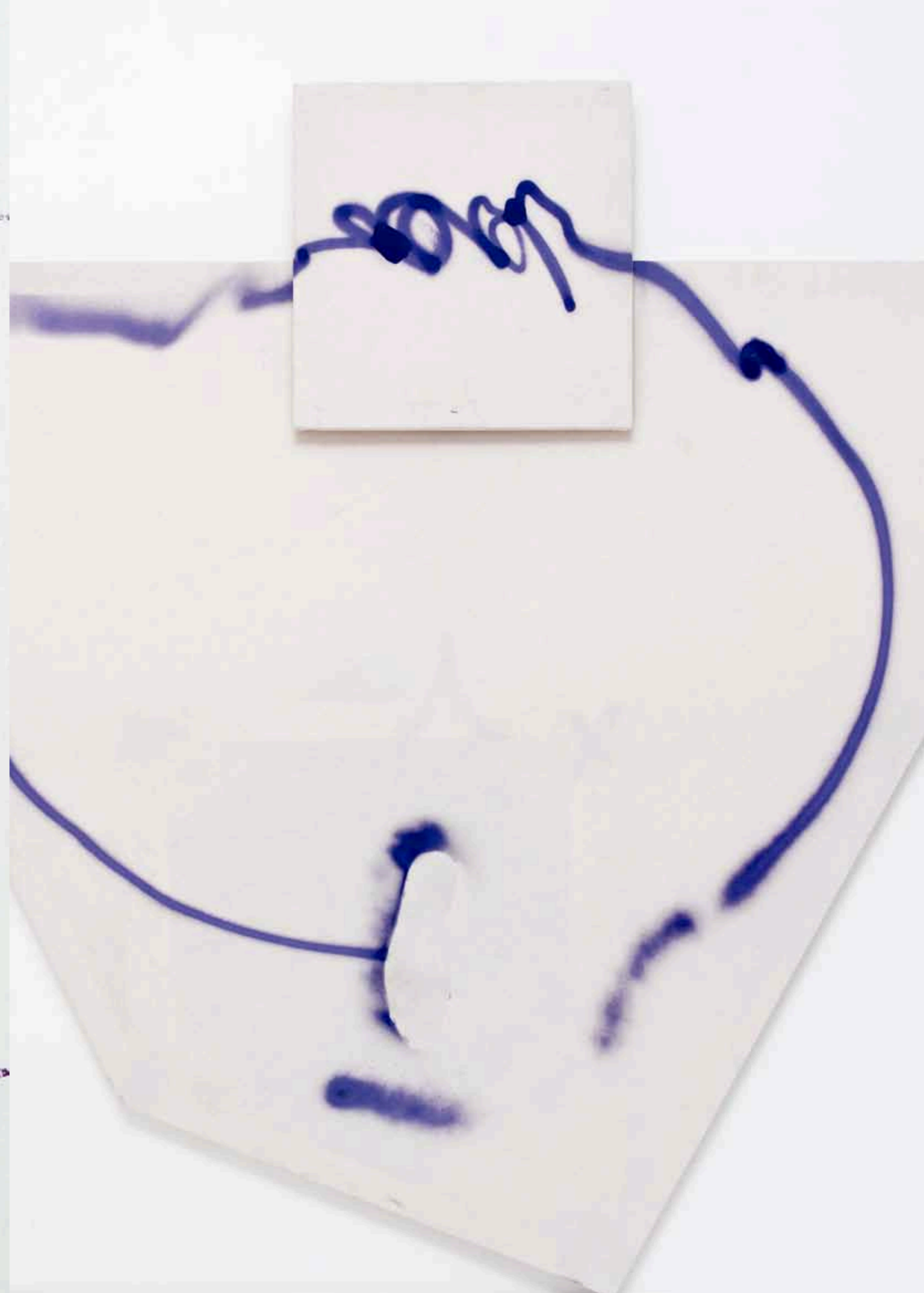
Back/Front: the paint moves willy-nilly from one side of the canvas to the other, playing with it like a stencil, a counter-form to reach the wall; a recollection, perhaps, of a primitive pictorial gesture, that of pigment blown over the outlines of the hand. From this form of self-portrait in the negative, Jonathan Binet brings out a time-based dimension which is quite flagrant both in the period of execution that can be followed by the sprayed linear lines—sprayed almost in one fell swoop—and by the colour which shifts with each reworking of the picture...

Jonathan Binet's painting, which is thoroughly at ease in the tortuous 650 sq.m/7,000 sq.ft allotted him by the CAPC, paces the space and connects with the objects which punctuate it, as if like a reminder of the painting's choreographic physicality: a sock, a shoe lace... The space is worked at a human scale, the height of the hanging is defined by the painting's height of execution. The gaps between the pictures matter almost as much as the canvases themselves, filled with simple gestures like a quick spray of paint on a screw left there or a piece of string running throughout the exhibition circuit. The paint is sometimes more present on the unstretched canvas outside the stretcher than on the white square which is theoretically assigned to it.

As High as Possible, for its part, is quite simply the result of an attempt to apply paint as high as possible.

Jonathan Binet, *The Small Half*, CAPC, Bordeaux, from 15 November 2012 to 10 February 2013.







JORIS LACOSTE
12 rêves préparés, 2010.
 Performance produite par
 le Printemps de Septembre,
 avec les étudiants de l'Institut
 supérieur des arts de Toulouse /
*Performance produced by Printemps
 de Septembre, with the students
 of Toulouse ISDAT, 2010.*



Critical workshop,
 Thomas Hirschhorn,
 ENSBA Paris, 2012.
 Photo: Samuel Bouaroua.

THOMAS LÉON
Living In The Ice Age, 2010.
 Coproduction / Coproduced by
 Conseil général de Seine-Saint-
 Denis, Ville de Pantin, Le LABO.
 Vue de l'exposition / Exhibition view
 « Rendez-vous II », 2011, IAC,
 Villeurbanne/Rhône-Alpes.
 Photo: Blaise Adilon.

Les chemins de l'émergence

II: Les écoles

par/by
 Patrice Joly

Dans le numéro précédent nous évoquions le rôle des salons dans ce que nous pourrions considérer comme une chaîne où une filière destinée à faire émerger le jeune artiste sur le devant de la scène. Selon que l'on emploie le mot chaîne ou le mot filière, les conséquences symboliques ne sont pas les mêmes : parler de chaîne renvoie à l'existence de multiples maillons dont la solidité finale est censée reposer sur le plus faible de ses composants mais suppose aussi l'existence d'une solidarité et d'une communauté d'intérêt; parler de filière renvoie à un paradigme industriel et commercial qui ne peut suffire à décrire un processus comme celui de l'émergence qui obéit à d'autres considérations, même si la dimension pragmatique ne peut plus être ignorée. La place des écoles d'art, petites ou grandes, dans ce schéma de maturation et d'acquisition d'un vocabulaire plastique propre, est fondamentale: c'est pendant ces cinq à six années d'études, voire plus dans le cas d'un post-diplôme ou de son équivalent, que se finalisera une forme artistique destinée à produire ses effets dans le monde de l'après-école.

Dans le « combat » que mènent les grandes écoles, mais aussi les plus modestes, afin de pourvoir leurs étudiants de tous les attributs nécessaires à un lancement réussi dans la nébuleuse de la « professionnalisation », se développent un certain nombre de stratégies destinées à attirer les meilleurs éléments: résidences internationales, revues, workshops, post-diplômes, prix, participation à des salons, invitations de professeurs vedettes... Rien n'est négligé, chacun multiplie les offres, peaufine son coefficient d'attraction afin de se parer des plus beaux atours dans ce qui peut apparaître à distance comme une âpre concurrence. Le modèle de référence semble bien plus celui de l'école de commerce que de celui de l'école à l'ancienne, avec son joyeux désordre, ses divagations en tout genre et son empathie pour le temps perdu... C'est que l'école ne doit plus se contenter de former des artistes, elle doit aussi réussir à produire des références internationales: traumatisés par la surprésence des artistes d'outre-Rhin, d'outre-Atlantique et d'outre-Manche sur les scènes artistiques du monde entier, les directeurs de nos petites et grandes écoles semblent vouloir mettre le turbo pour rattraper tout ce temps perdu et se rapprocher du modèle des fabriques de stars que sont la Central Saint Martins de Londres, la HEAD de Genève ou encore la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf...

Éléments de langage

Ici il faut déjà ouvrir une courte parenthèse qui mériterait d'ailleurs un plus long développement s'il ne risquait de déborder le cadre de cette courte étude: les écoles d'art professionnalisent! En effet, si l'on compare les pour-

centages de réussite à la sortie des écoles d'art à ceux de certaines universités, les écoles n'ont pas à rougir. Comme le rappelle à juste titre Emmanuel Tibloux, directeur de l'ENSBA Lyon, citant les statistiques issues d'une enquête réalisée en 2006 par le Ministère de la Culture et mises à jour depuis: « 80% des diplômés trouvent un emploi en lien avec leur formation dans les trois ans qui suivent leur sortie de l'école. Si 10% deviennent artistes, les autres 90% exercent et tirent leurs revenus d'activités ayant un lien direct avec la création. Webdesigner, graphiste, photographe, iconographe, chargé de production, régisseur, réalisateur, designer, commissaire d'exposition, directeur artistique, sont quelques exemples des métiers qu'ils occupent. [...] Sur de nombreux territoires, ils portent des projets artistiques d'envergure: festivals, résidences, lieux d'expositions. Ils ont ainsi très largement contribué à la professionnalisation du secteur des arts visuels au cours des vingt dernières années. » La souplesse de la formation, l'ouverture d'esprit, la possibilité donnée de s'intéresser à de nombreuses disciplines annexes dans le cadre d'études poussant plus à la curiosité qu'à la performance, font que la grande majorité des anciens étudiants des écoles trouve facilement du travail avec seulement un



DNAP en poche, faisant mentir la réputation tenace de filière de second choix qui colle encore aux basques de l'enseignement des beaux-arts... Aussi nous tenons bien à distinguer ce qui relève d'une insertion professionnelle du « devenir artiste »: ces précautions linguistiques sont destinées à cerner le champ d'une analyse qui concerne plus précisément l'émergence des futurs artistes à la sortie des écoles; ce qui ne manque pas d'interroger au passage les finalités d'un enseignement censé se focaliser sur une élite restreinte de 5 à 10% des effectifs – si l'on retient comme critère d'émergence l'exposition dans un centre d'art ou l'entrée dans une galerie privée – tandis que les 90% restants réussissent sans faire de vague à trouver des débouchés...

Nous n'entrerons pas dans ce débat: nous interrogeons ici les stratégies destinées à l'émergence des jeunes artistes à la sortie des écoles, considérant qu'elles bénéficient quoi qu'il arrive à l'ensemble de la population étudiante. Depuis une quinzaine d'années (difficile de donner un chiffre précis), les écoles d'art françaises se sont dotées de dispositifs avancés destinés à faire entrer de plain-pied le futur artiste dans la réalité du monde extérieur: la majorité des directeurs d'écoles a conscience du fait que, plus tôt l'étudiant se retrouvera face aux obstacles de tous ordres qu'il aura à surmonter par la suite, meilleures seront ses chances d'évoluer avec aisance dans un milieu difficile à décrypter. Cette propension qui frise parfois l'obsession reflète une vraie réalité qui est celle de la difficulté à se frayer un chemin à travers

le dédale des sentiers de l'émergence. Il existe bien entendu des degrés divers et une polarisation nette entre ce ce que l'on pourrait appeler des dispositifs « domestiques », c'est-à-dire des mesures tendant à se rapprocher d'un extérieur proche, et des projections plus « lointaines » vers les pays étrangers non européens, par exemple, étant supposé que les voyages ne se contentent pas de former la jeunesse mais l'enrichissent aussi fortement sur le plan de l'inspiration.

Pratiques domestiques et exils distants

Il n'est pas toujours nécessaire d'aller se former au loin pour acquérir des réflexes et commencer à se constituer de solides attaches dans le monde extérieur. Grâce à la densification très forte du réseau de l'art contemporain en France ces deux dernières décennies, il devient facile pour les étudiants de se retrouver intégrés dans les nombreuses structures associatives ou autres qui jalonnent le territoire hexagonal : dans des villes comme Bordeaux ou Nice, il existe au moins une ou deux galeries associatives d'importance, un centre d'art, un musée voire un FRAC avec qui nouer des liens prometteurs. Pour Pierre-Jean Galdin, directeur de l'école de Nantes, il est indispensable de créer une « agrafe », c'est-à-dire d'ancrer très fortement le futur artiste dans ce réseau dense de structures proches qu'il est déjà supposé côtoyer naturellement : il est aussi nécessaire par ailleurs, toujours selon Pierre-Jean Galdin de s'arrimer à un

dans des centres d'art de la région, etc.). Le post-diplôme de 2^e ou 3^e génération que vient de lancer Fabrice Hyber pour l'école des Beaux-arts de Nantes participe de cette volonté de créer des passerelles entre des mondes a priori irréconciliables, celui de l'art et celui de l'entreprise, amenés à se retrouver dans une vision renouvelée de la production des œuvres au sein d'un nouveau type de mécénat... Les projets prolifèrent qui tentent à chaque fois de mettre en exergue les domaines d'excellence des contextes locaux : ainsi Danièle Yvergniaux, directrice de l'école de Quimper, est en train de mettre en place avec la plate-forme Document d'artistes Bretagne un site internet spécifiquement destiné aux jeunes artistes issus des quatre sites des écoles d'art de Bretagne ; Nicolas Bourriaud, directeur de l'ENSBA Paris, s'apprête à renouer avec la tradition de récolter des dons de jeunes artistes en vue de constituer une collection itinérante, avec en prime la nomination d'une curatrice à plein temps chargée de promouvoir et de faire voyager cette collection : avec l'exposition annuelle des félicités sur le site même de l'école des Beaux-arts, le nouveau directeur souhaite donc, selon ses dires, devenir le premier « agent » de ses étudiants...

Pour tous ces directeurs que nous avons interrogé, il ne fait cependant aucun doute qu'un exil momentané vers des destinations lointaines soit le passage obligé de l'acquisition de la qualité de jeune artiste, tant est-il que ces éloignements ne doivent pas non plus se départir d'un solide



JULIA COTTIN

Forêt de Juma, 2010.

Production / Produced by

Galeries Nomades 2010 -

Institut d'art contemporain.

Villeurbanne / Rhône-Alpes.

Vue de l'exposition / Exhibition view

« Rendez-vous II », 2011. IAC.

Villeurbanne / Rhône-Alpes.

Photo : Blaise Adilon.

réseau local connecté à la place parisienne, place qui, pour lui, reste incontournable dans l'hypothèse d'une véritable émergence. Dans cette logique, chaque école développe ses recettes propres en fonction d'un contexte local considéré comme suffisamment porteur. Ainsi Yves Robert à Toulouse, où il vient d'être nommé, va certainement perpétuer la politique de participation des étudiants au Printemps de Septembre (comme à la performance de Joris Lacoste pour l'édition 2010). Emmanuel Tibloux, quant à lui, hérite d'une véritable batterie de réponses mise en place par ses prédécesseurs : l'invitation faite aux diplômés à participer à l'exposition annuelle « Les enfants du sabbat » au Creux de l'enfer ; « Rendez-vous », exposition réunissant des jeunes artistes issus de l'école à l'Institut d'Art Contemporain pendant la biennale de Lyon ou encore « Galeries Nomades » qui propose aux jeunes diplômés des écoles de Rhône-Alpes d'exposer

pragmatisme. Ce qui a fondamentalement évolué au cours des dernières décennies, c'est la normalisation du phénomène Erasmus : alors que pour les générations précédentes la résidence dans un pays périphérique de l'Europe passait pour une aventure extrême, désormais, l'échange dans le cadre d'Erasmus, tout en conservant un attrait certain du fait du changement momentané de cadre de vie et de contexte lexical, se banalise du fait même du « rapetissement » de l'Europe et de la facilitation des déplacements intérieurs. Pour une école comme Quimper, une des plus excentrées, le développement des échanges internationaux a toujours été une priorité, « avant même Erasmus, selon sa directrice, pour contrebalancer l'isolement de l'école », mais aussi pour « favoriser l'insertion car ils obligent l'étudiant à s'adapter à un nouveau contexte, enrichissent ses connaissances et sa culture, et développent une ouverture et une curiosité ».



VÉRA DELEBECQUE

Poussière d'adobe, 2012.

Diptyque photographique / Photo

diptych. « **Accident de Parcours** »,

Marfa / École des Beaux-arts

de Nantes.



Pierre-Jean Galdin ne contredira pas cette assertion, lui qui a mis en route il y a deux ans déjà la résidence *Fieldwork: Marfa* destinée à accueillir six jeunes artistes ainsi que des étudiants de master au sein d'un programme commun de recherche sur le paysage et la frontière avec la HEAD de Genève, dans cette petite ville du Texas qui est aussi le siège de la fondation Chinati de Donald Judd ; il s'agit d'acquérir une dimension internationale en comptant sur l'effet de levier qualitatif et attractif que l'association avec une école aussi réputée à l'international est capable de susciter. La facilitation des échanges internationaux, dans et hors dispositif Erasmus, leur intégration dans la plupart des programmes des écoles d'art françaises, témoignent d'une prise de conscience assez nette que l'émergence passe par la construction d'une dimension internationale des dispositifs. Mais cela pose la question de l'homogénéité de la fameuse chaîne que l'on évoquait en introduction : si l'on est de plus en plus exigeant avec ce jeune artiste déjà censé se débrouiller parfaitement à l'étranger et posséder un solide réseau avant d'entrer dans le monde « réel », qu'en est-il de ses futurs interlocuteurs ? Y a-t-il en face de lui une offre capable de répondre à des demandes de plus en plus pressantes ? Y a-t-il suffisamment de galeries privées susceptibles d'absorber cet afflux massif de jeunes artistes sur le marché de l'art français ?

Néo post-diplômés

À la fin des années quatre-vingt dix, il semblait assez évident que le sésame absolu de l'émergence pour le jeune artiste était le post-diplôme. Résidence de longue durée associée à une bourse conséquente, mise à disposition des équipements de l'école, recrutement de directeurs reconnus, complicité des structures locales, savant dosage d'artistes étrangers garantissant le label international, tous ces ingrédients semblaient suffire à garantir le succès de ces microstructures sises dans le giron des écoles mères... Aujourd'hui, le modèle du post-diplôme version *nineties* semble souffrir d'un vieillissement précoce qui le force à se repenser radicalement. Il est désormais difficile pour une école de supporter intégralement le coût de la structure et pour un jeune artiste de survivre avec une bourse souvent modeste dans des métropoles où le prix des loyers tend à se rapprocher dangereusement de celui des capitales ; au-delà de l'aspect financier, c'est aussi un fonctionnement de plus en plus inadapté qui est proposé à de jeunes artistes de plus en plus nomades. Pourtant, l'idée de base du post-diplôme qui est de réunir de jeunes artistes d'horizons multiples dans le but de créer, le temps d'une résidence partagée, un projet commun, semble toujours valide. Les nouveaux modèles semblent plus adaptés à ces nouvelles donnes de l'émergence et semblent également vouloir répondre à des

demandes plus orientées vers la perpétuation de conditions de production préférentielles ou encore la conservation d'un climat d'échange intellectuel associé à la mise en relation avec le marché de l'art. Les deux exemples nantais dont nous venons de parler s'inscrivent dans le droit fil d'une revisitation de structures lourdes en proposant, pour Marfa, des résidences raccourcies qui délocalisent le post-diplôme et mutualisent le coût avec une école étrangère, quand le système proposé par Fabrice Hyber permet de répartir ces mêmes coûts sur l'extérieur tout en anticipant des potentialités de mécénat mais aussi nombre d'intéressements de la part des entreprises. Le dispositif qui vient d'être mis en place à l'école de Lyon semble aussi s'inscrire dans cette dynamique de reconstruction des post-diplômes : Emmanuel Tibloux parle d'une « sixième année, non diplômante, sur projet professionnel, conçue comme une période de transition entre la fin des études et l'entrée dans la vie professionnelle. » Ceci est d'autant plus remarquable que ce dispositif se superpose à celui du « vrai » post-diplôme de l'école, toujours en fonctionnement.

Des stratégies dispersées et un retour aux fondamentaux

Le petit questionnaire que nous avons adressé à ces directeurs d'école d'art comportait une entrée relative aux projets collectifs pour faciliter l'émergence des jeunes artistes : les réponses montrent à l'évidence qu'il n'existe pas de stratégie concertée à l'échelle nationale qui pourrait avoir un retentissement international alors que ces mêmes directeurs s'accordent à dire que cette dimension est désormais leur priorité... Il semble que la plupart d'entre eux préfère jouer en solitaire ou même s'associer avec des écoles étrangères comme le fait l'école de Nantes. C'est le signe qu'il existe une concurrence réelle entre toutes ces écoles sur le plan de l'émergence mais, après tout, une concurrence n'est pas mauvaise quand elle n'est pas déloyale. Un autre enseignement à tirer de ces réponses est la place centrale accordée à l'enseignant artiste duquel, plus que jamais, on attend qu'il fasse bénéficier les étudiants de son savoir-faire, de son expérience et de ses multiples réseaux pour leur faire franchir l'impitoyable seuil de la reconnaissance : « Énergie : Oui ! Qualité : Non ! », le projet mené par Thomas Hirschhorn à l'ENSBA Paris de construire un « scénario d'interventions diverses impliquant des moments d'exposition, d'enseignement, de programmation et de prise de parole en public » en semble la plus parfaite illustration. Car, « placer l'artiste et l'œuvre au centre, cela me semble être ça, l'ADN des Beaux-arts... » conclut Nicolas Bourriaud.

The Paths of Emergence

II: Schools



Workshop avec / Workshop with
Urs Fischer, Festival d'Automne
à l'ENSBA Paris, 2012.
Photo: Raphaël Pierre.

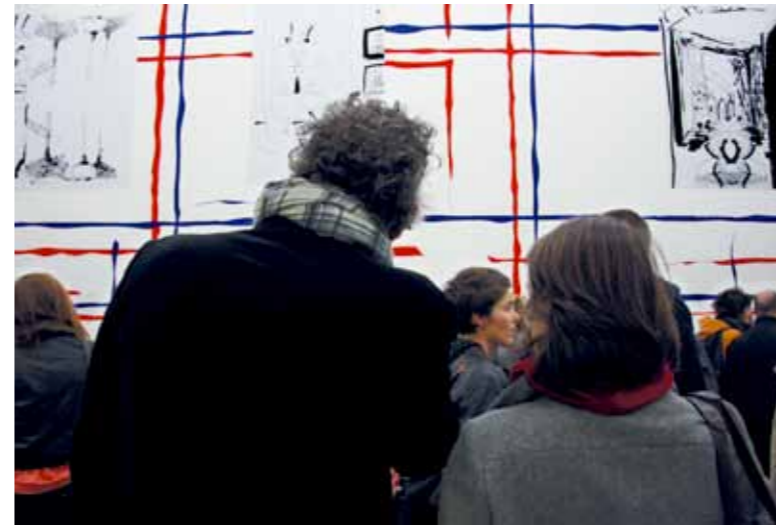
In our previous issue, we talked about the role of “salons” in what we might regard to be a chain or a path designed to bring young artists to the forefront of the art scene. Depending on whether we use the word chain or path, the consequences—which are symbolic—are not the same; talking about chain refers to the existence of many different links whose eventual solidity is meant to be based on the weakest of its components, but also presupposes the existence of a solidarity factor and a community of interests; talking about path refers to an industrial and commercial paradigm which cannot sufficiently describe a process such as that of emergence, which complies with other considerations, even if the pragmatic dimension cannot be ignored. The place of art schools, large and small, in this scheme involving the development and acquisition of a particular visual vocabulary, is quintessential: it is during these five to six years of studies, and even more in the case of a postgraduate degree or its equivalent, that an artistic form, bound to have its effects in the post-school world, will be finalized.

In the “struggle” in which major schools, but also more modest ones, are engaged, in order to provide their students with all the skills necessary for a successful launch into the nebula of “professionalization”, a certain number of strategies are being developed, strategies designed to attract the best elements: international residencies, magazines, workshops, postgraduate degrees, prizes, participation in “salons” and similar art shows, and invitations to star professors, nothing is overlooked, everyone is increasing the number of offers and refining the coefficient of

attraction in order to deck themselves out with the most beautiful finery in what may appear, from a distance, to be fierce competition. The reference model seems to be much more that of the business school than of the old-style school, with its merry disorder, its ramblings of every kind and its empathy for time wasted... The fact is that the school must no longer be content with training artists, it must also manage to produce international references: traumatized by the excessive presence of artists from Germany, England, and USA in art scenes all over the world, the directors of our schools, large and small, seem bent on going into overdrive to make up for all that wasted time and get closer to that model of star factories represented by Central Saint Martin's in London, the HEAD in Geneva and the Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf...

Elements of Language

Here we must already introduce a short parenthesis which would incidentally merit a longer treatment, if it did not risk going way beyond the brief of this short study: art schools are professionalizing! In fact, if we compare the percentages of success when students leave art schools with those of certain universities, the art schools have nothing to be ashamed of. As we are rightly reminded by Emmanuel Tibloux, director of the Lyon ENSBA (Advanced School of Fine Arts), quoting statistics coming from a survey carried out in 2006 by the Ministry of Culture and since updated: “80% of graduates find a job linked with their training in the three years after they leave school. If 10% become artists, the other 90% become involved in and



Vernissage de Stéphane Calais
et lancement à l'ISDAT du festival
Graphéine, 4^e saison du dessin
contemporain porté par
PinkPong, fédération
des lieux d'art contemporain
de l'agglomération toulousaine.
View of the opening of Stéphane Calais
and Graphéine festival at Toulouse ISDAT,
supported by PinkPong.
Photo: Lola Bernadi.

Travail individuel sur le dossier
d'artiste, Christine Finizio avec
Mathieu Maury, 5^e année, 2011.
Christine Finizio and Mathieu Maury,
student, at work on the artist book subject.



derive their livelihood from activities with a direct link to art. Web designers, graphic artists, photographers, illustrators, production managers, foremen, directors, designers, exhibition curators, and artistic directors are just some examples of the professions they go into. [...] In many areas they are involved in major art projects: festivals, residencies, exhibition venues. They have thus made a very considerable contribution to the professionalization of the visual arts sector over the past 20 years”. Flexible training and education, open-mindedness, and the possibility offered of becoming involved in many subsidiary disciplines in the framework of studies, prompting curiosity over performance, mean that the great majority of former students form art schools easily find work with just a DNAP (basic arts degree) under their belt, belieing the stubborn reputation of being a second choice path, which still clings to the coattails of fine arts teaching... So we are at pains to single out what results from a professional integration involving “becoming an artist”: these linguistic precautions are designed to define the arena of an analysis which more precisely concerns the emergence of future artists when they leave their art schools; which still calls into question, in passing, the end purposes of an instruction meant to focus on a small elite of 5 to 10% of the student body—if we use as a criterion of emergence an exhibition in an art centre or admission into a private gallery—while the remaining 90% succeed without making much ado about finding outlets...

We will not get involved in this debate: here we are questioning the strategies aimed at the emergence of young artists when they leave their art school, considering that these strategies derive some benefit, no matter what happens, for the whole of the student population. For the past 15 years or so (it is hard to give a more precise figure), French art schools have been endowed with advanced systems designed to give future artists a solid entry into the reality of the outside world: most art school directors are aware of the fact that, the sooner the student faces all the different obstacles he will have to surmount in his future life, the better his chances of evolving easily in an environment that is hard to decipher. This propensity, which at times verges on obsession, reflects an actual reality which is that of the difficulty of blazing a trail for yourself through the labyrinth of the paths of emergence. There are of course different degrees, and a clearly defined polarization between what we might call “domestic” arrangements, i.e., measures tending to involve a nearby exterior, and more “distant” projections towards non-European foreign countries, for example, on the supposition that journeys are not limited to educating youth, but also greatly enrich young people where inspiration is concerned.

Domestic Practices and Distant Exiles

It is not always necessary to go far away to be educated in order to acquire reflexes and begin to put together solid moorings in the outside world. Because of the very high densification of the contemporary art network in France over these past two decades, it has become easy for students to find themselves included in many associative structures, and other organizations which stake out France's national territory: in cities like Bordeaux and Nice, there are at least one or two important associative galleries, an art centre, a museum and even a FRAC (Regional Contemporary Art Fund) with which to weave promising contacts. For Pierre-Jean Galdin, director of the Nantes Art School, it is vital to create a “hook” which is to say, something for anchoring the future artist very stoutly in this dense network of similar structures which he is already supposed to rub shoulders with quite naturally: it is also necessary, furthermore, again according to Pierre-Jean Galdin, to become attached to a local network connected to the Parisian forum, a forum which, for him, remains a must in the hypothesis of any real emergence. In this logic, each school develops its own formulae based on a local setting regarded as sufficiently promising. So Yves Robert in Toulouse, where he has just been appointed, will undoubtedly perpetuate the policy of participation for his students in “Le Printemps de Septembre” (like in Joris Lacoste's performance for the 2010 festival). Emmanuel Tibloux, for his part, has inherited a veritable battery of responses introduced by his predecessors: the invitation offered to graduates to take part in the annual exhibition *Les enfants du sabbat* at Le Creux de l'enfer, *Rendez-vous*, an exhibition bringing together young artists from the school at the Institut d'art contemporain during the Lyon Biennale, and *Galleries Nomades*, which offers young graduates from Rhône-Alpes art schools a chance to exhibit in art centres in the region, etc. The second or third generation postgraduate degree which Fabrice Hyber has just launched for the Nantes School of Fine Arts is part and parcel of this desire to create bridges between worlds which, on the face of it, are incompatible, the world of art, and the world of business now finding themselves with a renewed vision of the production of works within a new type of patronage... There is a proliferation of projects which, in each instance, are trying to highlight areas of excellence in local contexts: so, with the platform Document d'Artistes Bretagne, Danièle Yvergniaux, director of the Quimper Art School, is in the process of introducing a website specifically aimed at young artists coming from the four sites of the European Graduate School of Art in Brittany; Nicolas Bourriaud, director of the ENSBA, Paris, is preparing to link back up with the tradition of collecting donations from young artists with

a view to forming a travelling collection, with, as a bonus, the appointment of a full-time curator responsible for promoting this collection and getting it on the road, so to speak: with the annual exhibition of highly commended works on the actual school of fine arts site, the new director thus wishes, by his own admission, to become the primary “agent” for his students...

For all these directors whom we have questioned, there is however no doubt that a temporary exile towards distant destinations is the obligatory passage whereby the young artist acquires quality, even though it is a fact that these distant travels must also veer away from solid pragmatism. What has basically evolved over the last few decades is the standardization of the Erasmus phenomenon: whereas for earlier generations residence in an outlying European country passed for an extreme adventure, henceforth, exchanges within the Erasmus framework, while retaining a certain attraction, simply because of the temporary change of living environment and linguistic context, are becoming commonplace due to the very fact of Europe’s “shrinkage”, and the ease of movement within Europe. For a school like Quimper, which is in one of the most out of the way places, developing international exchanges has always been a priority “even before Erasmus, to compensate for the school’s isolated situation”, according to its director, but also “to encourage integration because it forces the student to adapt to a new context, enriching the student’s knowledge and culture, and developing openness and curiosity”. Pierre-Jean Galdin will not contradict this assertion, for it was he who introduced, two years ago now, the *Fieldwork: Marfa* residency, designed to accommodate six young artists as well as Master’s students within a shared research programme to do with landscape and frontier, conducted with the HEAD, in this small town in Texas, which is also the headquarters of Donald Judd’s Chinati Foundation; it is a question of acquiring an international dimension by anticipating the qualitative and attractive fulcrum effect which association with such an internationally renowned school is capable of giving rise to. The facilitation of international exchanges, inside and outside the Erasmus system, and their integration in most French art school programmes, attests to a fairly clear cut awareness that emergence proceeds by way of the construction of an international dimension in systems. But by the same token, this raises the issue of the homogeneity of the famous chain which we mentioned in our introduction: if we are more and more demanding with this young artist who is already supposed to manage perfectly well on his own abroad, and have a solid network before entering the “real” world, where do things stand with his future interlocutors? Does he face an offer capable of responding to ever more pressing demands? Are there enough private galleries capable of absorbing this massive influx of young artists appearing on the French art market?

Neo-Postgraduate Degrees

At the end of the 1990s, it seemed quite obvious that the absolute key for the emergence of a young artist was the postgraduate degree. Long-term residency associated with a sizeable grant, friendly and helpful entourage in the host school, recruitment of recognized directors, complicity of local organizations, and a shrewd dose of foreign artists guaranteeing the international label, all these ingredients seemed enough to guarantee the success of these micro-structures located within mother schools... Nowadays, the model of the 1990s’ version postgraduate degree seems to

be suffering from early ageing, which is forcing it to have radical second thoughts. It is henceforth difficult for a school to completely bear the cost of the structure and for a young artist to survive with an often modest grant in major cities where the price of rents is coming dangerously close to those paid in capitals; over and above the financial aspect, what is being proposed to ever more nomadic artists is an increasingly unsuitable way of working. However, the basic idea of the postgraduate degree, which is to bring together young artists from many different backgrounds with the goal of creating a shared project for the duration of a shared residency, still seems valid. The new models seem better adapted to these new deals of emergence and also seem to want to meet demands more oriented towards the perpetuation of preferential conditions of production, or the conservation of an intellectual climate of exchange associated with liaisons with the art market. The two examples in Nantes, which we have just described, are directly part and parcel of a re-visitation of cumbersome structures, insomuch as they propose, for Marfa, shorter residencies which shift the location of the postgraduate degree and share the cost with a foreign school, when the system proposed by Fabrice Hyber makes it possible to distribute these same costs externally, while anticipating the potential patronage on the part of businesses. The system which has just been introduced in the Lyon art school also seems to be part of this dynamic for reconstructing postgraduate degrees: Emmanuel Tibloux is talking about a “sixth year, not counting towards a degree, based on a professional project, conceived as a period of transition between the end of studies and the beginning of professional life”. This is all the more noteworthy because this system is overlaid on the system of the school’s “real” postgraduate course, which is still operative.

Dispersed Strategies and a Return to Basics

The short questionnaire which we sent to these art school directors included an item relating to collective projects in order to help the emergence of young artists: the answers clearly show that there is no concerted strategy on a national scale which might have international repercussions, while these same directors are agreed in saying that this dimension is henceforth their priority... It would seem that most of them prefer to go it alone, or even associate with foreign schools, the way the Nantes art school is doing. This indicates that there is a real rivalry between all these schools on the level of emergence but, after all, competition is not bad when it is not unfair. Another lesson to be drawn from these answers is the central place given to the artist-teacher who, more than ever, is expected to offer his students the benefit of his own know-how, his experience, and his many networks, in order to help them negotiate the pitiless threshold of recognition: “Energy: Yes! Quality: No!”, the project undertaken by Thomas Hirschhorn at the ENSBA Paris, to construct a “scenario of different interventions involving moments of exhibition, teaching, programming and public speaking”, seems to be the most perfect illustration of this. Because, Nicolas Bourriaud concludes, “Putting the artist and the work at the hub of things, that seems to me to be the DNA of fine arts schools...”.

en ligne sur
www.credac.fr
à partir
du 15 novembre
2012



Royal Garden & Rivières

Commissariat : Federica Martini
et Didier Rittener

Avec Dove Allouche, Luc Aubort,
Jean-Pierre Criqui, Carla Demierre, Gilles Furtwängler,
Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser, Jérémie Gindre,
Alain Huck, François Kohler, Claire Le Restif, Mark Luyten,
Federica Martini, Damián Navarro, Véronique Portal,
Didier Rittener, Noah Stolz et Benjamin Stroun.

Royal Garden est un projet initié
depuis 2008 par le Centre d'art contemporain d'Ivry- le Crédac.
Réalisé grâce au soutien de la Région Ile-de-France.

★ île de France

02 Le Journal des Arts QUOTIDIEN DE L'ART Slash/ artnet.fr

ALERTE MÉTÉO 3

Diplômés 2012 des écoles d'art du Languedoc-Roussillon
Commissariat : Leonor Nuridsany

GUILLAUME LEBLON UNE APPROPRIATION DE LA NATURE

Commissariat : Hélène Audiffren

EXPOSITIONS DU 18 NOVEMBRE 2012
AU 24 FÉVRIER 2013

MUSÉE RÉGIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
LANGUEDOC-ROUSSILLON
146 avenue de la plage
BP4-34410 SÉRIGNAN
+33(0)4 67 32 33 05

<http://mrac.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



FRAC
Poitou-Charentes

**c'est incroyable
comme on grandit**

exposition de jeunes artistes issus de l'ÉESI
École Européenne Supérieure de l'Image

Clément BOULADOUX
Nicolas COMTE
Lucie DESAUBLIAUX
Lei FANG
Baptiste FERTILLET - Émilie ROUTE
Olivier GAIN
Marie-Laure GUCCIARDI
Carine KLONOWSKI
In Ju KWON
Shuo WANG
Fabien ZOCCO

12 octobre 2012 • 3 mars 2013
63 bd Besson Bey • Angoulême

EESI
Région Poitou-Charentes

Sir Thomas Trope
une exposition monographique de
Aurélien Mole et Julien Tiberi

[avec
Leonor Antunes,
Jesus Alberto Benitez,
Roxane Borujerdi,
Nicolas Chardon,
Hippolyte Hentgen,
Raphaël Julliard,
Pierre Leguillon,
Christophe Lemaitre,
Colombe Marcasiano,
Olivier Nattes,
Clément Rodzielski,
Izet Sheshivari,
Olivier Soulerin,
Syndicat,
Eva Taulois,
Niels Trannois,
Cyril Verde,
Charlotte York]

du 23 nov. 2012 au 16 fév. 2013
_ saison 2012-13 "Two for Tea"
www.villa du parc.org

villa | du | parc |
parc montessuit_annemasse

crédits : Le-Aurélien Mole - > avec Julien Tiberi, 2012 | le-graphic-design_villaduparc.com

**HIPPOLYTE
HENTGEN
SECONDE
MAIN**

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 12 janvier au 17 mars 2013
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ
scène nationale
château-gontier

Musées de Montbéliard

**JORGE PERIS
TAMARIS**

DU 16 NOVEMBRE 2012
AU 10 MARS 2013

Musée du château
des ducs de Wurtemberg

MUSEUMS
MUSEES

Montbéliard

CRAC LR
Expositions
monographiques

2013 / 8 février > 30 mai

26 quai Aspirant Herber / 34200 Sète
Téléphone : 33 (0)4 67 74 94 37
http://crac.languedocroussillon.fr
Ouvert tous les jours de 12h30 à 19h,
le week-end de 14h à 19h. Fermé le mardi.
Entrée libre

8 février > 30 mai

Tendre
Olivier NOTTELLET
Matières Premières
Paul POUVREAU

Project-room

8 février > 21 avril

L'encyclopédie du naufragé
Pauline FONDEVILA
So Blue So Blue*
Ad Van DEDEREN
8 mai > 30 mai

Le CRAC LR est membre de d.c.a
Association Française de
Développement des Centres d'Art.

*Réalisation en partenariat avec l'association CetàVOIR
pour le Rendez vous photographique ImageSingulières

CENTRE RÉGIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
LANGUEDOC-ROUSSILLON

la Région
Languedoc
Roussillon

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

VERNISSAGE
SAMEDI
9 FÉVRIER 2013
À PARTIR
DE 11H30

**FLORIAN
PUGNAIRE,
DAVID
RAFFINI**
MATIÈRES TEMPS

EXPOSITION
10 FÉVRIER -
10 MARS
2013

rue éterlet
77500 chelles
— du lundi au vendredi:
scolaires, individuels
et groupes sur RDV
— du vendredi au dimanche
de 14h à 17h: visites libres

navette le 9 février
départ : 11h de Paris - Bastille
sur réservation:
+33 (0)1 64 72 65 70
leseglises@chelles.fr
http://leseglises.chelles.fr

CHELLES
LE DÉPARTEMENT
*TéléFrance TRAM

Documenta 13

Divers lieux, Kassel, du 9 juin au 16 septembre 2012



La treizième édition de la prestigieuse manifestation allemande s'est achevée mi-septembre. De l'avis de tous, la démonstration de la commissaire d'exposition américano-italienne Carolyn Christov-Bakargiev renoue brillamment avec la longue tradition paradigmatique de Documenta, malmenée par la proposition plus que discutable (et discutée) du couple autrichien Buerger, il y a cinq ans. Documenta a repris en 2012 son étoffe d'évènement artistique de référence refusant l'assujettissement aux lois d'un marché de l'art cannibale, et s'impose donc à nouveau comme le lieu de la recherche, dans son déploiement curatorial autant que dans sa temporalité. C'est un laboratoire du regard et de l'analyse du monde par le prisme artistique. Pendant cinq années, la commissaire et son équipe se sont mis à l'écoute du monde, de ses mouvements, de ses aspirations, de ses développements. Et c'est peu de dire que la période a été riche en événements. Le monde que regarde aujourd'hui Documenta est avant tout un monde en crise. C'est le monde de l'impuissance de plus en plus criante des élites politiques et intellectuelles face aux troubles économiques et sociaux qui a trouvé son point d'orgue dans la prise de pouvoir de certains peuples arabes au printemps dernier. C'est le monde des peurs exacerbées par des gouvernements occidentaux de plus en plus sécuritaires et protectionnistes. Et, à l'échelon du secteur de la création, on nage en plein paradoxe avec un marché de l'art toujours plus fort conjugué aux coupes drastiques dans les budgets des institutions culturelles. Face à de telles problématiques, l'exposition ne pouvait rester

dans le sécurisant contexte strictement artistique. L'art que montre cette Documenta est donc profondément ancré dans les réalités sociétales, n'en déplaise aux gardiens d'une autonomie de l'art – avouons-le, un brin désuète – nostalgiques du Kassel des Trente Glorieuses et hermétiques aux perspectives anthropologiques entérinées cette année. L'évènement déborde d'ailleurs de son ancrage historique westphalien pour mieux s'inscrire dans notre société mondialisée. De Kabul au Caire en passant par les forêts canadiennes, Documenta revendique son déploiement dans des « spatialités phénoménales qui incarnent les conditions dans lesquelles artistes et penseurs agissent dans le présent ». La manifestation entend ainsi prendre à rebours les conséquences concrètes d'une globalisation principalement virtuelle en tentant de répondre à des interrogations aussi simples que fondamentales : qu'implique le fait de connaître quelque chose qui n'est pas perceptible par nos sens ? Comment percevoir le monde et s'y orienter sans l'éprouver ? L'hypothèse formulée est avant tout méthodologique. La relocalisation de Documenta dans cet archipel de situations répond à l'idée fondatrice que l'investissement d'un lieu génère un espace – de pensée, de création, de circulation, etc. – et que cet espace est une plate-forme du possible. Carolyn Christov-Bakargiev postule ici une réévaluation empirique de la *site-specificity* – idiome structurant de la Documenta 6 en 1977 à l'occasion de laquelle l'Américain Walter de Maria ficha son kilomètre vertical de cuivre sur l'esplanade du Fridericianum – par l'observation d'une

par
Étienne Bernard et Antoine Marchand

JÉRÔME BEL
Disabled Theatre, 2012.
Performance, 80 min.
Courtesy Jérôme Bel.
Photo: Roman März.

activité artistique désormais conditionnée par les logiques de déplacement et de ré-inscription permanente dans des contextes différents à l'échelle du globe. Et pour une manifestation historiquement ancrée dans les valeurs modernistes, cette mobilité incessante ne pouvait échapper à une problématisation : assistons-nous à un nouveau processus de décontextualisation des œuvres ? À une nouvelle version universaliste de l'art (l'art contemporain est homogène et compréhensible par tous, en tous lieux) qui occulte les apports des *cultural studies* et l'idée de singularité culturelle ? Sans vouloir nier les phénomènes d'homogénéisation qui traversent le monde (et le monde de l'art), n'est-il pas naïf de faire l'impasse sur les conditions d'apparition des œuvres et les modalités référentielles de leur réception ? Documenta 13 en lieu revendiqué de la pensée en train de se faire, à la différence de ses sœurs événementielles, semble objecter à la logique d'« errance continue » défendue par certaines figures emblématiques de l'art contemporain, celle de la « re-situation permanente ». À la déambulation argumentative attendue, la commissaire préfère la cristallisation et la mise en perspective. Aux grands discours supposément fédérateurs, elle oppose la communauté de pensées et de formes qui conjugue autant qu'elle porte les initiatives situées, pour un temps déplacées en Allemagne. La structuration même de l'équipe curatoriale, formée cinq ans en amont de l'exposition, sonnait d'ailleurs comme un appel à l'échange et au partage de notions et de valeurs communes – l'ambitieux projet *100 Notes – 100 Thoughts*, base théorique de cette Documenta, en étant le meilleur exemple. Assez logiquement, Carolyn Christov-Bakargiev n'a donc pas donné de titre à sa proposition. Au mieux introduit-elle son intention, d'un verset poético-cynique inspiré de la danse au tambour des esclaves de la Nouvelle-Orléans au XIX^e siècle : « la danse était frénétique, endiablée, bruyante, sonnante, tourbillonnante, folle, et elle durait très très longtemps ». Avec cette assertion, Carolyn Christov-Bakargiev se place

THEASTER GATES
12 Ballads for the Huguenot House, 2012.
Bois et autres matériaux de construction en provenance du 6901 South Dorchester, Chicago ; vidéo, son, 9.1 x 18.3 x 36.6 m.
Rebuild Foundation Construction Team, John Preus (Lead). Courtesy Theaster Gates ; Kavi Gupta, Chicago ; White Cube, Londres.
Photo: Nils Klingner.

en productrice-initiatrice de cette dynamique d'interactions entre les artistes réunis à Kassel. Le texte développe en effet l'idée de chorégraphie et de mouvement permanents. Envisagée comme une scène (« *On Stage* »), la manifestation se veut le lieu de l'action, de l'ici et maintenant, l'endroit où se passent les choses. Et, bien loin d'une chorégraphie harmonieusement réglée, dans un grand mouvement humaniste et solidaire, pour ne pas dire utopique, le ballet se veut ici chaotique, « *un-harmonic* », au plus près des mouvements erratiques qui animent notre société. La proposition de Tino Sehgal se veut notamment manifeste de cet axiome du déplacement et de la désynchronisation. Le *This Variation* de l'enfant terrible allemand offre aux visiteurs de cette Documenta un moment d'une rare intensité, une expérience tant physique que mystique qui résonne encore en chacun. Difficile d'oublier la sensation qui vous étire en pénétrant dans cette salle plongée dans l'obscurité. Chants tribaux, danses, conversations et autres effleurements viennent totalement perturber les sens jusqu'à la transe, dans un moment d'abandon autant que de communion. Une œuvre qui illustre par ailleurs ce que Carolyn Christov-Bakargiev qualifie de « *shared understanding* », une compréhension mutuelle qui s'installe ici non pas dans l'apaisement mais bien dans l'effervescence et la dynamique générée par la vingtaine de performers. Toutefois, c'est peut-être le *Disabled Theater* de Jérôme Bel qui s'empare au mieux de l'énoncé tant l'expression sied au projet développé par le chorégraphe français avec les acteurs handicapés du théâtre HORA de Zurich. En donnant à voir ce qui est d'ordinaire caché, Jérôme Bel offre là une réflexion aussi magistrale que dérangeante sur la prétendue normalité et la marginalisation dont sont victimes les personnes empêchées.

Ces deux propositions témoignent également d'une autre notion phare de la manifestation germanique, celle de communauté, qui s'incarne parfaitement dans le projet de Theaster Gates. Endossant tout à la fois les rôles d'artiste,



d'urbaniste ou d'activiste, Gates a transposé à Kassel un *process* récemment éprouvé à Chicago, en s'investissant dans la réhabilitation d'une maison huguenote construite par des travailleurs immigrés en 1826 et abandonnée depuis le début des années soixante-dix. Entouré de musiciens, artistes, écrivains de diverses nationalités, et avec l'aide d'apprentis originaires de la principale métropole de l'Illinois et de Kassel, il a transformé ce lieu en un véritable espace d'expérimentation permanente. Un laboratoire propice à de multiples projets culturels, politiques et sociaux, réalisé avec la volonté farouche de faire tomber les barrières entre les

communautés – artistiques, ethniques... – et de situer cette forme hybride, cette « sculpture permanente », au cœur de la Cité.

Documenta aura rarement été aussi dense et riche, au risque parfois de la dilution et de l'éclatement. Néanmoins l'exposition de Carolyn Christov-Bakargiev, en multipliant les propositions et les axes de réflexion, aura renoué avec l'histoire de la manifestation allemande comme lieu où se problématise artistiquement l'« état du monde ».

Leigh Ledare, et al.

WIELS, Bruxelles, du 8 septembre au 2 décembre 2012



LEIGH LEDARE
Mom and Me in Mirror, 2002.
 C-print, 50.8 x 61 cm.
 Courtesy de l'artiste; Pilar Corrias, Londres;
 Office Baroque, Anvers.

De prime abord, l'œuvre de Leigh Ledare peut choquer, déranger, voire exaspérer, tant l'étalage sans ambages de vie privée congestionne la sphère publique contemporaine. Le vérisme de son approche n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *Tulsa* de Larry Clark (dont l'artiste fut l'assistant), les photographies de Nan Goldin ou de Richard Kern. Malgré ce rendu formel pour le moins abrupt et radical, le travail de ce jeune américain s'appuie sur une solide assise conceptuelle et notamment une réflexion approfondie sur l'importance du rôle des images, qui le rapproche peut-être davantage de la photographie conceptuelle d'un Christopher Williams que de ses pairs. Parce qu'il « considère l'image comme simple surface de l'œuvre »¹, Ledare dépasse le stade du constat pour exhiber les structures de l'intimité existantes au cœur et autour des situations représentées, ce que s'attache à montrer avec justesse la rétrospective du Wiels.

En optant pour une configuration non-chronologique, l'exposition dévoile un aspect fondamental de sa pratique. Au centre du parcours, la série *Pretend you're actually alive* (2002-2008) – portraitant principalement la mère de Leigh Ledare dans des positions impudentes, chez elle, seule ou avec l'artiste, durant ses relations sexuelles, etc. – s'avère être la matrice de sa pratique, à partir de laquelle rayonnent les ensembles suivants. Ainsi de *Personal Commissions* (2008), inspirée des petites annonces suggestives envoyées par sa mère au *Seattle Weekly*. Ici, Ledare répond à des messages similaires laissés par des inconnues, leur demande de le déguiser (ou de le

dévoiler) et de le prendre en photo, chaque image ayant pour titre l'annonce trouvée. Cette série investit la question du contrat – souvent à l'origine de sa démarche – et rappelle un principe qui régit la plupart de nos rapports sociaux. En inversant le rapport modèle / photographe, l'artiste devient l'objet du désir, une situation que l'on retrouve dans *Collector's Commission* (2008), où il demande à des collectionneurs de le photographier à proximité d'une de leurs œuvres, mettant en exergue le travers fétichiste de la possession. Les relations de pouvoir qui sous-tendent ces situations sont volontairement ambiguës. La triangulation photographe / modèle / spectateur à l'œuvre dans les images de Ledare ne désigne ni coupable ni victime mais plutôt une complicité socialement et économiquement concertée. D'une série à l'autre, la limite entre moral et immoral s'estompe et toute vision manichéenne vole en éclats.

Créateur d'images au sein d'un monde qui en est saturé, Ledare exploite à rebours la célèbre maxime de Douglas Huebler, « le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants; je ne souhaite pas en rajouter ».² En atteste l'installation *Double Bind* (2010), qui réunit les photographies de son ex-épouse amalgamées à une pléthore d'images tirées de magazines en tout genre. Une manière pour l'artiste de souligner à quel point les images personnelles peuvent perdre leur charge émotionnelle une fois happées par les circuits de diffusion publique.

L'exposition semble ainsi s'attacher à révéler ce que l'œuvre de Leigh Ledare recèle en

filigrane, tout en laissant planer un léger doute quant à la véracité des faits, que seules les explications textuelles de l'artiste et les images viennent soutenir. Pouvons-nous croire aux images? Et si tout cela n'était qu'invention? D'après la vidéo *Shoulder* (2008), située à la fin du parcours, il semble néanmoins que tenter de distinguer le vrai du faux soit ici hors de propos. Alors que l'artiste demande à sa mère de pleurer devant la caméra pour simuler ce qui s'apparente à une consolation, le ton change soudainement et la fiction bascule vers un moment d'une incontestable vérité: le chagrin devient sincère et le fils, saisi d'empathie, reconforte spontanément sa mère. Une illustration parfaite de la démarche de l'artiste, qui considère « qu'un portrait n'est jamais authentique mais toujours performé, qu'une image ne résulte pas du travail d'un auteur, mais plutôt de jeux de manipulations, de coercitions et de relations de pouvoir, pouvant avoir lieu jusqu'au cœur des structures familiales ».³

1. « David Joselit and Leigh Ledare. An interview », in *Leigh Ledare, et al.*, éditions WIELS, Bruxelles et Mousse, Milan, 2012, p. 93.
 2. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, textes choisis par Kristine Stiles et Peter Selz, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) Londres, University of California Press, 1996, p. 840.
 3. « David Joselit and Leigh Ledare. An interview », op. cit. p. 40.

Commissariat : Elena Filipovic.

Eija-Liisa Ahtila Mondes parallèles

Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, du 12 octobre 2012 au 6 janvier 2013

par
 Florence Meyssonier



EIJA-LIISA AHTILA
Où est où?, vidéo, 2008.

Nourrie de nos croyances et accentuée par les potentialités du virtuel, notre perception du monde est aujourd'hui prise dans un mélange de fictionnalisation de la réalité et de pratique de la fiction. Le « cinéma d'exposition » dont Eija-Liisa Ahtila est considérée comme l'une des figures majeures a su nous installer au cœur de cette étroite. La dynamique situationnelle de ses œuvres multi-écrans ne nous abstrait pas dans l'immersion passive des flux mais elle nous extirpe au contraire de la torpeur de la surexposition médiatique. Et en lui redonnant sa capacité à éveiller notre conscience, Eija-Liisa Ahtila trouve dans le dispositif fictionnel un moyen de nous insérer dans un questionnement d'ordre biopolitique. Car si elle use de l'adhésion sensible et rapide à ses installations cinématiques et englobantes, c'est pour mieux altérer l'illusionnisme ou la virtualité d'un monde commun et nous introduire de plain-pied en ce lieu à la fois global et discordant de la contemporanéité que nous habitons et qui nous traverse.

Au Carré d'art, plusieurs de ces dispositifs se succèdent nous installant d'une salle à l'autre, à l'endroit de l'œuvre et du sujet. Nous sommes invités à partager la scène d'un monde qu'entre les écrans déployés nous imaginons commun mais qui très vite nous échappe. Qu'ils soient d'ordre humain, animal, végétal, concret ou imaginaire, tous ses protagonistes appartiennent bien à nos univers dits réels ou symboliques mais ils nous introduisent rapidement dans l'épaisseur de l'interprétation. Projetée sur trois écrans, la reconstitution prosaïque de l'épisode biblique de l'Annonciation par des actrices non-professionnelles expose assez clairement cette double appartenance et l'incidence réciproque de la fiction et de la réalité sur la construction des sujets. Acteurs professionnels ou amateurs, femmes, enfants, pigeons ou épiciés... Tous incarnent la fiction scénarisée par l'artiste (mise en abyme par la figure de la metteuse en scène interprétée par Kati Outinen), tout en l'ouvrant un peu plus à travers leur propre mode d'existence. Ils parti-

cipent à cette désignation du fait cinématographique et du foyer obscur de cette inconscience du monde, cet en-soi qui assume ses parts de réel et de fiction sans en revendiquer aucune. Eija-Liisa Ahtila l'identifie régulièrement à un univers domestique, à la fois rassurant et inquiétant, comme cette maison dans laquelle une femme projette ses psychoses, ou celles que l'artiste modélise en sculptures. Ce refuge qu'Élisa, le personnage principal de *La Maison*, calfeutre dans une auto-immunité psychotique, face à ces bateaux « pleins de réfugiés qui accostent à tous les rivages », affirme que cet être-en-soi ne peut se construire sans cet être-en-tant-qu'autre. Habitant et habité, ce corps-maison

ne peut exister qu'à travers ce dehors ou dans cette zone de risque, dans la perméabilité entre le centre et la périphérie, entre l'intérieur et l'extérieur. Cette dépoliarisation passe dans le travail d'Eija-Liisa Ahtila par ce retour régulier sur des traumas, sur ces zones troubles de l'inconscient individuel ou collectif que traquent les malaises et les déviations de ses personnages mais également par la perturbation des structures narratives via des phénomènes de disjonctions visuelles et sonores. Le référen-

tiel et le fictionnel coexistent et dialoguent aussi constamment, dans l'image et avec nous, entre les parois-écrans qui architecturent les enceintes fissurées de ces espaces polémiques. Élisia côtoie dans *La Maison* les hallucinations dont elle parle, tout comme la poète de *Où est où?* cohabite avec la reconstitution (tirée des *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon) et les traces documentaires d'un fait réel survenu pendant la guerre d'Algérie qu'elle tente de comprendre. La concomitance d'éléments discordants contribue ainsi à remettre en cause l'unité du sujet et à émanciper la représentation de ses fondements anthropomorphiques pour l'ouvrir à cette zone multiple de singularisations et de positions toujours relatives.

Qu'on traverse les œuvres de Eija-Liisa Ahtila ou qu'on expérimente de bout en bout leur mise en forme complexe, nous n'avons d'autre choix que d'assumer le hiatus d'une image qui en contient une quantité d'autres et l'illusion de faire un avec un monde qui ne nous est finalement pas si commun.

Bertille Bak *Circuits*

Musée d'Art Moderne, Paris, du 28 septembre au 16 décembre 2012



BERTILLE BAK
Transports à dos d'homme, 2012.
Vidéo, 15 min.
Photo: Pierre Antoine.

Jeune artiste française née en 1983, Bertille Bak présente au Musée d'art moderne de la Ville de Paris une exposition intitulée *Circuits*. Elle y retrace les déplacements de deux groupes d'individus sur un même territoire. Ainsi, la première salle de l'exposition est consacrée à une communauté tzigane basée à Ivry-sur-Seine, tandis que la deuxième est dédiée au quotidien d'une congrégation religieuse. Alors que les tziganes évoluent horizontalement dans les souterrains du métro parisien, les sœurs de la congrégation des Filles de la Charité se déplacent d'étage en étage à l'intérieur du couvent, selon un mouvement ascensionnel¹. Dans un monde où la globalisation produit des « bulles » au détriment d'une communauté², l'artiste vient souligner la survivance de formes communautaires en voie de disparition.

La démarche de Bertille Bak s'apparente à celle de l'enquête, dans le sens de la tradition pragmatiste américaine³. L'artiste fait le choix d'une immersion totale au sein du groupe qu'elle observe. Son mode d'approche des tziganes pourrait être celui d'un ethnologue, étudiant les singularités sociales et culturelles d'une minorité. Installée durant plusieurs mois au milieu d'un campement, Bertille Bak engage, dans son investigation, son esprit, son corps et ses émotions. Ainsi, l'artiste investit sa propre subjectivité dans la rencontre d'une communauté en péril. De manière similaire, elle entre dans l'intimité des sœurs de la

congrégation des Filles de la Charité, à l'écoute de récits individuels et collectifs.

En résulte une exposition conçue comme un mode de composition. Des films courts sont associés à des objets emblématiques issus du quotidien de ces deux communautés. Les bouchons de champagne que les tziganes recyclent pour confectionner des rideaux font écho à ces mêmes objets récupérés par Sœur Marie-Agnès puis transformés en petites poupées. Une bâche enroulée contre l'une des cimaises évoque le dispositif de camouflage du campement mis en scène dans le film *Transport à dos d'hommes*. Enfin, l'artiste propose au visiteur de tester le fond sonore des rames de métro qui masque les mélodies jouées par les tziganes. Films, documents et dispositifs de perception entrent en relation les uns avec les autres pour former un objet-exposition autonome – une œuvre.

Le processus d'enquête mis en œuvre par l'artiste tendrait vers la forme épurée du témoignage documentaire, pourtant, les films réalisés par Bertille Bak relèvent de la fiction, ce qui instaure une ambivalence dans la perception du spectateur. Forte de son observation active au cœur de ces deux communautés, l'artiste procède à la mise en scène de saynètes visant à les « représenter » – c'est à dire à les rendre « plus présentes ». Leur objet serait donc d'apporter les ingrédients nécessaires pour qu'une réalité – ethnologique, sociale et culturelle – parvienne à la conscience publique.

En ce sens, il semble légitime de se demander si l'institution muséale est en mesure de faire émerger un « public »⁴ investi par les enjeux politiques d'une telle exposition.

1. La congrégation invite les sœurs les plus âgées à déménager dans les étages supérieurs du couvent lorsque leur état de santé se dégrade.
2. Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, Paris, Pauvert, 2002.
3. John Dewey, *Le public et ses problèmes, 1925-1927*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2010.
4. Nous considérons ici le « public » au sens de John Dewey, comme un ensemble d'individus mobilisés par l'expérimentation d'une enquête sur le terrain autour d'une controverse spécifique.

Commissariat: Jessica Castex.

Les dérives de l'imaginaire

Palais de Tokyo, Paris, du 28 septembre 2012 au 7 janvier 2013

par
Pauline Mari



Vue de l'exposition. Au premier plan: Richard Baqué, « Sans titre », 1985.
Courtesy CAPC musée d'art contemporain, Bordeaux. Photo: Didier Plowy.

Inauguré à la rentrée, le premier volet d'« Imaginez l'imaginaire », conçu au Palais de Tokyo par le commissaire Julien Fronsacq, est un début prometteur. Si le titre choisi, « Les dérives de l'imaginaire », est attrayant, le thème de l'errance aurait pu démotiver le spectateur rompu à ce genre de sujet: on l'étudiait encore l'an passé au Centre Pompidou-Metz avec « Erre: variations labyrinthiques ». Or, c'est une lecture étonnamment plus libre qui nous est offerte ici en compagnie de vingt-quatre artistes.

Le parcours se laisse arpenter avec suspense, peut-être parce qu'il explore des temporalités suspendues. Ce sont en effet celles qui accompagnent la gestation de l'œuvre, ce fameux « acte créateur », expression que la critique d'art contemporain a prise en horreur pour toutes les connotations passéistes et pompeuses qu'elle renferme.

L'exposition s'ouvre sur un espace quasi vacant dédié à la projection de *L'Après-midi d'un faune* (2010), une vidéo du peintre David Hominal filmée en caméra subjective où la main de l'artiste appréhende à tâtons les surfaces de son atelier. Moins qu'un portrait déguisé, il est ici question du « désœuvrement ». Une telle entrée en matière trouve aussitôt écho, à quelques mètres de là, dans la sculpture conceptuelle de Richard Baqué, *Sans titre* (1985), de larges plaques d'imprimerie offset en métal rouillé affichant « Le temps de rien ». La leçon est donnée: il n'est rien, pas même la tautologie, qui puisse imposer à l'art un degré zéro. Quant au « manque de temps » auquel l'énoncé nous sensibilise, ce dernier se voit démenti par l'immobilisme patent de l'objet. Toutes ces « dérives » de sens, finalement, préservent l'art du nihilisme.

Entre Hominal et Baqué prend place une proposition de Ryan Gander. Elle est curatée par Akiko Miki et s'intitule *Esperluette* (en anglais « *Ampersand* »), en référence au logo-gramme « & ». On y voit divers objets du quotidien défiler sur un tapis roulant aménagé dans un diorama: kit de survie, ventilateur Dyson,

pack Ryanair, sacoche de William Morris... Tous ces accessoires a priori impersonnels s'avèrent dotés d'une histoire propre, un index étant fourni à proximité. Ainsi donc, cette parenthèse Gander s'accorde avec « Les dérives de l'imaginaire »: le spectateur est invité à une partie de mémo consistant à retrouver pour chaque objet sa légende.

Parmi les propositions de qualité, on compte les *Déversoirs d'orage I* de Dove Allouche (2009). L'artiste a photographié les égouts parisiens et en a tiré des héliogravures. Les plaques de cuivre sont exposées, révélant un univers caché connu pour nourrir de sombres chimères. Autre lieu à fantasmes: la ville d'Aberdeen dans l'État de Washington, berceau natal du chanteur Kurt Cobain et titre d'une installation de Rodney Graham (2000), qui s'est rendu sur ces lieux dans l'espoir d'y flairer les restes d'une inspiration mythique. Plus prosaïque, la vidéo *Versions* (2012) d'Olivier Laric soumet des images à différents processus de reproduction. Pierre Vadi, Raphaël Zarka et Seth Price complètent ce très bon cru.

De William Hogarth, avec la série gravée *Industry and Idleness* (1820-1822), à Douglas Huebler, aucun « pionnier » du désœuvrement n'a été oublié. À tel point que l'on regrette la présence de deux références historiques cen-

sées fédérer l'itinéraire. Si les relevés des déplacements d'enfants autistes par Fernand Deligny constituent une découverte, ce n'est plus le cas de Guy Debord, chantre des errances urbaines. Systématiquement sollicité, son travail a ici la pertinence d'une notice de dictionnaire. Reste que ce volet incite bien à flâner dans le Palais de Tokyo, du côté de Fabrice Hyber notamment, qui représente avec lui le programme le plus stimulant de la saison.

Michel Blazy

Le grand restaurant

Le Plateau, Frac Île-de-France, Paris, du 20 septembre au 18 novembre 2012



par
Julie Portier

MICHEL BLAZY
Circuit fermé, 2012.
Photo: Martin Argyroglo.

En consacrant à Michel Blazy une exposition monographique qui sera suivie de la publication d'un catalogue raisonné, le Plateau entend renouveler la réception critique d'une œuvre souvent considérée en marge des pures problématiques esthétiques... Peut-être à cause des mouches qui lui tournent autour. L'accrochage que l'on parcourait en file indienne le soir du vernissage – ce qui accentuait la solennité du rituel autant que son aspect « palais du rire » – déroulait les preuves d'une œuvre concentrée sur des recherches formelles. Cela commençait avec le *Lâcher d'escargots sur moquette marron*, magistrale composition aléatoire où la bave de gastéropode démontrait sa qualité plastique et se poursuivait dans les sculptures de fruits au sirop « activées » par des oiseaux et crabes chorégraphes dans la vidéo *The Party*. Plus loin, les tableaux abstraits de crème dessert sur bois « grignotés » par des souris sont d'une délicatesse qui ravit l'œil esthète, tandis qu'une architecture composée de tables de jardin reliées par des manches à balai en plastique (*Tables auto-nettoyantes*) avait tout de la sculpture postmoderne, en plus d'être un habitat idéal pour les fourmis. Quand on l'interroge sur ce qui s'apparente à une stratégie, sinon à un tropisme citationnel, Blazy répond encore

par une rhétorique de gastrologue : sa pratique a naturellement « digéré » le minimalisme, l'antiforme, dont les sculptures de peaux d'orange sont désormais une œuvre culte. On retrouve, bien sûr, la leçon de Fluxus avec la participation active du public à l'œuvre, à la survie de son biotope, tout en agrémentant le plaisir esthétique d'une exaltation des papilles dans le *Bar à oranges*. Même démonstration avec l'installation *Circuit fermé* qui propose chaque soir de venir manger du carpaccio de bœuf tout en se faisant piquer par des moustiques : là c'est un don du sang au service de l'art. Plus généralement, le processus créatif de Blazy consiste toujours à s'accommoder du hasard mais la relativisation de l'autorité de l'artiste sur son œuvre revendique moins l'ascendance des théories poststructuralistes que l'expérience du jardinage où la nature a le dernier mot.

Revoir l'exposition quelques jours avant sa fin est une manière de passer de la théorie à la pratique, pour mieux y revenir ensuite et juger, précisément là où ça grouille de mouches et où ça pue le mois, du raffinement critique de Blazy. Impossible de rester insensible à l'odeur d'irrévérence d'une œuvre qui pourrait littéralement l'espace d'exposition. Aussi le double jeu de l'attirance et de la répulsion programmé

dans chaque œuvre de Blazy s'expérimente-t-il également dans la durée de leur exposition, en s'adressant plus directement au rapport à l'art dans une société dont le degré de civilisation s'évalue parallèlement à sa consommation de détergent et de pesticides. En faisant de son exposition un grand compost autarcique, non seulement Blazy relativise sérieusement la valeur de l'œuvre et de tout son appareil théorique – le geste le plus fort étant peut-être d'ériger un plante en sculpture et, qui plus est, une plante morte dans un appartement et régénérée sur le trottoir (*Avocat*) – mais cette interprétation scatologique d'une histoire de l'art auto-phage a trouvé là des formes nouvelles, et des formes de vie, le tout composant une prophétie pas si dilettante, et pour une fois enjouée.

—

Fabrice Hyber

Prototypes d'Objets en Fonctionnement

Mac/Val, Vitry-sur-Seine, du 20 octobre 2012 au 20 janvier 2013

par
Alexandrine Dhainaut



FABRICE HYBER
POF 147: Balançoire à trois plateaux, 2010.

Grand retour de Fabrice Hyber avec pas moins de trois expositions qui lui sont consacrées cet automne et jusqu'en janvier 2013 au Palais de Tokyo, à la Fondation Maeght et au Mac/Val. Au musée de Vitry-sur-Seine, l'artiste présente l'intégralité de ses fameux *Prototypes d'Objets en Fonctionnement*, cent cinquante *POF* réalisés entre 1991 et 2012 et déployés à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment sous forme de petits spots numérotés.

Acronymes aux allures d'onomatopées, proches du « hop » du magicien au moment de faire sortir une colombe de sa manche, les *POF* de Fabrice Hyber sont autant de formes qui semblent avoir éclos en un tournemain. Et pour cause, il y a dans ses objets, souvent réalisés à partir de matériaux pauvres ou d'éléments préexistants, une sorte d'immédiateté entre le dessin ou la toile préparatoire et son prolongement en volume, quasiment pas de perte donc, entre l'esprit et la main. L'aspect manuel de ces prototypes, que ce soit dans leur facture d'apparence bricolée, dans les nombreuses annotations spontanées qui les accompagnent sur le support ou sur les murs, ou encore dans l'invitation à les manipuler, est une des caractéristiques de ce *work in progress* s'étalant sur plus de vingt ans. Les *POF* renvoient – risquons-nous à une contraction entre Fabrice et Hyber – au *faber* développé par Bergson, c'est-à-dire à la capacité de l'homme à créer des outils, mais d'un genre bien particulier ici : des outils dont il faudrait inventer l'usage. Car chez ce Géo Trouvetout de l'art contemporain les propositions sont souvent drôles et absurdes (un casque antibruit doté de moulins à vent activés par deux ventilateurs ou encore un escalier qui fait descendre en montant), les hybridations folles (une poule aux plumes vert fluo, seul *POF* vivant de l'exposition, qui picore tranquillement dans les jardins du Mac/Val), les incitations vaines (investir une chaise vide) et en lutte contre le bon sens (le fameux ballon carré). Peu importe leur (non)sens, les *POF* sont surtout des œuvres à expérimenter et une invitation à transgresser

les limites. Ils interrogent notre rapport aux œuvres, aux règles de distance qui président à la monstration de l'art et les moyens de cette distance (vitres, rectangles de scotch ou barres limites). Chez Fabrice Hyber, on circule entre les œuvres (la mise en espace est d'ailleurs particulièrement réussie ici), on (ose) expérimente(r) ou pas, on pioche dans les costumes (contre toute attente, les enfants ne sont pas les seuls à se déguiser), on déplace, on assemble ou on aspire des objets. L'univers est un peu bordélique, jouant sur le foisonnant, le contraste entre le fini et le non fini, le temps rapide ou long de la réalisation (certains *POF* sont des pièces particulièrement travaillées comme ces dizaines de petites balances en métal doré placées en cercle) et en même temps, d'une grande cohérence plastique.

On ne peut le voir autrement, Fabrice Hyber attend les débordements face à la consigne qui nous accueille dès l'entrée, entre les *POF* à manipuler ou pas. Et débordements il y a. Même en visiteur aguerri et habitué aux « prière(s) de ne pas toucher » l'art, on se surprend à manier les éléments d'un numéro barré. Proposer l'expérimentation au visiteur, quitte à voir l'œuvre disparaître (de menus larcins ont déjà été commis) ou se dégrader

à force de manipulations au profit d'une rencontre et, pourquoi pas, prolonger cette rencontre en réalisant soi-même des prototypes si l'on en croit l'utilisation de l'impératif dans les fiches incitatives, voilà tout l'art « pofesque » de Fabrice Hyber.

Réflexion sur la valeur et le discours de / sur l'art, les *POF* sont autant de manières de désacraliser l'œuvre d'art. Certes, l'ensemble est assez inégal, certaines pièces apparaissant plus faibles que d'autres, mais ce qui rend le travail de Fabrice Hyber particulièrement intéressant, c'est la totale désinvolture avec laquelle il crée. C'est aussi l'absence de hiérarchie entre les œuvres, entre les sculptures de cotons-tiges et boules Quiès et la voiture à double tranchant (deux avants de Renault 5 formant un seul et même véhicule), non sans rappeler Gabriel Orozco qui, lors de son exposition au Centre Pompidou, mettait « à plat » petites boules d'argile et rutilante Citroën DS. Et si toutes les idées sont bonnes à prendre pour Fabrice Hyber, tous les *POF* sont donc bons à montrer, même un plastron pour baveur adulte...

Commissariat : Frank Lamy.

Melik Ohanian *Points d'intention*

Centre d'art Les Églises, Chelles, du 14 octobre 2012 au 20 janvier 2013



MELIK OHANIAN
Futuring (planet), 2011.
Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel.
© Melik Ohanian.

plans séquences, l'un diurne et l'autre nocturne, qui conduisent de l'extérieur à l'intérieur du camp et proposent une déambulation dans un dédale d'allées. Durant la journée, les rues sont calmes, simplement un peu encombrées par des objets, tandis que la nuit les hommes rentrés du travail vaquent à leurs occupations. Le travelling ininterrompu offre une expérience continue de l'espace mais qui prend place dans une temporalité morcelée, marquée par la différenciation des journées. La projection simultanée des deux séquences sur les faces d'un écran situé au point de jonction des églises, confère une dimension fragmentaire – spatiale et temporelle – à l'installation elle-même puisque, pour accéder à l'autre version du film, le spectateur doit emprunter un passage en se baissant. *DAYS* plonge le spectateur dans un univers hypnotisant où ses habitudes sont bouleversées, un monde dont les règles, repères et temporalités diffèrent des siens : celui des travailleurs du camp. Melik Ohanian parvient avec brio à lier des territoires géographiques (Chelles et Sajaa) par une approche conceptuelle du temps.

Le dernier temps de l'exposition mettra en scène une temporalité à l'échelle infiniment plus petite puisqu'elle sera d'ordre cosmologique. L'artiste recréera, à l'aide de papier découpé et collé sur les vitraux de l'église Sainte-Marie, la voie lactée d'un côté et Andromède de l'autre. Il est scientifiquement prévu que, dans quatre millions d'années, ces galaxies se rencontreront, modifiant ainsi tous les paramètres de gravité entre les planètes. Dans l'église, la lumière qui filtrera par les ouvertures projetera au sol la représentation de ces galaxies qui se déplaceront en suivant la course du soleil et finiront par se rencontrer. La boucle du *Time-Circle* sera bouclée : en trois mois d'exposition, Melik Ohanian aura conféré à son projet une pluralité de temporalités et aura permis au spectateur d'en faire une expérience quasi phénoménologique, le reconnectant ainsi avec une réalité riche et diversifiée.

Constamment connectés, nous recevons des informations et des images que nous analysons en quelques secondes. Cette immersion dans un flux continu modifie notamment notre rapport aux œuvres : nous « consommons » les expositions en passant quelques secondes devant les pièces qui les composent. Melik Ohanian brise cette course temporelle uniforme et invite le spectateur à une expérience discontinue et sensible du temps.

Son exposition à Chelles est composée de sept temps proposant chacun diverses mises en scène de ses œuvres : une pièce est parfois présentée à plusieurs reprises mais selon un accrochage différent. Il ne s'agit cependant pas d'une exposition constituée de sous-expositions comme le révèle le *Temps 3* intitulé « Display : none ». Durant sept jours, l'artiste et sept étudiants de l'école des Beaux-Arts de Montpellier investissent Les Églises pour mener ensemble un travail de recherche sur l'imaginaire. Pendant cette période, rien n'est donné à voir au public et pourtant ce temps – suspendu pour ceux qui ont pu l'éprouver et inaccessible, donc rêvé, pour les autres – constitue bien un pan de l'exposition. Beaucoup plus court, le *Temps 5* s'étendait sur une journée et consistait en une rencontre de l'artiste et du public à la gare de l'Est suivie de la projection du film *DAYS* au centre d'art.

« Points d'intentions » possède, certes, un format original mais est également pensée

comme une œuvre à part entière. Au même titre que la monstration des pièces, la conception, le montage et le site internet de ce projet en font partie intégrante. Ainsi, le *Temps 4* donnait à voir pendant quatre jours la fabrication de l'écran de projection du film *DAYS*. Tout comme avec son *Time-Circle* qui propose une mise en forme circulaire du calendrier de l'exposition, Melik Ohanian déconstruit la temporalité classique pour la recomposer selon des schémas nouveaux.

Cependant, le travail de l'artiste sur la notion de temporalité va de pair avec une réflexion sur l'espace. Si « Points d'intentions » est éclatée dans le temps, l'exposition « From the Voice to the Hand » (2008) était éclatée dans l'espace puisqu'elle se déroulait en quinze lieux d'Île-de-France tels que l'Abbaye de Maubuisson, le Mac/Val, le Plateau ou encore la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration. C'est ce rapport espace/temps qui est abordé dans *DAYS*, *I See What I Saw and What I will See* (2011) : le film a été tourné dans un camp de travailleurs à Sajaa-Sharjah, aux Émirats arabes unis. Dans la journée, Melik Ohanian installait cent mètres de rails de travelling puis filmait deux séquences de quatre minutes environ, en parcourant cette distance de jour et de nuit. Le lendemain, il démontait les rails, les réassemblait cent mètres plus loin et filmait de nouveau. Le montage de ces enregistrements quotidiens a produit au final deux

Bojan Sarcevic *L'ellipse d'ellipse*

Institut d'art contemporain, Villeurbanne, du 21 septembre au 18 novembre 2012

par
Pauline Mari

Très remarqué en 2007, avec l'exposition « Only After Dark » au Crédac, Bojan Sarcevic bénéficie actuellement d'une présentation rétrospective à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne. Par son titre même, « L'ellipse d'ellipse » positionne l'artiste franco-bosniaque sur le terrain de l'art conceptuel et du post-modernisme. L'ellipse suggère un raccourci sémantique qui nous renvoie ici à la trentaine d'œuvres (sculptures, films, photographies et collages) dont nous avons à retrouver les énoncés. Elle indique par ailleurs une trajectoire cyclique. Effectivement, Bojan Sarcevic pratique une rhétorique du recyclage. Il remet en orbite les poncifs du modernisme.

Les pièces exposées offrent une belle synthèse de ses réflexions sur le conflit entre la forme et la fonction né dans les avant-gardes qui a trouvé avec lui une illustration remarquable dans le détournement du médium. Ainsi *Only After Dark* (2007) et *The Breath-Taker is the Breath-Giver* (2009), deux scénographies très convaincantes, mettent en abyme les aberrations qui fondent la rencontre d'esthétiques ennemies : l'informel et le géométrique, l'organique et l'industriel, etc. *Only After Dark* est une série de cinq films projetant d'étranges compositions faites de Plexiglas, béton, placage de bois, fil de cuivre, viande ou branches d'arbre dans de petits pavillons conçus par l'artiste. C'est donc la sculpture que semblent citer ces fragiles équilibres, tout comme la cage de Plexiglas transparent qui enferme l'appareil de projection. En fait, Sarcevic figure l'impossible conversion du cinéma en sculpture. Il renforce les différences entre cette dernière, qui a longtemps incarné l'utilitarisme, et le cinéma, espace des représentations. *The Breath-Taker is the Breath-Giver* conserve ces dissonances. Là encore le film est apparié à la sculpture dans des arrangements de matériaux hétérogènes (sable, métal, carton et papier de couleur).

Dans ce parcours peuplé d'ellipses, le principe hétérogène est un fil rouge. On le retrouve avec *At Present* (2011), une pastèque évidée contenant un bifteck cru posée sur une table en acier laqué et dans la rencontre impure de vêtements sales avec le métal (*Favorite Clothes worn while She or He worked*, 2000). On le perçoit également avec *Spirit of Inclusiveness* (2002), un pan de mur extrait de la cathédrale de Cologne dont la composition en cuivre, zinc, acier et laiton, pourtant sans prétention baroque, laisse perplexes. Ces pieds de nez à la « bonne forme » imposent dès lors au médium un changement de nature. L'architecture,



BOJAN SARCEVIC
Only After Dark, 2007.
Photo: Blaise Adilon.

comme l'était le film, se décline en sculpture : *Replace the Irreplaceable* (2006) est un modèle réduit du grand magasin Petersdorff de Eric Mendelsohn à Wrocław en Pologne (1927-1928), bois de poirier et laiton y remplacent le bronze et le verre.

Intrigué par l'architecture puriste, Sarcevic affectionne pourtant les espaces en angle, ces zones bâtarde que l'on étouffait d'ornements durant la période Art Déco pour en masquer le caractère ingrat. *World Corner* (1999) est un encastrement de briques prélevé d'une maison en ruines et placé dans le coin de la salle d'exposition, concurrence déloyale faite au « vrai » recoin du *white cube*. Or, depuis *Non Site Petrified Coral with Mirrors* de Robert Smithson (1971) – un amas de pierres au pied de deux miroirs faisant l'angle d'une pièce –, on sait que même cet endroit sans intérêt peut s'ouvrir sur un au-delà. L'architecture est définitivement promise à la fiction.

Dans cette lignée, Sarcevic révélait en 2004 la série *1954*, des images d'intérieurs déserts tirées de la revue *Baumeister* éditée cette année-là dans l'Allemagne d'après-guerre. À ces étangs de purisme, symboles de la reconstruction moderne, l'artiste avait imposé quelques découpes dont il réintérait les frag-

ments sur un mode décoratif. Un losange, par exemple, supplante la rampe d'un escalier. On se souvient que Christopher Williams avait placé en 1998 un mobile de Calder au-dessus de l'escalier créé par Mies Van Der Rohe pour l'Arts Club de Chicago, et ceci grâce à la magie du montage (*Main Staircase for the Arts Club of Chicago, 1948-1951*). Mais la série *1954* tient davantage de Martin Boyce, plasticien fasciné par les *Arbres cubistes* de Joël et Jan Martel réalisés pour le jardin de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, en 1925. Boyce a dû remarquer que même le béton ne parvient pas à tuer l'ornement. La vue de l'arbre s'impose. Chez Sarcevic, la conclusion est de cet ordre : autrefois fonctionnelles, ces architectures ne sont guère plus que de jolies vignettes. Des espaces désormais inutiles qu'un coup de canif aura suffi à changer en banal ornement. L'ellipse, c'est donc l'escalier qui fait retour.

Chapelle vidéo #3 : *Chemins faisant*

par
Mathilde Roman

Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, du 14 septembre au 5 novembre 2012



Vue de l'exposition à la Chapelle Saint-Denis.
Photo : Sylvain Hitau.

Les œuvres vidéo, malgré leur statut de multiples, sont en réalité complexes à collectionner et à présenter à cause de leur durée et de leur présence sonore. Les fonds vidéo ne sont donc pas les plus visibles, même les plus importants, comme ceux du Centre Pompidou ou du Fonds National d'Art Contemporain. Il est ainsi louable que le projet de constituer une section vidéo au sein de la Collection départementale d'art contemporain de Seine-Saint-Denis ait d'emblée été associé à une démarche d'exposition. L'acquisition des droits de diffusion d'une œuvre sur un territoire n'a eu de sens qu'associée à une politique de monstration. *Chapelle vidéo* en est ainsi à sa troisième édition, l'exposition étant réalisée grâce à un partenariat avec le Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis.

La thématique choisie cette année, « Chemins faisant », prenait le parti de montrer des œuvres questionnant les représentations du paysage contemporain. Que la déambulation de l'artiste soit guidée, comme lorsque Armand Morin fixe une caméra sur un robot parcourant le Missile Park au Nouveau-Mexique où sont exposées des armes militaires, ou qu'elle relève au contraire d'une dérive collective, comme lorsque Valérie Jouve suit les habitants du quartier « Grand Littoral » à Marseille dans leurs déplacements piétons au sein d'un territoire pensé pour les voitures, ces vidéos entraînent les regards vers un question-

nement critique des aménagements de l'espace urbain. L'état des banlieues des grandes villes est au cœur de plusieurs œuvres où dialoguent le local et le lointain. Ainsi, dans *Under Construction*, Zhenchen Liu filme la destruction d'un quartier de Shanghai où un urbanisme agressif sert le développement accéléré de la mégapole. Les personnes croisées sont fantomatiques à l'image mais les récits de leur vie ramènent toute la violence de l'expropriation. Des images en contrepoint à celles qu'a tournées Kristina Solomoukha lors d'un survol de São Paulo (*City of Continuous Present*), et qu'elle a montées dans des effets d'accélération et de répétition déréalisant complètement l'espace urbain. Projetée en hauteur avec une bande-son très envahissante, cette vidéo contrastait avec l'ensemble de l'exposition et n'aurait pas mérité d'être tant mise en avant. De manière générale, la scénographie ne parvenait pas à autonomiser suffisamment les œuvres, d'autant que le lieu investi, une chapelle, amenait des contraintes architecturales supportant mal la suroccupation de l'espace par des projections et moniteurs. La réflexion sur l'exposition de la vidéo nécessite d'être davantage développée pour de tels projets, comme cela semble avoir été le cas sur les précédentes éditions de la manifestation.

De ce cheminement, on a surtout retenu l'attention accordée aux relations de l'individu à un territoire, comme lorsque Till Roeskens

suit la ligne d'un tracé cartographique dans la ville de Creil en saisissant sur le vif de nombreux portraits (*De la base aérienne 110 à la Paix se révélant à l'Humanité*). Les parcours et les récits introduisent de l'écart et de l'humain face à une gestion distanciée et rationalisée des espaces urbains. Une atmosphère que l'on souhaiterait retrouver en découvrant les ruines d'une aire pour skaters créée dans les environs de Montpellier. Dans *Rooler Gab*, Raphaël Zarka a filmé des remontées mécaniques abandonnées et envahies par la végétation en suivant la déambulation d'un chien, marquant l'absence de corps et d'usages d'un paysage abîmé. La souplesse de la vidéo accompagne fort bien de telles dérives orchestrées par un montage privilégiant l'immersion, et ce sont ces œuvres qui marquent le parcours du visiteur.

plamen

28.09 - 30.12.12

dejanoff

émilie

pitois

set

01.02 - 21.04.13
vernissage le 31.01.13

francesco

arena

01.02 - 21.04.13
vernissage le 31.01.13

le frac champagne-ardenne bénéficie du soutien du conseil régional de champagne-ardenne, du ministère de la culture et de la communication et de la ville de reims. il est membre du art center social club et du réseau platform.

l'exposition plamen dejanoff est organisée en association avec le mambo, musée d'art moderne de bologne et a reçu le soutien de veuve clicquot ponsardin, maison fondée en 1772

du mardi au dimanche de 14h00 à 18h00
entrée libre

visites publiques tous les dimanches à 16h00

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

| fieldwork

| marfa

| international research program

| run by les beaux-arts de Nantes / HEAD-Genève

2012

Wilfrid Almendra(FR)
Giles Bailey(UK)
Tanja Baudoin(NL)
Elisa Larvego(CH)
Benoît-Marie Moriceau(FR)
Charlotte Moth(UK)
Charles Stankieveh(CA)
Tove Storch(DK)
Emily Verla Bovino(USA)

2013

Camel Collective(MX/USA)
Emilie Ding(CH)
Vianney Fivel & Ceel Mogami
de Haas(CH)
Joachim Hamou(DK)
Fabien Giraud & Ida Soulard(FR)
Crystal Nelson(USA)

www.fieldworkmarfa.org

Fieldwork: Marfa

Programme international de résidence et de recherche en art. Situé à Marfa, Texas, États-Unis, il est consacré aux pratiques et projets situés dans l'espace public et aux approches critiques du paysage et de la frontière.

International artistic research program. Located in Marfa, Texas, USA, it is dedicated to practices and projects in public areas and critical approaches to landscape and border.

Beaux-arts Nantes
École supérieure
des beaux-arts
Nantes Métropole

— HEAD
HAUTE ÉCOLE D'ART ET
DE DESIGN GENEVE
GENEVA UNIVERSITY
OF ART AND DESIGN

FONDATION
GAMOUR
POUR L'ART

