

# 02 n° 65

Printemps / Spring 2013  
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

## *Dossier*

### *Los Angeles*

Mark Hagen

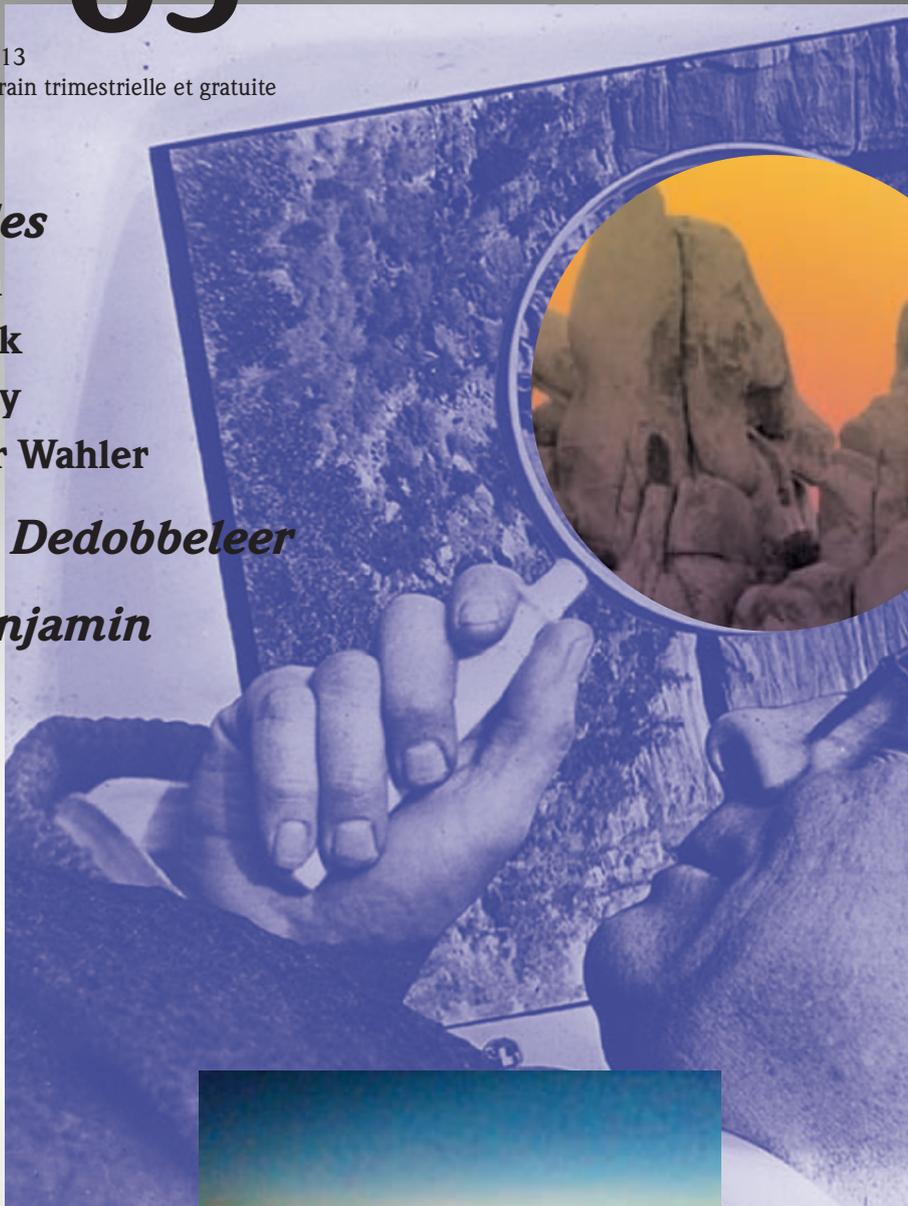
Ali Subotnick

Sterling Ruby

Marc-Olivier Wahler

### *Koenraad Dedobbeleer*

### *Walter Benjamin*





ccs • paris

EXPOSITIONS

01.02 - 14.04.13 **Marc Bauer**  
01.02 - 03.03.13 **Basim Magdy**  
08.03 - 14.04.13 **Fabrice Gygi**

Centre culturel suisse  
38 rue des Francs-Bourgeois  
75003 Paris  
entrée libre  
mar - dim : 13h - 19h  
[www.ccsparis.com](http://www.ccsparis.com)

fondation suisse pour la culture

prohelvetia

© Marc Bauer

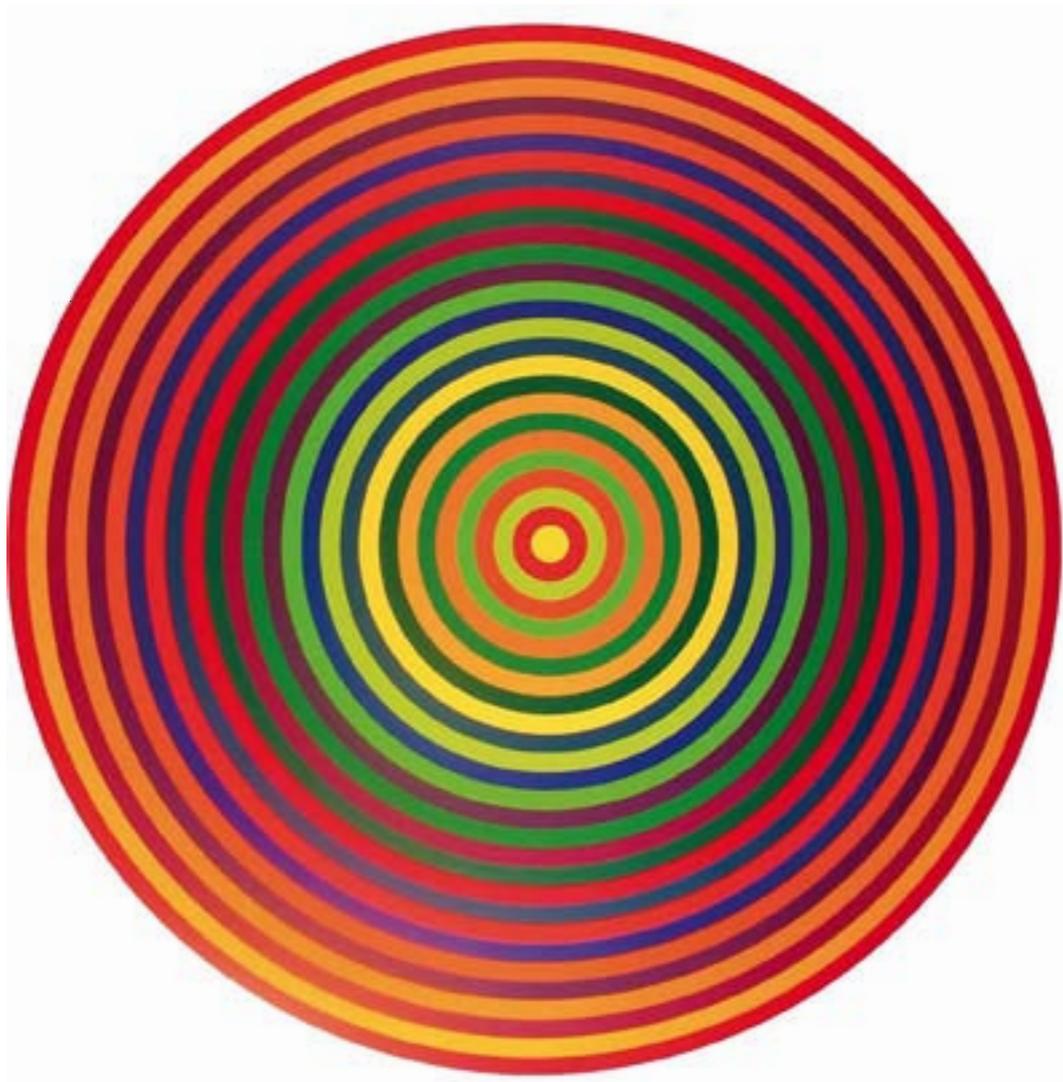
© Marc Bauer

# BUGADA & CARGNEL

7-9 RUE DE L'ÉQUERRE F-75019 PARIS  
T 33 1 42 71 72 73 F 33 1 42 71 72 00  
CONTACT@BUGADACARGNEL.COM

## JULIO LE PARC

EXPOSITION DU 1<sup>er</sup> MARS AU 13 AVRIL 2013  
DU MARDI AU SAMEDI, DE 14 À 19 HEURES



SIMULTANÉMENT:  
JULIO LE PARC – EXPOSITION MONOGRAPHIQUE  
PALAIS DE TOKYO  
DARIA DE BEAUVAIS COMMISSAIRE  
EXPOSITION DU 27 FÉVRIER AU 13 MAI 2013  
[WWW.PALAISDETOKYO.COM/FR/EXPOSITION/JULIO-LE-PARC](http://WWW.PALAISDETOKYO.COM/FR/EXPOSITION/JULIO-LE-PARC)

À VENIR:  
ART COLOGNE, 19 - 22 AVRIL

À LA GALERIE:  
MAI: NICK DARMSTAEDTER & BRENDAN LYNCH  
JUIN: ADRIEN MISSIKA

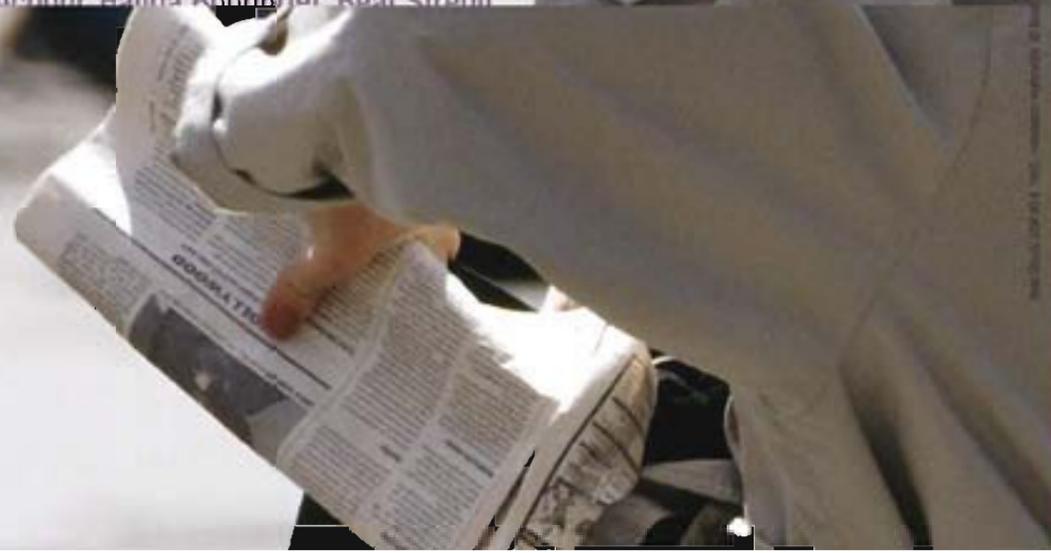
MAUBUISSON  
VAL D'OISE

arts visuels  
seine-saint-denis



Le Flâneur

avec les œuvres de Boris Achour, Halida Rouchjet, Beat Streuli



abbaye de  
**Maubuisson**

site d'art contemporain  
du Conseil général du Val d'Oise



Du 20 mars  
au 3 novembre 2013

Entrée libre

**Le Buisson Maudit**  
Exposition personnelle

◆  
**Les  
Frères  
Cha-  
puisat**

Entrée libre

**Le Buisson Maudit**  
Exposition personnelle

◆  
**Les**





—  
—  
**Phillipe Séclier**  
*Un Voyage américain*  
[Sur les traces de Robert Frank]  
éditions independencia

—  
—  
**Collectif**  
*Critique d'art numéro 40*  
Archives de la critique d'art

**Tout semble**  
*Livres et DVD\* qui ont bénéficié*

—  
—  
**Raphaëlle Paupert-Borne,  
Jean Laube**  
*Marguerite et le dragon*  
entre2prises et independencia

—  
—  
**Jean-François Chevrier,  
Jean-Marc Huitorel**  
*Yves Béloguey,*  
*Anthropologie dans l'espace*  
Mamco

**annoncer**  
*de l'aide à l'édition du centre national des arts plastiques*

**que le livre**  
*désormais disponibles en librairie.*

—  
—  
**Gérard Traquandi**  
*GT*  
éditions P

—  
—  
**André S. Labarthe**  
*La Danse au travail*  
Capricci

**survivra**  
*Retrouvez l'ensemble des projets soutenus sur [www.cnap.fr](http://www.cnap.fr)*

—  
—  
**Gilles A. Tiberghien**  
*Land art*  
Dominique Carré Éditeur

—  
—  
**Lawrence Weiner**  
*Green as Well as Blue as Well as Red*  
Zédélé éditions

—  
—  
**Joan Ayrton**  
*The Sun Had Not Yet Risen*  
Lienart éditions

—  
—  
**Alejandra Riera**  
*Enquête sur le/notre dehors*  
(Valence-le-Haut) <2007 - ...>  
captures éditions

—  
—  
Le Centre national des arts plastiques,  
établissement du ministère de la Culture et de la Communication,  
soutient chaque année environ 35 éditions.

in Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010 / Conception graphique : Anne Demasias / \* parus au 4<sup>e</sup> trimestre 2012

Émoi & moi



MAC



Musée d'art contemporain  
du Val-de-Marne

**Absalon, Pierre Buraglio, Pascal Convert,  
Simon English, Alexandre Gérard,  
Pierre Joseph, Joris Lacoste, Laura Lamiel,  
Dominik Lang, Robert Malaval,  
Annette Messenger, Daniel Pommereulle,  
Jean-Pierre Raynaud, Tatiana Trouvé,  
Mark Wallinger**

**& Patrick Mario Bernard, Xavier Brillat,  
Pierre Trividic**

**VAL** Exposition  
**23 févr. — 28 avr. 2013**



Place de la Libération — Vitry-sur-Seine (94)  
[www.macval.fr](http://www.macval.fr)



ANOUS PARIS



Tatiana Trouvé, *Polder*, 2005, détail.  
Collection MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2013.  
Photo: Jacques Faujour. Design graphique: Maquette et Mise en page.

Vernissage mardi 21 mai  
Exposition du 22 mai  
au 29 juin 2013

[www.fondation-entreprise-ricard.com](http://www.fondation-entreprise-ricard.com)

FONDATION  
D'ENTREPRISE  
RICARD

Sans titre (The picnic), 1998-2012. © Gerald Petit.

# Gerald Petit



**Lara  
Almarcegui**  
Ivry souterrain

Commissaire : Claire Le Restif

exposition  
du 19 avril au 23 juin 2013

Vernissage le jeudi 18 avril 2013  
Rencontre : Lara Almarcegui / Eva Gonzalez-Sancho → Samedi 15 juin 2013

Centre d'art

contemporain d'Ivry - le Crédac  
La Manufacture des Céillets

25-29 rue Raspail, 94200 Ivry-sur-Seine  
\* Entrée libre \*

[www.credac.fr](http://www.credac.fr)

02 KALEIDOSCOPE SLOSH



Lara Almarcegui,  
*Going Down Into a recently Excavated Tunnel*, Madrid, 2010.  
Photo : Alfonso Herranz, courtesy de l'artiste et Ellen De Bruijne, Amsterdam.

Membre des réseaux TRAM et d.c.a., le Crédac bénéficie du soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine,  
de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication),  
du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Ile-de-France.



# RETRO- SPECTIVE BABOU

**CHROMOSCOPIE  
D'ICONOPHILE**

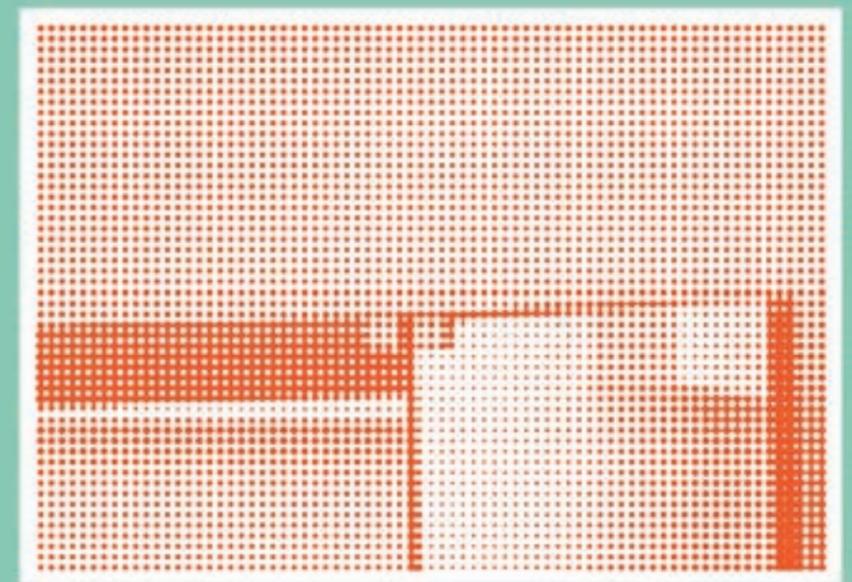
commissariat : Mathieu Mercier

**JUSQU'AU 27 AVRIL 2013**

Fonds régional d'art contemporain  
Hangar G2, Bassins à flot n°1  
Quai Armand Lalande, Bordeaux  
[www.frac-aquitaine.net](http://www.frac-aquitaine.net)

**FRAC  
AQUITAINE**

entrée libre du lundi au vendredi 10h-18h et samedi 14h30-18h30



Avec une bonne prise de conscience  
des divers segments du corps,  
votre geste sera plus précis dans l'eau.

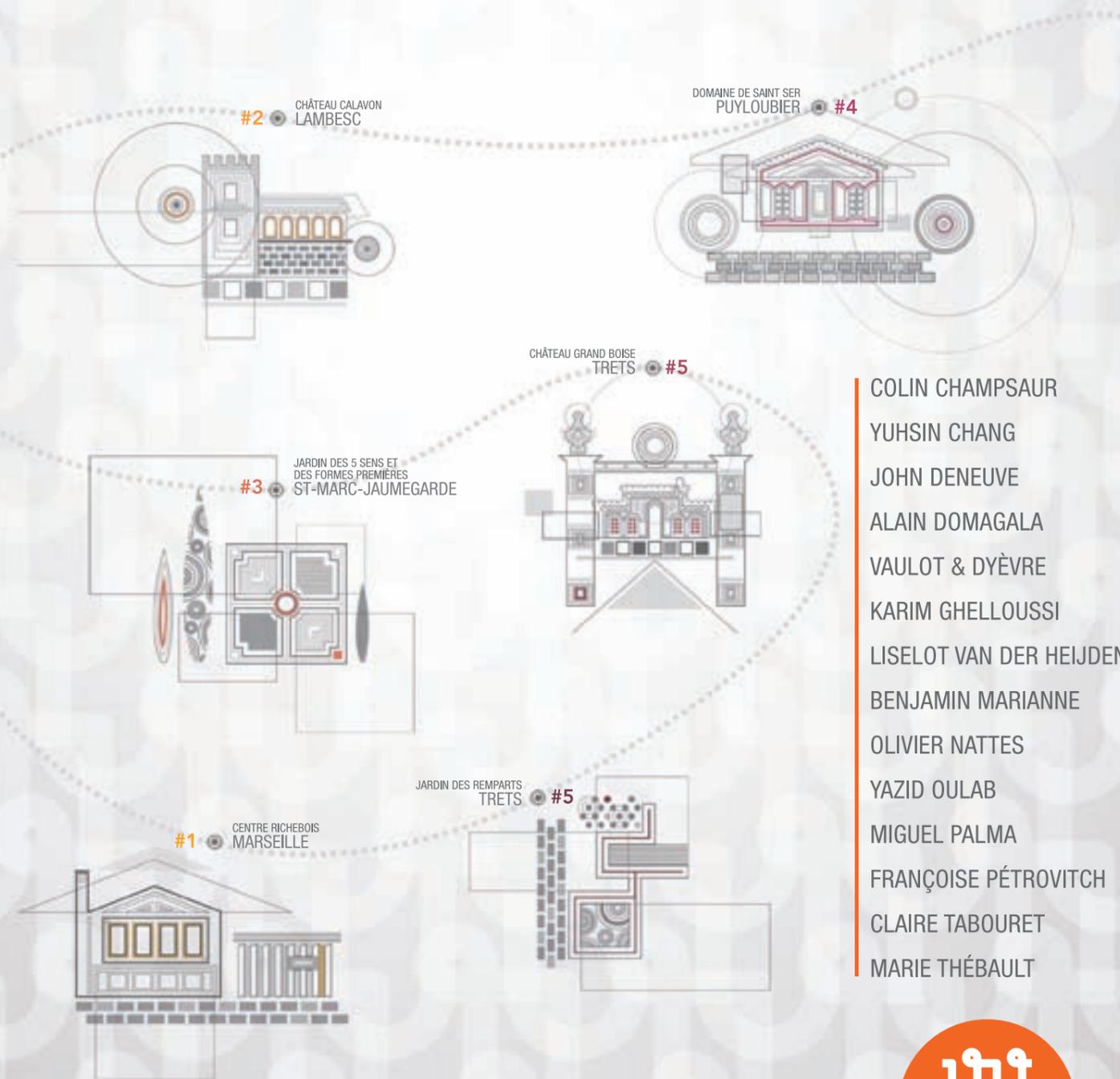
Loïc Raguénès  
16.02.2013 – 27.04.2013

**40mcube**

Production et diffusion d'art contemporain

48 avenue Sergent Maginot, f-35000 Rennes  
+33 (0)2 90 09 64 11  
[contact@40mcube.org](mailto:contact@40mcube.org) - [www.40mcube.org](http://www.40mcube.org)

# PEU À PEU QUOIQU'AUSSITÔT, LE TEMPS DE LA MÉTAMORPHOSE



- COLIN CHAMPSAUR
- YUHSIN CHANG
- JOHN DENEUVE
- ALAIN DOMAGALA
- VAULOT & DYÈVRE
- KARIM GHELLOUSSI
- LISELOT VAN DER HEIJDEN
- BENJAMIN MARIANNE
- OLIVIER NATTES
- YAZID OULAB
- MIGUEL PALMA
- FRANÇOISE PÉTROVITCH
- CLAIRE TABOURET
- MARIE THÉBAULT

EXPOSITIONS DU 6 AVRIL AU 31 DÉCEMBRE  
TOUTES LES INFORMATIONS SUR [WWW.VOYONSVOIR.ORG](http://WWW.VOYONSVOIR.ORG)



## 30 ANS DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE

2 EXPOSITIONS, 160 ŒUVRES DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE POUR FÊTER  
LES 30 ANS DES FONDS RÉGIONAUX D'ART CONTEMPORAIN

### DE BELLES SCULPTURES CONTEMPORAINES

>>> EXPOSITION DU 1<sup>ER</sup> MARS AU 5 MAI 2013

À LA HAB GALERIE, NANTES

SUR INVITATION DE LA SPL LE VOYAGE À NANTES

### EN SUSPENSION ...

UNE PROPOSITION DE MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

>>> EXPOSITION DU 7 AVRIL AU 1<sup>ER</sup> SEPTEMBRE 2013

AU FRAC, CARQUEFOU



[WWW.FRACDESPAYSDELA LOIRE.COM](http://WWW.FRACDESPAYSDELA LOIRE.COM)



VISUEL : MARC CAMILLE CHAIMOWICZ



Exposition Bachelor  
et Master Arts Visuels  
de l'ECAL/Ecole cantonale  
d'art de Lausanne

Vernissage  
le 5 avril 2013  
de 18h à 22h  
Exposition  
du 6 avril au 4 mai 2013

Treize  
24 rue Moret  
75011 Paris  
chez-treize.blogspot.fr  
www.ecal.ch

# Dear Peggy

Sérigraphie : ECAL/Charlotte Stuby

BLAISE PARMENTIER  
–  
*All That Jazz*  
vernissage le 5 avril à 19h

ZOO GALERIE  
49 Chaussée de la Madeleine  
44000 Nantes  
interphone 8

06.04.13 – 01.06.13  
du mercredi au samedi  
15h – 19h  
www.zoogalerie.fr

éca | la maison du 11

MAIRIE DE PARIS

Gruu

Hes-so  
Haute Ecole Spécialisée  
de Suisse occidentale

# L'Ine exposition

Kenneth Goldsmith, *Je ne me tourne vers la théorie qu'après avoir réalisé que quelqu'un a consacré toute sa vie à une question qui m'avait à peine traversé l'esprit jusqu'alors*, 2012.

J'ai été artiste; puis je suis devenu poète; et enfin écrivain. Quand on me pose la question

# parlée

aujourd'hui, je réponds simplement que je fais du traitement de texte.

Écrire devrait être aussi facile que faire la vaisselle – et tout aussi intéressant.

La poésie, ultime espace incontesté.

Hunter S. Thompson a retapé des romans d'Hemingway et de Fitzgerald. Il disait: «J'ai juste envie de savoir quel effet ça fait d'écrire ces mots-là.»

La créativité individuelle relève davantage des dogmes du capitalisme *soft* que de

Une proposition de Mathieu Copeland

# Suite pour exposition(s) et publication(s)

ceux des artistes en révolte: la fiction est partout.

Internet est en train de détruire la littérature (et ce n'est pas plus mal).

Jeu de Paume

1, place de la Concorde  
Paris 8<sup>e</sup>

www.jeudepaume.org

# Premier

Hier soir, par exemple, j'ai lu en public la transcription d'un texte. Après avoir terminé, j'ai levé les yeux et j'ai pu constater que plusieurs personnes dans l'assistance étaient en larmes. Je n'avais pourtant pas écrit un seul mot de ce texte. Il est essentiel de

# renouveau

# 26 02-12 05 13

**JEU DE PAUME**

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.

Avec le soutien de  
**FN GP**  
Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques

En partenariat avec  
**art press** **PARISart** **NOVA** 101.5 FM

Le Jeu de Paume est membre des réseaux  
**TRAM** Réseau art contemporain Paris / Ile-de-France **d.c.a**

02 n°65

Sommaire

Printemps / Spring 2013  
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

## Dossier Los Angeles

16

**Ce que Ceci n'est pas... n'est pas**

Par / by Patrice Joly

20

**L.A.: ...This song makes me want to rob a liquor store**

Par / by Céline Kopp

27 / 33 / 40 / 55

**Interview galeristes**

René-Julien Praz et Bruno Delavallade / Georges-Philippe Vallois / Hervé Loevenbruck / Frank Elbaz

Par / by Aude Launay et Patrice Joly

28

**Interview Ali Subotnick**

Par / by Aude Launay

34

**Interview Marc-Olivier Wahler**

Par / by Patrice Joly

41

**Portfolio**

Par / by Public Fiction (Lauren Mackler & Andrew Bernardini)

47

**Mark Hagen**

Par / by Aude Launay

51

**Sterling Ruby**

Par / by Antoine Marchand

## Essai

56

**Walter Benjamin: Histoires des œuvres**

Par / by François Aubart

## Guests

62

**Koenraad Dedobbeleer**

Par / by Séverine Cauchy

## Reviews

75

Gustav Metzger  
MAC Lyon

76

Mike Kelley  
Stedelijk Museum, Amsterdam

77

Superamas, phase 4  
CAN, Neuchâtel

78

Olivier Nottellet / Paul Pouvreau / Pauline Fondevila  
CRAC, Sète

79

Les amas d'Hercule  
Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux

80

Hippolyte Hentgen  
Chapelle du Genêteil, Château-Gontier

En couverture / Cover

LAUREN MACKLER  
(Public Fiction)

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

François Aubart, Raphaël Brunel, Séverine Cauchy, Alexandrine Dhainaut, Patrice Joly, Denise Jouan, Céline Kopp, Aude Launay, Guillaume Mansart, Antoine Marchand.

Traduction / Translation

Simon Pleasance & Fronza Woods.

Relecture / Proofreading

Aude Launay, MP Launay.

Remerciements / Special thanks

Adélaïde Barbier, Adeline Blanchard, Étienne Farreyre.

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



« Il avait longtemps cru que le logo de la Twentieth Century Fox était un bâtiment bien réel et il ne savait pas que le lion de la MGM ne rugissait pas mais bâillait en fait, et il se demandait à quelle chaîne de montagne appartenait le mont Paramount. »

“For a long time he believed that the Twentieth Century Fox logo was a real building, and he didn't know that the MGM lion was yawning, not roaring, and he wanted to know in which mountain range the Paramount mountain was located.”

Salman Rushdie, *Joseph Anton*, 2012, éd. Plon p. 703 et Random House, p. 613.

## Ce que *Ceci n'est pas...* n'est pas

Patrice Joly

Une trentaine d'expositions, de rencontres, de colloques, de soirées de performances, d'échanges en tout genre, voilà en quoi consiste *Ceci n'est pas...* *Art between France and Los Angeles*. Pilotée par l'Institut Français, la manifestation multiforme a débuté l'année dernière avec « Lost in LA », l'exposition de Marc-Olivier Wahler au Barnsdall Art Park, et se poursuivra jusqu'en avril 2013 avec celle de Cyprien Gaillard au Hammer Museum, en annexant dans la foulée des événements comme Paris Photo Los Angeles qui ouvrira ses portes au même moment.

Bien qu'à son origine il y ait l'Institut Français, *Ceci n'est pas...* n'est pas une « saison » de l'Institut qui, chaque année, rend hommage à une nation choisie en fonction de critères avant tout diplomatiques à travers une multitude d'événements englobant toutes les disciplines mais une manifestation dédiée aux arts visuels axée uniquement sur la ville de Los Angeles : de grands musées comme le Hammer mais aussi des espaces plus modestes comme le LACE ou des lieux de résidence se sont vu confier la mission de se rapprocher de leurs homologues parisiens. Le fait que le programme se déroule sur plusieurs mois en rend l'appréhension plus difficile et empêche d'en avoir une vue d'ensemble. Cela dit, la présentation en avant-première de l'exposition de Cyprien Gaillard par Ali Subotnik ou la visite des studios Paramount où se déroulera Paris Photo LA nous ont permis de cerner un peu mieux les contours de cette vraie-fausse saison : *Ceci n'est pas...* n'a pas l'ambition d'une manifestation telle que *Pacific Standard Time* dont l'objectif était de réécrire une histoire officielle de l'art américain en montrant l'importance des « découvertes » et des innovations plastiques en provenance de la côte Ouest tout au long des années soixante-dix et quatre-vingt<sup>1</sup> mais s'inscrit dans le sillage de ce mouvement et tente de participer de cette montée en puissance de LA en essayant d'accrocher le wagon de la scène française à la locomotive angeleña. Certes, l'intention est louable mais il n'est pas sûr que les projets mis en place par les Français soient à la hauteur de l'enjeu : il manque une exposition d'importance qui mette en vis-à-vis une scène française émergente face à l'abondance de la production californienne (Cyprien Gaillard et Neil Beloufa ne peuvent à eux seuls assumer cette mission) et qui traduise la richesse des échanges et l'attention portée de ce côté-ci de la planète à la scène de la métropole californienne. C'est d'autant plus dommage car les galeries parisiennes font depuis longtemps une large place aux artistes angeleños dans leur programmation ; il aurait été judicieux de les mettre plus abondamment à contribution.

1. *Pacific Standard Time*, une manifestation organisée par le Getty Museum d'octobre 2011 à février 2012 (Cf. article de Julie Portier in *O2* n°60 : [www.zerodeux.fr/reviews/california-way/](http://www.zerodeux.fr/reviews/california-way/)).

2. *Paris Photo Los Angeles* du 26 au 28 avril 2013, Paramount Studios.

3. Il s'agit de Davide Balula présenté chez François Ghebaly (« 1. Turn West / 2. Form a Circle with your Mouth / 3. Let the Sun Set In », du 25 janvier au 2 mars 2013) et de Bernard Piffaretti chez Cherry and Martin (« Report », du 12 janvier au 16 février 2013).

4. Cf. entretien avec Marc-Olivier Wahler dans les pages suivantes.

17  
Par ailleurs un des projets les plus excitants se trouve du côté du marché de l'art avec Paris Photo Los Angeles<sup>2</sup> qui, faisant le choix de s'implanter dans les studios Paramount avec une foire dédiée à l'image en mouvement, a toutes les chances de créer l'événement en venant combler un manque manifeste, Art Los Angeles Contemporary et Art Platform semblant bien peu dynamiques. Dans le même ordre d'idées, le travail effectué par certains galeristes, comme Frank Elbaz qui développe depuis quelques années des liens privilégiés avec des galeristes de LA et réussit à organiser avec eux, au moment de la manifestation, deux expositions d'artistes français – l'un émergent, l'autre confirmé<sup>3</sup> – semble une des pistes des plus intéressantes à suivre pour créer des échanges durables entre les deux scènes.

À l'instar de « Lost in LA », l'exposition de Marc-Olivier Wahler, qui propose de répliquer le principe de la fameuse série éponyme en accumulant les strates et les passages entre ces dernières<sup>4</sup>, *Ceci n'est pas...* se présente comme une manifestation où se superposent différents niveaux pour favoriser les correspondances entre structures de même « importance » : ainsi de Machine Project et de Foryourart, *non for profit structures*, qui invitent Isabelle Le Normand de Mains d'Œuvres, de Public Fiction, autre *non for profit space* censé s'apparier avec son homologue parisien castillo / corrales ou encore de LACE, structure historique de LA qui accueille un projet de Marie de Brugerolle, « LA existencial », en attendant celui de Martha Kirszenbaum au printemps, et qui mijote dans ses arrière-salles un projet de think tank artistique très énigmatique sous les auspices de Piero Golia et de Marc-Olivier Wahler. Ici ce qui est original, c'est que les liens entre Paris et LA sont moins évidents que ceux qui unissent notre capitale à New York, par exemple, et donc tout ce qui peut mettre en exergue une assise spécifique prend un autre relief dans ce contexte : ainsi le projet de Marie de Brugerolle qui prend appui sur la descendance de Guy de Cointet, artiste ayant séjourné longuement à Los Angeles où il a laissé une forte empreinte, rentre parfaitement dans la logique de *Ceci n'est pas...* tout comme celui de Martha Kirszenbaum de faire se rencontrer ces deux monstres sacrés que sont Henri-Georges Clouzot et Kenneth Anger dans LA cité du cinéma. Il est regrettable que l'association entre les belleveillois de castillo / corrales



« Dialogues », 2013.  
Schindler House, Californie.

18 et Public Fiction n'ait pu déboucher tant ces deux structures déploient une activité tout à fait singulière dans des domaines assez proches comme ceux de la performance, de l'exposition et de l'édition en essayant de renouveler ces formats, le duo angeleno produisant notamment des publications qui accompagnent et prolongent la réflexion menée à l'intérieur de chacune de ses expositions<sup>5</sup>. En revanche, il est assez surprenant qu'échoie à Isabelle le Normand la tâche de représenter la jeune scène française dans trois événements concomitants, dans la galerie de Yann Perreau, Here is elsewhere, à ForYourArt et à Machine Project: rien de moins sûr que la liste d'artistes mise en avant par la curatrice soit vraiment représentative de la scène française la plus percutante, encore faudrait-il un minimum de commissariat pour pouvoir en juger... Un autre temps fort à venir, mis à part Paris Photo LA que nous avons déjà présentée comme une alternative plus que crédible à Art Los Angeles Contemporary, est l'exposition de Cyprien Gaillard au Hammer Museum

suite à sa résidence, en attendant celle de Pierre Huyghe l'année prochaine au LACMA et à condition de considérer cette dernière comme faisant également partie de *Ceci n'est pas...* D'ici là, d'autres manifestations auront vu le jour comme une série de rencontres entre architectes et artistes organisée par François Perrin, architecte français expatrié à LA: au vu de l'exubérance architecturale et de l'ambition artistique affichée par la capitale californienne, il y a fort à parier que de riches moments naîtront de ce programme intitulé *Dialogues*, dans la plus pure tradition d'échanges naguère initiée au sein du fameux salon de la Schindler House dans les années vingt<sup>6</sup>. C'est manifestement ce type de projet, instituant un dialogue sur le long terme et permettant d'identifier les zones de convergence, qui permettra d'installer dans la durée une reconnaissance réelle et réciproque entre les deux capitales.

5. Public Fiction (Lauren Mackler, graphiste, et Andrew Berardini, curateur et critique d'art) prévoient cependant d'inviter des auteurs français dans le cadre d'un nouveau projet intitulé *The Foreign Correspondent*.  
6. Les rencontres auront lieu principalement à la Schindler House et à ForYourArt (voir le programme complet sur [www.dialoguesproject.org](http://www.dialoguesproject.org)).

## What *Ceci n'est pas...* is not

Some thirty exhibitions, meetings, conferences and seminars, evenings of performances, and every manner of exchange: this is the stuff of *Ceci n'est pas...* *Art between France and Los Angeles*. Coordinated by the Institut Français, this multifaceted event got under way last year with "Lost in LA", Marc-Olivier Wahler's show at the Hammer Museum. It will continue until April 2013 with the Cyprien Gaillard exhibition, also at the Hammer Museum, co-opting as it goes such events as *Paris Photo Los Angeles*, which will open at the same time.

Although *Ceci n'est pas...* is a brainchild of the Institut Français, it does not represent a "season" at the Institut which, every year, pays tribute to a country chosen on the basis of criteria which are, above all, diplomatic, involving a host of events encompassing every discipline. Rather, it is a series of events dedicated to the visual arts focusing solely on the city of Los Angeles. Major museums like the Hammer as well as smaller venues like the LACE, and places of residency have been handed a brief that they become more in tune with their Parisian counterparts. The fact that the programme spans several months makes it harder to grasp as a whole, and hampers any overall view of it. This said, the preview introduction of Cyprien Gaillard's show by Ali Subotnik, and a visit to the Paramount studios where *Paris Photo*

LA will be organized have given us a chance to get a slightly better idea of the outlines of this genuine pseudo season. *Ceci n'est pas...* does not have the goal of a show like *Pacific Standard Time*, whose purpose was to re-write an official history of American art by showing the importance of the "discoveries" and visual innovations coming from the West Coast throughout the 1970s and 1980s<sup>1</sup>.

Rather, it comes in the wake of that movement and attempts to be part of that ascendancy in Los Angeles by trying to hitch the wagon of the French scene to the LA locomotive. The intention is nothing if not laudable, but it is not a given that the projects set up by the French people involved are up to the challenge. What is missing is a significant exhibition comparing an emerging French



Vue du stand de New galerie à ALAC /

Installation view of New galerie at ALAC.

Artistes / Artists: Lizzie Fitch, We Are The Painters.

Courtesy les artistes / the artists, New Galerie.

Photo: Florian Viel.



scene with the cornucopia of Californian output (Cyprien Gaillard and Neil Beloufa cannot assume this task unabated), and conveying the wealth of exchanges and the attention paid on this side of the pond to the scene in the Californian metropolis. And more's the pity because, for many years now, Paris galleries have been earmarking plenty of room for LA artists in their programmes. It would have been a shrewd move to get them to make a more plentiful contribution. What is more, one of the most exciting projects entails the art market with *Paris Photo Los Angeles*<sup>2</sup>, which, by choosing to set up shop in the Paramount Studios with an art fair dedicated to the moving image, has every chance of creating the main event by filling in an obvious gap—for *Art Los Angeles Contemporary* and *Art Platform* both seen signally undynamic. In the same register, the work being undertaken by certain Parisian gallery owners, such as Frank Elbaz, seems to be one of the most interesting avenues to follow, in order to create lasting exchanges between the two art scenes. For some years, Elbaz has been developing special links with LA gallery owners with whom, at the moment of the event, he managed to organize two exhibitions of French artists—one emerging, the other established.<sup>3</sup>

Like Marc-Olivier Wahler's exhibition, "Lost in LA", based on the idea of replicating the principle behind the famous eponymous series by accumulating the strata and passages between these latter,<sup>4</sup> *Ceci n'est pas...* is presented like a show in which different levels are overlaid to encourage liaisons between similarly "important" structures. So we have Machine Project and ForYourArt, both not-for-profit organizations, which are inviting Isabelle Le Normand from Mains d'Œuvres; Public Fiction, another not-for-profit venue supposed to join up with its Parisian counterpart castillo/corrales; and LACE, a historic LA organization accommodating a Marie de Brugerolle project, "LA existencial", pending Martha Kirszenbaum's project

LACE, vue de la façade / front view.

Bideaux / curtains: La couleur des jours /

The Colors of the Days, 2013, Marie de Brugerolle.

Photo: Joshua White.

19 in the spring, and concocting in its back rooms a very enigmatic think-tank project under the auspices of Piero Golia and Marc-Olivier Wahler. What is original here is the fact that the connections between Paris and LA are less obvious than those between our capital and New York, for example. So anything that might highlight a specific base takes on another dimension in this context. Marie de Brugerolle's project, which is based on the descendants of Guy de Cointet, an artist who spent many years in Los Angeles, where he left a distinctive mark, thus fits perfectly in the logic behind *Ceci n'est pas...*, just as Martha Kirszenbaum's does, getting those two superstars, Henri-Georges Clouzot and Kenneth Anger, to meet in LA, film city. It is regrettable that the association between the Belleville people behind castillo/corrales and Public Fiction has not managed to lead to anything, particularly because both these organizations are developing a thoroughly special activity in areas as closely related as those of performance, exhibitions and publishing. They have been trying to revive these formats in new ways, with the LA twosome producing, in particular, publications which go hand-in-hand with the exhibitions, and extend the line of thinking at work within each one of them.<sup>5</sup> On the other hand, it is somewhat surprising that it fell to Isabelle Le Normand to represent the young French scene in three concomitant events—in Yann Perreau's gallery, Here is Elsewhere, at ForYourArt, and at Machine Project. Nothing could be less sure than the list of artists put forward by the curator being seen as truly representative of the most striking elements of the French scene, although it would need some minimal curating to be seen this way... Another imminent significant moment, apart from *Paris Photo LA*, which we have already introduced as a more than credible alternative to *Art Los Angeles Contemporary*, is the Cyprien Gaillard exhibition at the Hammer Museum, following his residency, pending the show of Pierre Huyghe's work next year at the LACMA, provided that this latter is regarded as also being part and parcel of *Ceci n'est pas...* Between now and then, other shows will have seen the light of day, such as a series of encounters between architects and artists organized by François Perrin, an expatriate French architect now based in LA. Given the architectural exuberance and the artistic ambition being displayed by the Californian capital, we can wager that several rich moments will come about from this programme titled *Dialogues*, in the purest tradition formerly ushered in within the famous Schindler House *salon* in the 1920s.<sup>6</sup> It is clearly this kind of project, introducing a long-term dialogue and helping to identify areas of convergence, which will make it possible, over time, to establish a real and reciprocal recognition between the two capitals.



ELSA FLORES

Patssi Valdez, Willie Herrón, and Gronk in Walking Mural, 1972.

Patssi Valdez in Walking Mural, 1972.

Gronk in Walking Mural, 1971.

Harry Gamboa Jr. photographing Asco Members in Walking Mural, 1972.

Photographies noir et blanc / Black and white photographs.

© The artist. Courtesy UCLA Chicano Studies Research Center, Los Angeles.

## L.A.: ...This song makes me want to rob a liquor store <sup>1</sup>

Céline Kopp

Je n'ai pas vu l'exposition « Los Angeles 1955-1985 » au Centre Georges Pompidou en 2006. J'étais à Londres, précisément en train de finaliser mon départ pour LA, avec en poche les repères d'une vision européenne de la ville et de son histoire artistique récente. LA est aussi la terre d'adoption d'Anaïs Nin. Elle était présente en 1956 pour la lecture de *Howl*, lorsqu'Allen Ginsberg s'est déshabillé pour défier un spectateur mécontent: la poésie se lit mieux nu. Nudité devenue légendaire et qui fut au point de départ de la rumeur de la répétition de cette « performance » lors de chacune de ses interventions en université. Los Angeles et la Beat Generation, un des hauts lieux du premier grand mouvement de la contre-culture américaine. Un goût pour l'expérimentation, l'excès, la subversion, l'immédiateté, la théâtralité et la fiction qui se retrouvent comme un fil rouge d'année en année. Comment rêver destination plus idéale pour commencer une carrière de jeune curateur? J'utilise ici le « je » pour deux raisons. D'abord parce que, de l'après-guerre à aujourd'hui, l'histoire de la production artistique à Los Angeles est si dense et si complexe qu'il serait bien impossible d'en proposer une vision générale et critique dans un texte court. Ensuite, parce que Los Angeles est souvent évoquée comme une usine à rêves.



ARMANDO CABRERA

Méhicano 72, 1972.

Sérigraphie / Silk-screen print, 70 x 58 cm.

© The artist. Courtesy UCLA

Chicano Studies Research Center, Los Angeles.

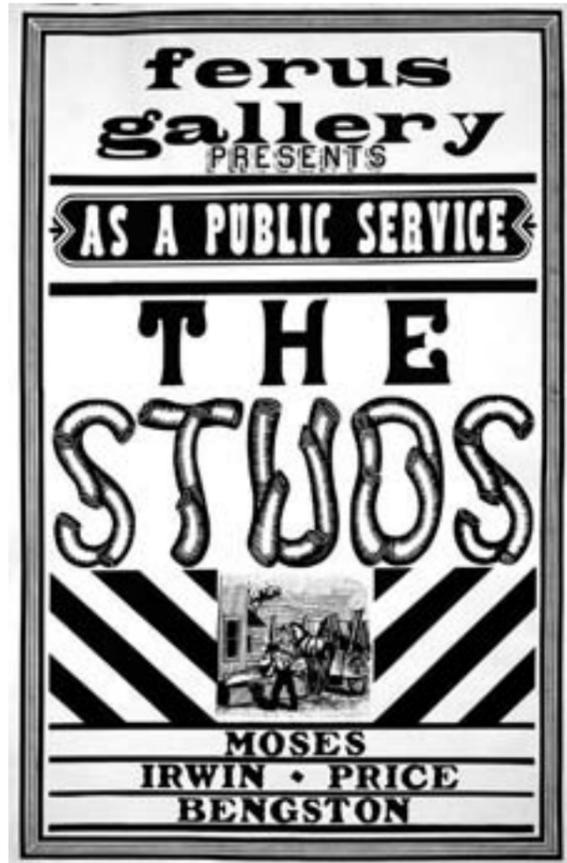
La capacité de cette ville à faire rêver s'accompagne de nombreux stéréotypes et fantasmes qui, au cours des années, ont nourri la vision de cette scène artistique dans les discours critiques, dans les expositions et le marché. LA est souvent représentée dans une dualité extrême entre paradis exotique et cauchemar. Hollywood, Disneyland... Le mythe californien d'un laboratoire où tout est possible: un désert transformé en oasis, une promesse généralisée de prospérité économique et de libertés individuelles. Une ville étourdissante, émancipée des traditions, qui atteint le statut de mythe dans la description qu'en fait Reyner Banham en 1971. Un fantasme qui trouve rapidement sa réponse agressive dans « Los Angeles: Ecology of Evil » publié par Peter Plagens dans *Artforum* en 1972. Pour ajouter à ce titre évocateur et faire court, il suffit de citer la conclusion de Plagens: « *the trouble with Reyner Banham is that the fashionable sonofabitch doesn't have to live here.* » Je me garde de traduire. Plagens parle d'ennui et de marasme. On pense à Bukowski. Les images d'un enfer de freeways congestionnés, de tensions raciales, de criminalité et d'imminentes catastrophes naturelles et écologiques persistent dans les ouvrages de Mike Davis publiés dans les années 1990-2000. Cette dualité a accompagné les grandes expositions qui ont posé les jalons de la définition d'une spécificité artistique à Los Angeles: « LA, hot and cool, the eighties » au MIT List Visual Arts Center en 1987 puis, en 1992, « Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s » organisée par Paul Schimmel. Cette dernière reprend le titre de la chanson des Beatles que Charles Manson a pris comme référence à sa définition de guerre raciale apocalyptique justifiant sa campagne de crimes. Et, en 1997 « Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997 » au Louisiana Modern Art Museum. Si toute tentative de définition est difficile, c'est d'autant plus le cas pour Los Angeles. On s'inscrit de suite dans la simplification et la distorsion d'une réalité et d'une histoire qui se construisent dans la diversité.

Les discussions sur l'art produit à Los Angeles ont également été attachées à une rivalité East Coast / West Coast elle-même ancrée dans un discours obsolète opposant centre et périphérie. LA a longtemps été décrite comme une école régionale où l'orthodoxie de l'avant-garde new-yorkaise déteignait à grands coups de soleil californien, d'esprit adolescent et de dilettantisme généralisé. Le stéréotype était celui d'un manque de sérieux intellectuel et d'une approche intuitive de la création. La vidéo *East Coast-West Coast* (1969) de Robert Smithson et Nancy Holt en est un exemple, on y voit Smithson jouant le rôle de l'artiste californien: « Je ne lis jamais de bouquins; je sors et je contemple les nuages. (Il s'adresse à Holt, jouant l'artiste new-yorkaise): Pourquoi tu n'arrêterais pas un peu de penser pour commencer à ressentir? »

Ce stéréotype naît avec le mythe de la *Cool School* défini par Philip Leider dans *Artforum* à l'été 1964. Il est lié à celui des *Ferus studs* qui, de 1957 à 1966, ont quasiment personnifié le récit de la transformation d'une scène artistique balbutiante en un épice (des « studs », c'est-à-dire des étalons... Jay DeFeo étant la seule femme officiellement associée au groupe). Ed Kienholz y côtoyait entre autres Craig Kauffman, John Altoon, Billy Al Bengston,

Ed Moses, Robert Irwin, John Mason, Kenneth Price, Llyn Foulkes, Larry Bell, et la figure du père curator: Walter Hopps. Ferus a été le lieu de l'unique exposition personnelle de Wallace Berman en 1957 et celui de son arrestation légendaire pour délit d'obscénité. La galerie fut aussi le lieu de la première exposition personnelle d'Ed Rusha en 1963. Avec Irving Blum, à partir de 1958, la programmation s'étend à la côte est avec Frank Stella, Joseph Cornell, Jasper Johns, Roy Lichtenstein et, en 1962, la première exposition personnelle californienne d'Andy Warhol qui y dévoile les *Campbell's Soup Cans*. Une effervescence chroniquée par le jeune magazine *Artforum* qui s'établit à l'étage en 1965. Si les artistes de la Ferus représentent une diversité de voix et symbolisent les débuts de l'émergence d'une scène artistique, la critique a surtout cantonné le *LA Look* au mouvement minimaliste *Light and Space* et à ce que les critiques new-yorkais ont péjorativement appelé le *Finish Fetish*: Kauffman, Al Bengston, Bell, Irwin, John McCracken, DeWain Valentine, Doug Wheeler, mais aussi, et rarement citées, Judy Chicago, Maria Nordman, Mary Corse. Le terme «fétichiste» se référait aux sculptures géométriques à la surface polie et colorée constituées de matériaux provenant de l'industrie de pointe locale (entre autres, l'aérospatiale et le divertissement). L'utilisation du plexiglas, des résines polyuréthane, de la fibre de verre et du plastique correspondait à une investigation des techniques doublée d'un intérêt prononcé pour la culture vernaculaire des Hot Rods, de la customisation et du surf. Le caractère superficiel et l'attrait pour le brillant sont sans doute parmi les stéréotypes les plus vicieux liés à l'art de Los Angeles. On a omis de considérer la complexité de ce mouvement dans son entier et négligé de penser qu'il s'agissait d'intentions sans lien avec le développement régional d'un modèle référent. L'utilisation expérimentale des matériaux visait à une exploration de la lumière et de la perception associée à la recherche d'une expérience concrète du réel, qu'il soit quotidien ou métaphysique.

Revenons un instant à l'exposition du Centre Georges Pompidou. À Los Angeles, les avis étaient tranchés: d'une part, la reconnaissance du soutien historique des curateurs européens face à l'absence d'évaluation locale et nationale et, d'autre part, une frustration causée par les lacunes dans une présentation certes centrée autour de travaux de grande qualité mais surtout des stars habituelles. On notait également l'absence d'une contextualisation claire révélant les liens entre les artistes, les micro-scènes, les lieux et la diversité culturelle et ethnique de la ville. Et même en se cantonnant aux figures connues, comment classifier des pratiques résistant aux catégories? Quel est le lien entre les céramistes d'Otis et le mouvement *Art and Space*? Comment comprendre la transition de la génération de Venice vers une approche plus conceptuelle du divertissement de masse caractérisant certains artistes de la génération suivante comme Bas Jan Ader ou Ger van Elk? Quelle a été l'influence réelle de Sister Corita sur ces artistes et sur la génération de Mike Kelley? Où situer les pratiques complexes de Judy Chicago, Jack Goldstein, ou encore Bill Leavitt? Les années soixante-dix voient l'essor de CalArts et d'Irvine et l'influence de l'enseignement de Kaprow, Antin



et Baldessari. Ce second développement conduit la scène artistique vers son statut de référence internationale dès les années quatre-vingt. Cependant cette histoire continuait à s'écrire de façon lacunaire et blanche. Voici donc les bases de la vision européenne que j'avais en poche.

En 2006-2007, j'ai passé beaucoup de temps à downtown, et notamment au 727 Spring Street où Adrian Rivas avait créé un lieu alternatif. J'y ai rencontré la communauté intellectuelle et artistique issue de East LA. Le bâtiment appartenait à Gronk, un homme d'environ cinquante ans qui semblait avoir un *Street Credit* démentiel. «C'est un des fondateurs d'Asco» m'a-t-on dit. De qui? J'ai alors écouté de façon répétée, mais sans jamais voir une œuvre, le récit de ce collectif (dont le nom espagnol signifie «nausée») fondé en 1972 par Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón et Patssi Valdez alors qu'ils étaient encore au lycée. C'était le récit d'une attitude à la fois glamour et punk, d'interventions urbaines et de performances... Un récit relevant quelque part du mythe et de la légende urbaine et s'activant comme une tradition orale dans la parole de jeunes artistes.

Ayant manqué l'exposition du LACMA «Phantom Sightings: Art after the Chicano Movement» organisée en 2008 par Rita Gonzalez, il a fallu que j'attende 2011 et l'initiative *Pacific Standard Time* organisée par le Getty et comprenant la première rétrospective d'Asco

**Affiche de l'exposition des Studs à la Ferus Gallery.**  
Los Angeles, 1964 / Poster for The Studs group exhibition  
at the Ferus Gallery in Los Angeles, 1964.  
Courtesy Hal Glicksman.



HARRY GAMBOA JR.  
**First Supper After a Major Riot, 1974.**  
Photographie couleur / Color photograph.  
De gauche à droite / From left: Patssi Valdez, Humberto Sandoval,  
Willie Herrón III. Gronk dans une performance d'Asco / in the Asco  
performance piece. Avec l'autorisation  
d'Harry Gamboa Jr. / Reproduced by permission of Harry Gamboa Jr.  
© The artist. Courtesy UCLA Chicano Studies  
Research Center, Los Angeles.



SENGA NENGUDI  
**Freeway Fets, 1978.**  
C-print, 30 x 45 cm, edition of 5 (+1 AP).  
Photo: Quaku/Roderick Young, courtesy the artist  
and Thomas Erben Gallery, New York.

au LACMA: «Asco: Elite of the Obscure, A Retrospective, 1972-1987». Elle m'a enfin révélé certaines œuvres dont j'avais entendu tant de descriptions. Rappelons que «Phantom Sightings» avait été la première exposition d'artistes mexicains-américains contemporains depuis 1974 au LACMA, si on ignore les graffitis revendiqués en 1972 par Asco à l'entrée du Musée.

Avec *Pacific Standard Time*, le Getty inaugurerait une révolution copernicienne de l'art américain d'après-guerre. Plus de soixante-dix lieux se sont acharnés à combler les lacunes de l'histoire et à présenter la complexité de l'art produit à Los Angeles et en Californie du Sud de 1945 à 1980. Asco a été présenté dans cinq expositions et analysé selon des contextes et angles critiques divers. Au lieu de créer un effet de canonisation, *Pacific Standard Time* ébranle les repères chronologiques et révèle la face cachée

de l'iceberg: il y a toujours eu plusieurs scènes à LA. Les quelques moments où celles-ci se rencontrent doivent être mis en valeur. Le lieu alternatif LACE était, par exemple, un des points de contact entre la sensibilité CalArts, East LA et la scène punk d'Hollywood. Gronk y était associé depuis le début et inaugura le lieu avec Dreva, en 1978, dans une soirée mémorable intitulée *Art Meets Punk*. Pour East LA, les cinq expositions organisées par le UCLA Chicano Studies Research Center sous le nom de *LA Xicano* sont édifiantes. L'une d'entre elles retrace les activités et liens dynamiques entre neuf collectifs, studios et lieux alternatifs de East LA, pour la plupart encore actifs aujourd'hui. Parmi eux, le premier centre d'art Chicano à LA Goetz Art Studio (1969), Self Help Graphics (1971), SPARC (Social and Public Art Resource Center (1976), Los Dos Streetscapers (1975-1980) et Mechicano Art Center (1969-1978). Tout comme Asco, ces groupes s'inspiraient souvent des conditions de vie mexicaines-américaines à LA. D'autant que cette réalité était violente, ponctuée par le racisme et la brutalité policière. Pour «First Supper (After a Major Riot)», Asco retourne à Whittier Blv et Arizona St en 1974 et plante une scène de dîner festif entre deux voies routières. Il s'agit du lieu de l'assassinat du journaliste Ruben Salazar par la police trois ans plus tôt pendant le Chicano Moratorium. Dans ce contexte de tension et de répression, les actions d'Asco sont rapides et quasiment invisibles. Elle sont souvent conçues comme des «No Movies»: une image extraite d'un film non existant. La pratique de la fresque y rejoint celle de la performance, de la photographie et du film, tout en mettant l'accent sur une célébration identitaire s'appropriant avec désinvolture le glam hollywoodien.

Le journalisme de Salazar comparait souvent l'esprit identitaire Chicano à celui de la lutte pour les droits civiques des Africains Américains. La révolte de Watts Tower en 1965 avait révélé des revendications qui ne se limitaient pas à South LA. Le fameux projet de Noah Purifoy «66 Signs of Neon» en 1966 avait d'ailleurs dépassé les lignes raciales. Comme l'a montré l'exposition du Hammer «Now Dig This! Art and Black Los Angeles 1960-1980», les artistes chicano et africains américains partageaient une même invisibilité et étaient, pour beaucoup d'entre eux, engagés dans une forme d'activisme politique qui favorisait les rencontres. Quelle que fût leur situation géographique, les centres d'art alternatifs partageaient une réalité. Dans les années soixante-dix, l'artiste Andrew Zerneño de Mechicano Art Center collabore par exemple avec l'artiste africain américain John Outterbridge qui, à partir de 1975, devient le premier directeur de Watts Art Center. La nature underground et les processus de travail collabora-

tifs et quasi rituels d'Asco pourraient être mis en parallèle avec les expérimentations du collectif Studio Z qui rassemble notamment David Hammons, Maren Hassinger, Ulysses Jenkins et Senga Nengudi. En 1978, avec «Ceremony for Freeway Fets», cette dernière organise et documente, elle aussi, une cérémonie sur le bord d'une route, ou plus précisément sous un pont de freeway. Malgré quelques images d'archives, la mémoire de cette performance improvisée sous forme de rituel collectif, avec musique et costumes, vit surtout dans la tradition orale.

«Los Angeles existe dans un environnement désertique hautement volatil qui a généré des mirages et des mythes absolument séduisants. Mais les freeways créent un effet de spirale étourdissant, où il est encore possible d'entrevoir une vue non stéréotypée». <sup>2</sup>

1. Titre © Hugo Hopping, 2009.  
2. Harry Gamboa Jr., in «LA Stories. A roundtable discussion», *Artforum*, Octobre 2011, p. 242.

## L.A.: ...This song makes me want to rob a liquor store <sup>1</sup>

I did not see the exhibition «Los Angeles 1955-1985» at the Centre Georges Pompidou in 2006. I was in London, as it happens in the process of finalizing my departure for L.A., with the landmarks of a European vision of the city and its recent artistic history in my pocket. L.A. is also Anaïs Nin's adopted home. She was there in 1956 for the reading of *Howl*, when Allen Ginsberg took his clothes off to challenge an unhappy spectator: poetry is better read naked. A nakedness that became legendary and kicked off the rumour that that «performance» would be repeated at each one of his university appearances. Los Angeles and the Beat Generation, one of the hubs of the first major movement of the American counter-culture. A liking for experimentation, excess, subversion, immediacy, theatricality, and fiction, which recur like a thread from year to year. How could anyone dream of a more ideal destination for embarking on a career as a young curator? I am using the «I» here for two reasons. Firstly because, between the postwar period and the present-day, the history of artistic production in Los Angeles has been so dense and so complex that it would be quite impossible to propose a general and critical view of it in a short essay. Secondly, because Los Angeles is often talked about as a dream factory.

This city's capacity to make people dream goes hand in hand with many stereotypes and fantasies which, over the years, have fuelled the vision of this art scene in critical argument, in exhibitions, and on the market. L.A. is often depicted as an extreme duality somewhere between exotic paradise and nightmare. Hollywood, Disneyland,... The Californian myth of a laboratory where everything is possible: a desert turned into an oasis, an overall promise of eco-

nomie prosperity and individual freedoms. A mind-blowing city, liberated from traditions, which achieves mythical status in Reyner Banham's description of it in 1971. A fantasy which swiftly finds its aggressive response in «Los Angeles: Ecology of Evil», published by Peter Plagens in *Artforum* in 1972. To add to this evocative title and not waste words, it will suffice to quote Plagens's conclusion: «*The trouble with Reyner Banham is that the fashionable sonofabitch doesn't have to live here.*» Plagens talks about boredom and depression. One thinks of Bukowski. Images of a hell made up of congested freeways, racial tensions, criminality, and imminent catastrophes, natural and ecological alike, all recur in Mike Davis's books published in the 1990s and 2000s. This duality has gone hand in hand with the major exhibitions which have staked out the definition of a specific artistic factor in Los Angeles: «L.A., Hot and Cool, the Eighties» at the MIT List Visual Arts Center in 1987, then, in 1992, «Helter Skelter: LA Art in the 1990s», organized by Paul Schimmel. This latter show borrowed the title of the Beatles' song which Charles Manson used as a reference for his definition of apocalyptic race war, justifying his campaign of



WALLACE BERMAN  
**Untitled (Shuffle piece), 1960.**  
Verifax collage, 29×33 cm, pièce unique.  
Courtesy The estate of the artist  
and galerie Frank Elbaz, Paris.



crimes. And, in 1997, «Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997» at the Louisiana Modern Art Museum. If it is hard to define anything, this is all the more so with Los Angeles. One consequently becomes part of the simplification and distortion of a reality and a history which are constructed in diversity.

Discussions about the art produced in Los Angeles have also had to do with an East Coast/West Coast rivalry, itself rooted in an obsolete discourse contrasting centre and periphery. L.A. was for a long time described as a regional school, where the orthodoxy of the New York avant-garde became bleached out with bouts of Californian sun stroke, and a general teenage and dilettante spirit. The stereotype was one of a lack of intellectual seriousness and an intuitive approach to creation. The video *East Coast-West Coast* (1969) by Robert Smithson and Nancy Holt is a good example of this. In it we see Smithson playing the role of the

OSCAR CASTILLO  
**Shrine to the Virgin of Guadalupe at Maravilla Housing Projects, Mednik Avenue and Brooklyn Avenue, East Los Angeles, early 1970s. Photographie couleur / Color photograph.**  
© The artist. Courtesy UCLA Chicano Studies Research Center, Los Angeles.

Californian artist: «I never read books; I just go out and look at the clouds. (He is talking to Holt, playing the New York artist). Why don't you stop thinking and start feeling?»

This stereotype came into being with the myth of the Cool School defined by Philip Leider in *Artforum* in the summer of 1964. It is connected with the stereotype of the «Ferus Studs» which, between 1957 and 1966, more or less personified the narrative of the transformation of an art scene in its infancy into an epicentre («studs», meaning stallions... Jay DeFeo being the only woman officially associated with the group). In it Ed Kienholz rubbed shoulders with, among others, Craig Kauffman, John Altoon, Billy Al Bengston, Ed Moses, Robert Irwin, John Mason, Kenneth Price, Lynn Foulkes, Larry Bell, and the curator-cum-father figure of Walter Hopps. Ferus was the site of Wallace Berman's only solo show, held in 1957, and the place of his legendary arrest for obscenity. The gallery was also the venue for Ed Ruscha's first solo exhibition in 1963. With Irving Blum, from 1958 on, the programme spread to the East coast with Frank Stella, Joseph Cornell, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, and, in 1962, Andy Warhol's first solo Californian show, at which he unveiled his *Campbell's Soup Cans*. An effervescence chronicled by the young magazine *Artforum* which set up shop above the Ferus gallery in 1965. If the Ferus artists represented a diversity of voices and symbolized the beginnings of the emergence of an art scene, the critics reduced the L.A. look to the Minimalist movement *Light and Space*, and to what New York critics derogatorily called the *Finish Fetish*: Kauffman, Al Bengston, Bell, Irwin, John McCracken, DeWain Valentine, and Doug Wheeler, but also, if rarely mentioned, Judy Chicago, Maria Nordman, and Mary Corse. The term «fetishist» referred to the geometric sculptures with their polished and colourful surfaces, made of materials coming from local state-of-the-art industry (among others, the aerospace and entertainment sectors). The use of Plexiglas, polyurethane resins, fibre glass and plastic tallied with an investigation into techniques, compounded by a pronounced interest in the vernacular culture of Hot Rods, customization, and surfing. The superficial character and attraction to glitz are probably among the most snide stereotypes associated with Los Angeles art. People have forgotten to think about the complexity of this movement in its entirety, as they have neglected to think that what was involved was intentions which had no connection with the regional development of a referent model. The experimental use of materials was aimed at an exploration of light and perception associated with the quest for a tangible experience of reality, be it everyday or metaphysical.

Let us come back for a moment to the exhibition at the Centre Georges Pompidou. In Los Angeles, opinions were divided: on the one hand, an acknowledgement of the historical support of European curators in the face of the absence of any local and national evaluation, and, on the other hand, a frustration caused by the gaps in a presentation definitely focused on works of great quality, but also on the usual stars. People also noted the absence of any clear contextualization revealing the links between artists, micro-scenes, venues, and the city's cultural and ethnic diversity.

SENGA NENGUDI  
**Freeway Fets, 1978.**  
C-print, 30×45 cm, edition of 5 (+1 AP).  
Photo: Quaku/Roderick Young, courtesy the artist  
and Thomas Erben Gallery, New York.

And even by sticking with known figures, how were activities which resisted pigeon-holing to be classified? What is the link between the Otis ceramicists and the *Art and Space* movement? How were people to understand the transition of the Venice generation towards a more conceptual approach to mass entertainment, typifying certain artists belonging to the following generation, such as Bas Jan Ader and Ger van Elk? What was the real influence of Sister Corita on these artists and on the Mike Kelley generation? Where are we to situate the complex activities of Judy Chicago, Jack Goldstein, and Bill Leavitt? The 1970s saw the booming development of CalArts and Irvine, and the influence of the teaching of Kaprow, Antin and Baldessari. This second wave of development took the art scene towards its status as an international reference in the 1980s. However, this history was still being written in an incomplete and blank way. These , then, were the foundations of the European vision that I had in my pocket.

In 2006-2007, I spent a lot of time downtown, and in particular at 727 Spring Street, where Adrian Rivas had set up an alternative venue. At it, I met the intellectual and artistic community coming from East L.A. The building belonged to Gronk, a man of about 50 who seemed to have outrageous street creds. “He is one of the founders of Asco”, I was told. Founder of what? I then repeatedly, but without ever seeing a work, listened to the story of that collective (whose Spanish name means “nausea”) founded in 1972 by Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herrón and Patssi Valdez, when they were still in high school. It was the story of an at once glam and punk attitude, a tale of urban activities and performances... Somewhere, it came from myth and urban legend, taking the form of an oral tradition in the words of young artists.

Having missed the LACMA show “Phantom Sightings: Art After the Chicano Movement”, organized in 2008 by Rita Gonzalez, I had to wait until 2011 and the *Pacific Standard Time* programme organized by the Getty and including the first Asco retrospective at the LACMA: “Asco: Elite of the Obscure, A Retrospective, 1972-1987”. It finally showed me certain works which had been so often described to me. Let us bear in mind that “Phantom Sightings” had been the first exhibition of contemporary Mexican-American artists since 1974 at the LACMA, if we disregard the graffiti at the museum entrance, which Asco claimed to have done in 1972.

With *Pacific Standard Time*, the Getty ushered in a Copernican revolution in postwar American art. More than 70 venues rushed to fill the gaps of history and show the complexity of the art produced in Los Angeles and southern California between 1945 and 1980. Asco was presented in five shows, and analyzed in different contexts and from different critical angles. Instead of creating an effect of canonization, *Pacific Standard Time* upset the chronological landmarks and revealed the hidden face of the iceberg: there have always been several scenes in L.A. The few moments when these scenes meet need to be highlighted. The alternative place known as LACE was, for example, one of the points of contact between the CalArts sensibility, East L.A.,

and the Hollywood punk scene. Gronk was associated with it from the start and inaugurated the venue with Dreva, in 1978, in a memorable evening titled *Art Meets Punk*. For East L.A., the five exhibitions put on by the UCLA Chicano Studies Research Center, under the name of *L.A. Xicano* were instructive. One of them traced the activities and dynamic links between nine collectives, studios and alternative venues in East L.A., most of which are still active today. Among them were the first Chicano art centre in L.A., Goetz Art Studio (1969), Self Help Graphics (1971), SPARC (Social and Public Art Resource Center) (1976), Los Dos Streetscapers (1975-1980) and Mechicano Art Center (1969-1978). Just like Asco, these groups often drew their inspiration from Mexican-American living conditions in L.A. And that reality was a violent one, punctuated by racism and police brutality. For *First Supper (After a Major Riot)*, Asco went back to Whittier Boulevard and Arizona Street in 1974 and set up a festive dinner scene between two thoroughfares. This was the place where Ruben Salazar was murdered by the police three years earlier during the Chicano Moratorium. In a context of tension and repression, Asco’s actions were quick and almost invisible. They were often devised like “No Movies”: an image which seems taken from a film which does not exist. Fresco activity links up here with performance, photography and film, while at the same time emphasizing an identity-based celebration which nonchalantly appropriates Hollywood glam.

Salazar’s journalism often compared the spirit of Chicano identity with that of the civil rights struggle waged by African-Americans. The Watts riots in 1965 had pointed to claims that were not just limited to South L.A. Noah Purifoy’s famous *66 Signs of Neon* project in 1966 had also gone beyond racial lines. As shown by the Hammer Museum’s show “Now Dig This! Art and Black Los Angeles 1960-1980”, Chicano and African-American artists shared the same kind of invisibility and many of them were involved in a kind of activism that encouraged meetings. Whatever their geographical location, alternative art centres had one reality in common. In the 1970s, for example, the artist Andrew Zerneño of the Mechicano Art Center worked with the African-American artist John Outterbridge who, in 1975, became the first director of the Watts Art Center. Asco’s underground nature and collaborative and almost ritual work processes might be aligned with the experiments conducted by the Studio Z collective, which included, in particular, David Hammons, Maren Hassinger, Ulysses Jenkins and Senga Nengudi. In 1978, with *Ceremony for Freeway Fets*, this latter also organized and recorded a roadside ceremony, or, more precisely, a ceremony under a freeway bridge. Despite a few archival pictures, memories of that off-the-cuff performance in the form of a collective ritual, with music and costumes, lives on above all in the oral tradition.

“Los Angeles coexists as a highly volatile desert environment that has produced globally seductive mirages and myths. All the freeways lead to a dizzying spiral effect where it is still possible to catch a glimpse of a non-stereotypical view.”<sup>2</sup>

1. Titre © Hugo Hopping, 2009.  
2. Harry Gamboa Jr., in “LA Stories, A Roundtable Discussion”, *Artforum*, October 2011, p. 242.

## Entretien avec / Interview with René-Julien Praz et Bruno Delavallade \*

Aude Launay

Parmi les vingt-six artistes que vous représentez aujourd’hui, treize vivent à Los Angeles, vous ne me direz pas que c’est un hasard...

À l’origine, il y a l’histoire familiale de Bruno sans laquelle nous ne nous serions pas forcément tournés vers cette ville. Nous y séjournons régulièrement depuis plus de trente ans. Là-bas, c’est avant tout Rosamund Felsen, par la scène qu’elle présentait (Richard Jackson, Chris Burden, Mike Kelley, Paul McCarthy, etc.), qui a formé notre goût. Cette scène s’est créée grâce à CalArts, USC, UCLA, qui sont de vraies Facultés offrant un enseignement extrêmement riche mais différent de celui de nos écoles des beaux-arts nationales. Elles ont attiré des artistes issus de l’Amérique profonde comme Jim Shaw, Mike Kelley ou Tony Oursler.

Dès 1997, vous exposez ces Angelenos dans votre espace de la rue Saint-Sabin et inaugurez la galerie rue Louise Weiss par un solo show de Jim Shaw. Quel a été l’accueil des Français ?

Je me rappelle que nous avons réussi à vendre un dessin de Mike Kelley pour dix mille francs. Les Français ont peut-être mis quatre ans à apprécier Jim Shaw, ils ont en tout cas été plus rapides que les New-Yorkais. Los Angeles produit des artistes différents ; avec l’influence d’Hollywood, les artistes y sont plus enclins à utiliser la *low culture* pour en faire de la *high culture*. Ils possèdent une très bonne culture européenne qu’ils utilisent sans que le poids en pèse sur eux, le sens du ridicule n’existe pas vraiment outre-Atlantique. Il n’y a plus aujourd’hui de ségrégation entre NY et LA, plus ce regard méprisant de l’Est sur l’Ouest quand le propos des Californiens était davantage saisi par les collectionneurs européens. Il faut dire que ces artistes dénonçaient les excès de la culture américaine, ce qui devait déplaire à certaines élites conservatrices.

Quel regard portez-vous sur vos homologues angelenos ?

Les galeries se sont incroyablement développées depuis quinze ans, à LA. Il y a un potentiel formidable de collectionneurs là-bas, dopé notamment par différentes vagues d’immigration fortunée des années soixante-dix. Et puis l’Américain n’a pas d’a priori, il est moins conservateur que nous, si une œuvre lui plaît, il l’achète, sans forcément se soucier d’établir une ligne de collection. Il y a en tout cas énormément d’argent mais encore une assez petite offre de galeries par

rapport à la ville, même si depuis dix ans tout a changé : chaque saison nous découvrons de nouvelles galeries, et des New-Yorkais, comme Matthew Marks, y ouvrent des succursales. Culver City grouille de galeries et un nouveau pôle se dessine vers Hollywood avec des espaces gigantesques comme celui de Regen Projects. Il y aussi une nouvelle génération qui émerge depuis cinq ou six ans (Night gallery...). Il y a un marché tout à fait pertinent là-bas pour Paris Photo. D’une cité repliée sur elle-même, Los Angeles est devenue l’une des grandes villes de l’art.



JIM SHAW  
“Dream Object” I was setting up a card table with a magnifying glass.... 1997.  
Huile sur velours / Oil on velvet,  
66 x 48 cm.

Among the 26 artists you represent today, 13 live in Los Angeles. Now don’t tell me this is pure chance...

At the outset, there’s Bruno’s family history, without which we would not necessarily have turned to this city. We’ve been staying here regularly for more than 30 years. Over there, it’s above all Rosamund Felsen who created our likes and dislikes, through the scene which she was presenting (Richard Jackson, Chris Burden, Mike Kelley, Paul McCarthy, etc.). That scene came into being thanks to CalArts, USC, and UCLA, which are actual Faculties offering an extremely rich curriculum which differs from the curricula of our national schools of fine arts in France. They have attracted artists hailing from provincial America such as Jim Shaw, Mike Kelly, and Tony Oursler.

In 1997, you exhibited these Angelenos in your venue on rue Saint-Sabin, and you inaugurated the gallery on rue Louise Weiss with a solo show of Jim Shaw’s work. How did that go down with the French?

I remember that we managed to sell a Mike Kelly drawing for 10,000 francs. The French took perhaps four years to appreciate Jim Shaw but, in any event, they were quicker on the uptake than New Yorkers. Los Angeles produces different artists. With the influence of Hollywood, L.A. artists are more inclined to use low-brow culture and make high-brow culture out of it. They have a very sound European culture which they use without its weight affecting them; the sense of the ridiculous doesn’t really exist on the other side of the Atlantic. These days, there is no longer any segregation between N.Y. and L.A. We no longer find the East looking down on the West, once the ideas of Californians were taken up more readily by European collectors. It should be said that those west coast artists spoke out against the excesses of American culture, which must have displeased certain conservative élites.

How do you view your L.A. counterparts?

Galleries in L.A. have developed unbelievably in the past 15 years. Over there, there’s a tremendous potential for collectors, boosted in particular by the arrival of well-off immigrants in the 1970s. And then the American doesn’t have any foregone assumptions, he is less conservative than we are. If he likes a work, he buys it, without necessarily being concerned about having a consistent thread in his collection. In any event, there is a huge amount of money, but still quite a small supply from galleries in relation to the size of the city, even if everything has changed in the last ten years. Every season we discover new galleries, and New Yorkers like Matthew Marks are opening branches on the coast. Culver City is seething with galleries and a new hub is coming into being towards Hollywood with gigantic venues like the Regen Projects gallery. There is also a new generation which has been coming to the fore in the past five or six years (Night gallery...). Over there, there’s a thoroughly relevant market for an art fair like Paris Photo. Los Angeles was once a city turned inward on itself, but nowadays it has become one of the world’s great cities of art.

\* Galerie Praz-Delavallade, 5 rue des Haudriettes, 75003 Paris.



Arthure Moore avec ses / with his **Funky Pussy paintings**.  
 Venice Beach Biennial, 13-15.07.2012.  
 Lors de / In conjunction with «Made in L.A. 2012».  
 Photo: Miriam Newcomer.

## Entretien avec Ali Subotnick

Aude Launay

Après avoir fondé la Wrong gallery, un espace indépendant d'un mètre carré à Chelsea, New York, aux côtés de Maurizio Cattelan et de Massimiliano Gioni en 2002, et la revue *Charley* toujours avec les mêmes acolytes, c'est encore avec eux qu'Ali Subotnick co-curate la quatrième biennale de Berlin en 2006 avant de rejoindre l'équipe du Hammer Museum de Los Angeles comme curatrice et responsable du programme de résidences.



Aude Launay — Que ce soit avec «Nine Lives: Visionary Artists from LA», «Made in LA» ou la biennale de Venice Beach, l'on peut dire que vous portez désormais un certain regard sur la scène de Los Angeles depuis que vous avez rejoint l'équipe du Hammer Museum en 2006. Je serais tentée de qualifier ce regard d'approche mêlant généralement l'art *lowbrow* et l'art contemporain, ce que peu d'institutions osent encore... Pouvez-vous préciser votre position par rapport à cette question ?

Ali Subotnick — Je ne cherche pas à établir de distinction entre les artistes du milieu de l'art et ceux qui lui sont extérieurs. L'art c'est l'art, et je suis attirée par celui qui exprime quelque chose de particulier à l'artiste. J'aime les œuvres qui ne laissent pas indifférent. Je n'ai jamais été de ceux qui suivent les règles ou qui acceptent le statu quo, ce qui explique peut-être pourquoi je suis attirée par des artistes qui travaillent un peu en marge ou

hors du circuit officiel. Ceci dit, je suis tout de même de près le milieu de l'art établi et je m'intéresse aux parallèles qui existent souvent entre l'establishment et les outsiders les plus rebelles. En rapprochant des artistes de différents mondes, les dissemblances s'atténuent et les spectateurs peuvent apprécier l'œuvre pour elle-même au lieu de se concentrer sur la renommée ou sur le nom de l'artiste. Pour moi, il s'agit non pas tant d'opposer *high* et *low* qu'*inside* et *outside*; il s'agit aussi d'essayer d'éliminer ces barrières qui divisent souvent les communautés artistiques.

**Los Angeles est-elle l'endroit idéal pour «éliminer ces barrières» grâce à sa localisation ou à quelque autre spécificité ?**

Je pense que la géographie joue un certain rôle au sens où LA est une ville immense et tentaculaire sans véritable centre. La communauté artistique n'y a pas vraiment de centre non plus. Il n'y a pas de Chelsea, mais de nombreux petits centres, des micro-centres. Il y a Culver City, le plus important et le plus dense quartier de galeries mais la communauté artistique n'est pas vraiment contrôlée par les galeries ou le marché. À LA, un peu comme à Berlin en tant qu'on peut l'opposer à New York, ce sont les artistes qui font vivre la communauté artistique. Quelques-uns des artistes contemporains les plus importants y enseignent dans des écoles d'art ultra cotées comme UCLA, CalArts, USC, Otis, Art Center, et, non loin de la ville : UC Irvine, UC Riverside, UC San Diego, UC Santa Barbara. Leurs étudiants vivent le plus souvent à LA et forment de nouvelles micro-communautés à l'intérieur de la communauté artistique locale. C'est une région où les artistes peuvent disparaître quand ils le souhaitent, lorsqu'ils ont vraiment besoin de s'isoler pour réfléchir et pour produire. Ils peuvent réapparaître n'importe quand et s'intégrer à une ou plusieurs de ces micro-cultures.

Ceci dit, il me semble qu'il s'agit d'un schéma standard : partout où il y a une scène artistique établie il y a aussi de plus petits groupes, moins officiels – pas nécessairement des outsiders mais des communautés parallèles. Il faut juste faire un effort pour débusquer ces autres groupes d'artistes. Les différenciations ne m'intéressent pas, je préfère voir la ville comme le lieu d'une incroyable diversité d'artistes qui méritent tous d'être vus et inclus par les institutions. La biennale de Venice Beach a été ma première tentative de faire se rencontrer certains de ces mondes en ignorant les frontières qui les divisent.

**Justement, en ce qui concerne la biennale de Venice Beach (13-15 juillet 2012), pouvez-vous nous dire comment les artistes du monde de l'art « officiel » ont réagi lorsque vous les avez invités à y participer ?**

La plupart des artistes que j'ai invités étaient très intéressés par le fait de présenter leur travail sur la promenade de Venice aux côtés des artistes qui y exposent le leur là-bas quotidiennement. Je pense qu'ils ont vu ce projet comme une opportunité de repenser leur travail et de prendre des risques qu'ils n'auraient certainement pas pris pour une exposition dans une galerie ou dans un musée.

Cara Faye Earl  
**Los Santos del Terrorismo (The Saints of Terrorism)**, 2012.  
 Venice Beach Biennial, 13-15.07.2012.  
 Lors de / In conjunction with «Made in L.A. 2012».  
 Photo: Miriam Newcomer.

**Quant aux artistes du front de mer, a-t-il été facile de les faire participer à une biennale ?**

Ces artistes ont été beaucoup plus difficiles à convaincre. Ils étaient plutôt sceptiques quant au projet et, la première fois que nous les avons rencontrés, la plupart n'étaient pas intéressés.

Il faut dire qu'ils travaillent au jour le jour et que, lorsque nous sommes arrivés avec un projet qui allait avoir lieu un an plus tard, c'était un horizon vraiment trop lointain pour qu'ils puissent envisager d'y participer. Il y en a cependant eu un, Arthure « Art » Moore, qui était plus ouvert à nos idées et qui est devenu une sorte d'ambassadeur pour nous ; il nous a ainsi présenté de nombreux artistes de la promenade et il plaidait notre cause auprès d'eux. Il nous a donné une liste d'artistes à rencontrer, nous a fourni des informations sur leur travail et, grâce à ce lien qu'il incarnait, les artistes ont commencé à nous faire confiance et à comprendre que nous leur proposons un projet qui leur apporterait un nouveau public et une plus grande visibilité. Mon objectif était d'éliminer autant que possible les différences entre les deux communautés artistiques et de les présenter côte-à-côte sans aucune hiérarchie. Il me semble que c'est ce qui a fait la réussite du projet. De nombreux visiteurs se sont plaints de ne pouvoir identifier quels artistes étaient les habitués et quels artistes n'étaient là que le temps du week-end de la biennale. C'est exactement ce que j'avais espéré : un brouillage réel des frontières entre ces deux mondes.

**Donc, mis à part le jeu de mots sur le terme « biennale », pensez-vous mettre en place une deuxième édition en 2014 ou était-ce un événement unique ?**

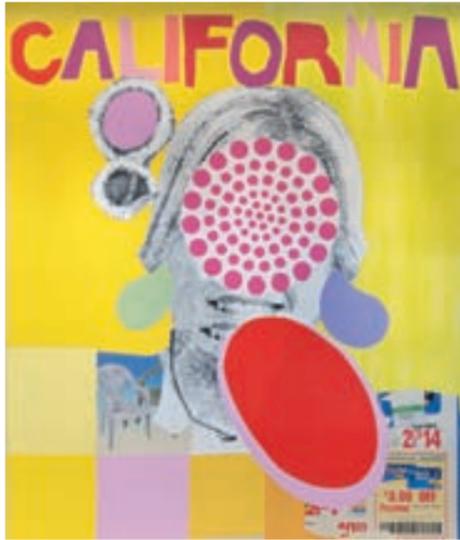
Je l'ai toujours pensé comme unique.

**Pour en revenir à « Made In LA », il est intéressant de voir une institution telle que le Hammer Museum collaborer avec un lieu indépendant tel que LAXART. Comment cette relation s'est-elle mise en place ?**

Cette collaboration s'est développée naturellement à la suite d'autres partenariats de moindre envergure que nous avions mis en place avec LAXART. Nous avions déjà travaillé ensemble sur le projet de Joel Kyack, *Superclogger*, et aussi à l'occasion de l'exposition de Shannon Ebner dans le cadre des *Hammer Projects*, ils avaient alors produit une sculpture qui était installée dans l'espace public le temps de l'exposition au Hammer. Nous partageons des idéaux et des missions semblables et nous avons envie d'approfondir la manière dont il nous était possible de mettre nos ressources en commun et d'étendre notre champ d'action en travaillant de concert.

**Après avoir participé au commissariat de certaines des expositions de la série des *Hammer Invitationals* qui sont dédiées, pour partie ou entièrement, à la scène angelena, voyez-vous quelque chose qui serait si spécifique à cette scène que les œuvres présentées dans ces expositions n'auraient pu être produites ailleurs ?**

Il est très difficile de faire des généralisations comme celles-ci. Cependant, je pense que travailler à LA peut



vraiment influencer sur les œuvres que l'on y produit : la lumière, l'espace, l'étendue de la ville, son ouverture au changement et à la réinvention, la facilité qu'il y a d'y disparaître...

**Pensez-vous qu'il soit intéressant pour un artiste, aujourd'hui, d'être labellisé comme provenant d'une ville en particulier ?**

Je ne pense pas que l'étiquette soit nécessairement intéressante ou nuisible, mais attirer l'attention sur une région qui accueille tant d'artistes peut offrir un vrai panorama du climat de production culturelle de la ville.

**Vous préparez actuellement deux expositions avec de jeunes artistes français : Cyprien Gaillard et Neil Beloufa. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce qui a présidé à ces choix ?**

Ces deux projets sont nés des résidences de ces artistes à LA. Nous avons invité Cyprien Gaillard en résidence après que j'ai découvert son travail dans la section Unlimited d'Art Basel et il m'a semblé qu'il pourrait tirer un parti intéressant d'une exploration de la ville et, suite à sa résidence, nous avons naturellement eu envie de présenter l'œuvre qui avait été inspirée par son séjour ici. Quant à Neil Beloufa, il est représenté par une jeune galerie d'ici, la galerie François Ghebaly, j'ai donc pu suivre son travail depuis déjà quelques années. C'est lui qui est finalement venu me voir avec un projet de film qui correspondait parfaitement à notre programme de résidences qui soutient la recherche et le développement de nouvelles œuvres. Nous avons donc organisé sa résidence avec l'intention de présenter son film lors d'un *Hammer Project*. Lors d'un voyage à Paris il y a deux ou trois ans, j'ai été vraiment inspirée par ce que j'ai vu et il m'a semblé qu'une nouvelle génération d'artistes était en train d'y créer une œuvre tout à fait passionnante.

—  
MEG CRANSTON  
Vue de l'exposition / Installation view,  
« Made in L.A. 2012 », Hammer Museum, Los Angeles,  
2.06-2.09.2012.  
Photo: Brian Forrest.

## Interview with Ali Subotnick

**After founding the Wrong Gallery, a one-metre-square independant venue in Chelsea, New York, together with Maurizio Cattelan and Massimiliano Gioni, in 2002, and the magazine *Charley* with the same accomplices, it was with them, too, that Ali Subotnick co-curated the fourth Berlin Biennial in 2006, before joining the team of the Hammer Museum in Los Angeles, as curator and person in charge of residencies.**



**Aude Launay—Be it with “Nine Lives: Visionary Artists from LA”, “Made in LA”, or the “Venice Beach Biennial”, we can say that you have been looking at the Los Angeles scene in a very careful and personal way since you joined the Hammer Museum team in 2006. I'll tentatively describe this eye as an approach that generously combines lowbrow art and contemporary art, something which few institutions dare to do... Could you talk about your position in relation to this issue?**

RY ROCKLEN  
Vue de l'exposition / Installation view,  
« Made in L.A. 2012 », Los Angeles Municipal Art Gallery,  
Barnsdall Park, Los Angeles, 2.06-2.09.2012.  
Photo: Brian Forrest.

Ali Subotnick—I'm not really interested in drawing distinctions between insider and outsider artists. Art is art, and I am drawn to art that expresses something of the individual artist. I like artworks that are provocative. I've never been one to follow rules or just go along with the status quo, so that may explain why I gravitate towards artists working a bit on the fringes or outside of the mainstream. That said, I also follow the mainstream art world closely and am interested in the parallels that often exist between the establishment and the more rebellious outliers. By putting artists from different worlds side by side, the distinctions often pale and viewers are able to appreciate the work for itself rather than focusing on the fame or the name of the artist. For me it's not so much about high vs. low, but inside vs. outside and trying to get rid of those barriers which often divide different art communities.

**Is Los Angeles the ideal place “to get rid of those barriers” because of its geographical location or because of some other specific feature of this city?**

I suppose geography plays a role in the sense that LA is a huge, sprawling city with no real center. The art community doesn't have a center either. There is no Chelsea, but lots of little, micro-centers. We have Culver City now, the largest and densest gallery district but the LA art community isn't really controlled by the galleries or the market. In LA, more like Berlin as opposed to New York, the art community is powered by the artists. Some of the most important contemporary artists are teaching in top ranked art schools. We have UCLA, CalArts, USC, Otis, Art Center, and just a short drive from LA: UC Irvine, UC Riverside, UC San Diego, UC Santa Barbara. The graduate students are more often than not staying in LA and becoming a part of the art community in LA and forming new micro communities within the larger art world of the city. It's a region where artists can disappear themselves as needed, when they crave isolation in which to develop their ideas and make work. They can emerge at any time and align with one or several of these micro-cultures.

That said I think that anywhere you go you can find an established art scene and then smaller, less mainstream sub cultural groups—not necessarily outsiders but parallel art communities. It just requires effort to seek out these alternate clusters of artists. I'm not interested in the distinctions and prefer to see the city as a home to an incredibly diverse range of artists—all of whom deserve to be seen and embraced by the institutions. VBB was my first attempt at making some of these worlds collide and ignoring the lines that differentiate these communities.

**Precisely, as far as the Venice Beach Biennial (July 13-15, 2012) is concerned, could you tell us how artists from the “official art world” reacted when you invited them to join the project?**

Most of the artists that I invited were especially interested in presenting their work in the context of the boardwalk, alongside artists who show their work there every day. I think they saw it as an opportunity to rethink their work and take risks that they might not normally do in a gallery or museum.

And the boardwalk artists, was it easy to involve them in a “biennial” ?

The boardwalk artists were much more difficult to persuade. They were for the most part quite skeptical of us and at first when we tried to discuss the project with many of them, they were completely uninterested. Also, they work on a more day-to-day basis and when we first approached them about a project that would take place over a year away, it was just too far off for them to even consider participating. One artist however, Arthure “Art” Moore, was quite open to our ideas and he became a sort of ambassador or liaison for us and he introduced us to many of the boardwalk artists and did a lot of promotion on our behalf. He gave us lists of artists to talk to, and provided us with some background info on them. And by having him as our liaison, the artists began to trust us and to understand that we were proposing a project that would bring them a new audience and greater exposure. My aim was to—as much as possible—get rid of the distinctions between the two artists’ communities and present them all side-by-side, without any hierarchy. And that’s what I think made the project so successful. Many visitors complained that they couldn’t identify which artists were the regulars, and which were brought in just for the weekend. That was exactly what I had hoped for. A complete blurring of the lines that divide these two worlds.

So, apart from the nice play on words with the other Venice Biennial, do you plan to go ahead with the VBB in 2014 or was it a one-off experience?

I always planned on it being a one-off.

Coming back to “Made In LA”, it’s really interesting to see an institution such as the Hammer collaborating with a non-profit art space such as LAXART. How did it happen?

This collaboration grew organically out of some smaller partnerships we had with LAXART. We collaborated with them on the Joel Kyack *Supperclogger* project and then also when we did our *Hammer Projects* show with Shannon Ebner, they produced a public art project with Ebner that ran concurrently with our show. We share similar ideals and missions and we were interested in exploring how we could pool our resources and expand our reach by working together.

After having seen and curated some exhibitions that were part of the series called the *Hammer Invitationals*, that is to say, dedicated partly or completely to the LA art scene, can



you see something so specific to that scene that the works shown there couldn’t have been produced somewhere else?

I think it’s very difficult to make generalizations like that. But I do think that working in LA can color work that is made here. Certain things like the light, the space, the sprawl, the ability to disappear, and the city’s openness to change and reinvention can influence art that is made here.

Do you think it is helpful for an artist, nowadays, to be labelled as coming from a particular city?

I don’t think the label is necessarily helpful or harmful, but focusing on a region that is home to so many artists can provide an overview of the climate of the city’s cultural output.

You’re currently setting up shows with two young French artists, Cyprien Gaillard and Neil Beloufa. Can you tell me more about what prompted you make these choices?

Both projects came out of residencies with the artists. We invited Gaillard for a residency after I saw his work in Basel’s Art Unlimited section and I thought that he could get a lot out of exploring the city and after his residency we naturally wanted to show the work that was directly influenced by his stay here. Neil Beloufa shows with a young gallery in town, Francois Ghebaly, and I’ve followed his work for a few years and he actually came to me with his idea for a new film and it was a perfect fit for our residency which supports research and development of new work. We planned his residency with the intention of exhibiting the film for a *Hammer Project* show. After a trip to Paris a couple of years ago, I was really inspired by some of the art I encountered and it felt like a new generation of artists coming out of Paris and beyond is making compelling and engaging work.

MELEKO MOKGOSI

**Pax Kaffraria: Sikhuselo Sembumbulu, 2012.**

**Vue de l’exposition** / *Installation view,*

«**Made in L.A. 2012**», **Hammer Museum, Los Angeles.**

**2.06-2.09.2012.**

**Photo: Brian Forrest.**

**Interview**

Ali Subotnick

## Entretien avec / *Interview with* Georges-Philippe Vallois \*

**Aude Launay**

**Vous avez commencé à travailler avec Paul McCarthy très tôt, comment cette rencontre s’est-elle passée ?**

On a entendu parler de Paul McCarthy en 1992, lorsqu’Éric Troncy nous avait montré une photo de la performance *Grand Pop* (1977) le représentant avec un masque et tenant une bouteille de ketchup, une poupée badigeonnée coincée entre ses jambes; la brutalité de cette image nous a marqués. Puis nous avons vu son travail à la Biennale de Venise et avons décidé d’aller le rencontrer à Los Angeles où il nous a présenté certains de ses étudiants, dont Martin Kersels, avec qui nous travaillons depuis 1999. Il avait quarante-cinq ans et ne commençait à vendre que depuis peu; il enseignait à UCLA avec Chris Burden pour gagner sa vie et avait un petit atelier derrière sa maison. À cette époque, les artistes de la côte Ouest étaient reconnus mais n’existaient pas commercialement. C’était la crise financière des années quatre-vingt-dix. Du coup, il était assez facile d’aller rencontrer des artistes de cette envergure; les galeries, importantes ou non, étaient alors plus ou moins sur un pied d’égalité. Nous avons produit l’une de ses premières grandes sculptures motorisées, cela nous avait coûté 12 000 francs, je crois, ce qui pour nous était alors une somme énorme. Dans l’exposition, il y avait donc douze dessins à 60 000 francs l’ensemble et cette œuvre: *Innocence*, une pièce qui jouait du contraste entre clichés racistes et une esthétique Disney à destination des enfants. Autant dire qu’elle fut très mal perçue... Ce fut un fiasco financier!

**Pourtant vous avez persévéré dans cette lignée en présentant d’autres artistes proches de lui...**

Paul nous a en effet fait rencontrer Richard Jackson, alors totalement inconnu et qui avait dix ans de plus que lui. Puis Jackson nous a à son tour présenté Adam Janes, Mike Bouchet et Julien Bismuth. Nous n’avons que peu retravaillé avec Paul. Le marché américain s’est remis en place avant le marché français et ensuite Hauser & Wirth s’est intéressée à McCarthy avec d’autres moyens que les nôtres. Aujourd’hui, ces artistes sont restés les mêmes, malgré le changement d’échelle, ils sont toujours un peu bohèmes. Ils font des installations dingues mais continuent à mener des vies très tranquilles avec barbecues dominicaux.

L’exposition *Pacific Standard Time*, à Los Angeles, a fait redécouvrir de nombreuses perles; si McCarthy ou Jackson s’en sont

tirés par miracle, il en reste sûrement encore beaucoup dans l’ombre, comme Wallace Berman que Frank Elbaz a contribué à faire reconnaître. Nous avons récemment présenté Paul Kos, qui est de San Francisco et a, de fait, un travail beaucoup plus européen que les Angelenos. Il y a aussi Spandau Parks que nous avons exposé il y a huit ans et qui peint depuis plus de trente ans la même série de vingt toiles dont il ne montre jamais que des images, photo ou vidéo...

Bien sûr, nous continuons à regarder les jeunes artistes de LA, mais nous nous tournons également vers ceux des années soixante-dix et, surtout, nous cherchons tout autant à exporter nos artistes français là-bas, Julien Berthier y est d’ailleurs en résidence.



PAUL MCCARTHY

***Innocence (Appearance of Innocence, Disney as Mother, Father as Mother, Mother as Fantasy), 1994.***

**Fibre de verre, vêtements, caoutchouc, acier, peinture, moteurs électriques / Fiberglass,**

*clothes, rubber, steel, paint, motors,*

**177×277×132 cm.**

**Vue d’exposition, Galerie GP & N Vallois, Paris. Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris.**

**You started working with Paul McCarthy very early on. How did you happen to meet him?**

We started to hear things about Paul McCarthy in 1992, when Eric Troncy showed us a photo of the performance *Grand Pop* (1977), depicting him with a mask and holding a bottle of ketchup, with a doll splattered with sauce wedged between his legs. We were struck by the image’s brutality. Then we saw his work at the Venice Biennale and decided to go and meet him in Los Angeles, where he introduced us to some of his students, including Martin Kersels, whom we’ve been working with since 1999. He was 45 and had only just started selling; he was teaching at UCLA with Chris Burden, to make a living, and he had a small studio

behind his house. At that time, West Coast artists were recognized but they didn’t exist commercially. It was the financial crisis of the 1990s. All of a sudden it was quite easy to go and meet artists of that stature; at that time, galleries, large and small alike, were all more or less on an equal footing. We produced one of McCarthy’s first large mechanized sculptures. It cost us 12,000 francs I think, which was a huge amount of money for us then. So in the show there were twelve drawings priced at 60,000 francs for the whole lot, and that work: *Innocence*, a piece that played with the contrast between racist clichés and a Disney aesthetic aimed at kids. Needless to say, it was not well regarded... That was a financial fiasco!

**Yet you persevered in that spirit by showing other artists close to him...**

Paul in fact got us to meet Richard Jackson, then totally unknown, who was ten years older than he. Then, in his turn, Jackson introduced us to Adam Janes, Mike Bouchet and Julien Bismuth. We haven’t worked much with Paul since then. The American market recovered before the French market, and then Hauser & Wirth became interested in McCarthy, with a different kind of money to ours. Today, these artists have remained the same, despite the change of scale; they’re still a tad Bohemian. They make crazy installations, but they go on leading very quiet lives, with Sunday barbecues.

The exhibition *Pacific Standard Time*, in Los Angeles, turned up a lot of gems. If McCarthy and Jackson miraculously emerged from all that unscathed, there are certainly plenty still in the shadows, one such being Wallace Berman, whom Frank Elbaz helped bring to notice. We recently showed Paul Kos, who’s from San Francisco; his work is actually much more European than the Angelenos. There’s also Spandau Parks, whom we exhibited eight years ago, and who, for more than thirty years, has been painting the same series of twenty canvases, which he never shows, except in photo or video images...

Needless to say, we’re still looking at young LA artists, but we’re also turning towards people from the 1970s, and, above all, we’re trying just as much to export our French artists over there. Incidentally, Julien Berthier has a residency there right now.

\* Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 36 rue de Seine, 75006 Paris.

# Entretien avec Marc-Olivier Wahler

Patrice Joly

« LOST (in LA) » fait directement référence à la célèbre série à laquelle elle emprunte pour partie son titre. Pour Marc-Olivier Wahler, commissaire de cette exposition qui a investi le Barnsdall Art Center avec une douzaine d'artistes français, américains et suisses, il s'agit de poursuivre des questionnements fondamentaux sur les œuvres d'art et leur mode de désignation : qu'est ce qui fait œuvre, comment un « simple » objet acquiert cette qualité, etc. Le contexte angeleno semble le lieu idéal pour déployer ces interrogations en s'appuyant sur un concept d'exposition qui multiplie les ambiances et les passages comme autant de points de vue sur le sujet.

Patrice Joly — **D'où l'idée vous est-elle venue de bâtir un projet d'exposition en partant de la série *Lost* : l'avez-vous conçu comme une transposition, comme une « adaptation » ? Avez-vous cherché à mettre en scène ce que l'on peut éprouver, surtout quand on est européen, lorsque l'on se retrouve face à l'immensité de la ville et à son absence de centre ?**

Marc-Olivier Wahler — L'idée est venue d'une discussion avec certains artistes sur la série *Twin Peaks*. Chacun s'accordait à reconnaître qu'elle avait marqué les années quatre-vingt-dix et qu'elle avait eu un impact important dans la communauté artistique. Y aurait-il aujourd'hui une série aussi influente pour les artistes que celle-ci ? Beaucoup ont sans hésitation cité *Lost*, tout en regrettant que la série n'ait pas trouvé un lien formel à ce formidable enchevêtrement de couches spatio-temporelles qu'elle propose. L'exposition est ainsi née de ce désir de trouver ce lien formel, sorte de chaînon manquant qui aurait pu élever la série à un autre niveau. Ceci dit, l'exposition n'est ni une transposition ni une adaptation de la série (et je dois par ailleurs avouer que je n'ai pas réussi à terminer la troisième saison.) Pour moi, une exposition se construit en fonction d'un lieu, d'un contexte, d'une architecture à investir. Donc oui, Los Angeles, par son absence de centre, a certainement joué un rôle dans la conception de ce projet. Mais c'est surtout le lieu qui a son importance, cette colline au milieu de Hollywood, cette sorte d'île sur laquelle Frank Lloyd Wright a construit un projet incroyable. Le Centre d'art municipal de Los Angeles (LAMAG) a été construit dans les années cinquante et a accueilli les premières années des expositions de Matisse et Léonard de Vinci. Il fut le centre d'art le plus important de Californie du Sud avant l'arrivée d'institutions telles que le LACMA et le Hammer.

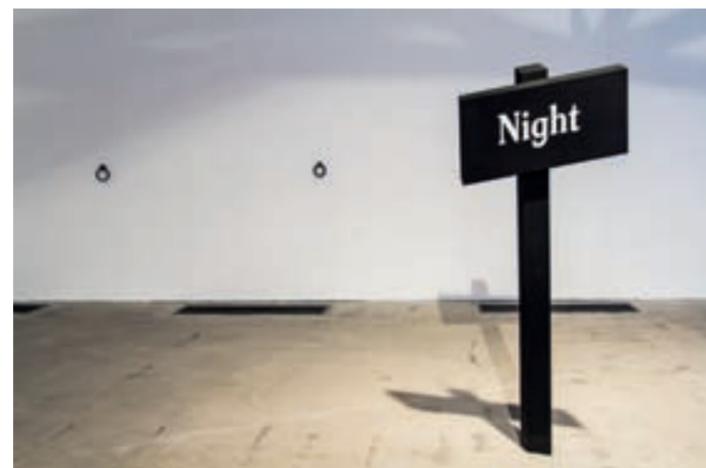
**C'est peut-être aussi ce qui explique le nombre important de portes dans l'exposition : on comprend qu'elles jouent un rôle symbolique à l'intérieur du concept (comme séparation physique entre deux espaces mais aussi comme transition entre des ambiances totalement différentes) ; on dirait cependant que cela va bien au-delà de cet aspect, ces portes ont une présence très forte, il semblerait que ces objets vous inspirent particulièrement ?**

En ce qui concerne Robert Overby, cela faisait longtemps que j'avais envie de montrer son travail. Initialement, j'avais prévu de présenter une série de trois portes en béton, mais cela s'est révélé impossible pour des raisons techniques. Quant à la présence de la pièce d'Oscar Tuazon, elle découle d'une discussion avec l'artiste. Ceci dit, je ne me suis jamais dit : « Tiens, mettons des portes dans l'exposition, cela fera référence à celle qui est centrale dans la série *Lost* ». Au moment de la conception de l'exposition, les choses prennent forme sans intention préalable, en fonction du lieu, du contexte et de la relation que tissent les œuvres entre elles. Ce n'est qu'une fois l'exposition montée que des liens plus évidents (ou devrait-on dire, plus narratifs) deviennent visibles.

**Vous dites dans votre texte pour le catalogue de « LOST (in LA) » que le langage de l'art contemporain, comme tous les langages spécifiques, empêche d'avoir une appréhension « objective » du sujet de l'art et de ce qui fait que des objets « normaux » acquièrent le statut d'objet d'art. Pour vous, c'est le passage par un autre champ de la création ou de la pensée qui permet de mieux cerner ces questions, de mieux comprendre ce qui fait art et d'identifier les phénomènes (langagiers avant tout) qui rendent possible cette appartenance. Il faut savoir se perdre et oublier ses réflexes langagiers pour mieux s'y retrouver ?**

En effet, je m'intéresse beaucoup au fonctionnement ontologique de l'œuvre d'art qui est basé sur un principe très simple en apparence : pour voir quelque chose comme une œuvre d'art, il faut accepter qu'un objet ordinaire puisse disparaître devant nos yeux et réapparaître instantanément en tant qu'objet esthétique. Ce verre que j'ai devant moi a la faculté de disparaître en tant que simple verre et de réapparaître en tant qu'œuvre d'art. Comment rendre compte de cette transfiguration, de ce moment magique né de la disparition et de la réapparition instantanée d'un objet ?

On le sait, les tentatives de réponse à cette question ont occupé de nombreuses générations d'artistes et de philosophes, sans parler d'un public légitimement dubitatif face à une œuvre que rien, visuellement, ne



VINCENT GANIVET  
**Wheels, Los Angeles Issue, 2012.**  
Courtesy West et Yvon Lambert.  
Production / Produced by FLAX.

PHILIPPE DECRAUZAT  
**Night, 2004.**  
Bois, peinture acrylique / Wood, acrylic.  
Collection Loevenbruck, Paris.  
Courtesy Galerie Praz Delavallade, Paris.

Toutes les images / All images :  
Vue de l'exposition / Installation view « LOST (in LA) ».  
Photo : FLAX (France Los Angeles Exchange).

John Searle, qui a beaucoup réfléchi sur la signification de l'institution – dans sa forme économique, politique, artistique ou autre (et dans ce sens le monde de l'art constitue bel et bien une institution) –, a établi avec justesse que toute institution se définit par le langage. John Searle pose une question essentielle : peut-on parler d'une institution en utilisant un langage qui a été développé par cette institution ? Est-ce qu'on peut parler d'expositions avec le langage défini par ceux-là même qui s'occupent d'expositions ? On sait que dans les sciences, ce problème a été résolu depuis longtemps. Pour parler d'une science, il faut développer un langage qui n'est pas formaté par son domaine de connaissance. Or en art, on le voit bien, le langage qu'on utilise est totalement formaté de l'intérieur. Ou, pour paraphraser le philosophe John Welchman, au lieu d'analyser les œuvres en présupposant le langage, nous ferions mieux d'analyser le rôle du langage dans la constitution des œuvres. D'où cette idée, lorsqu'il s'agit de concevoir des expositions, de parler de tout sauf de l'art contemporain. En d'autres termes, de pointer en dehors du monde de l'art, dans divers domaines de connaissance, des façons de faire, des façons de voir, des grilles de lecture, qui permettent d'explicitier ce qui est en jeu. Si cette grille de lecture est satisfaisante, on peut alors tenter de la transférer dans le monde de l'art et voir de quelle manière elle éclaire les enjeux que les artistes s'efforcent de soulever. Autrement dit, il faut trouver des éléments de langage en dehors du monde de l'art pour ensuite, avec ces nouveaux éléments, expliquer ce qui peut se passer. Cela implique également que pour parler d'art contemporain, on va parler de tout sauf d'art contemporain et que c'est par la marge, par ces nouveaux éléments de langage, qu'on va parler indirectement des enjeux posés par l'art.

Ce sont donc des préoccupations que vous poursuivez à travers vos expositions, de Paris à Los Angeles... Pensez-

**vous avoir mieux réussi à mettre en œuvre ces dernières dans « LOST (in LA) », du moins à les avoir rendus plus explicites au Barnsdall qu'au Palais de Tokyo ?**

Au Palais de Tokyo, j'ai pu mettre en jeu ces préoccupations par le biais d'un programme, c'est-à-dire d'une composition d'expositions tissant des liens entre elles. Il s'agissait d'écrire un système narratif qui se déployait sur une durée de cinq ans et qui questionnait les enjeux de ce qui est visible : que se passe-t-il lorsque l'on met en exergue les excès de visibilité et que l'on questionne les limites du visible, que se passe-t-il lorsque l'on va au-delà de ce qui est visible et que l'on travaille avec les ondes électromagnétiques qui échappent au spectre lumineux, et enfin que se passe-t-il lorsque l'on s'aventure au-delà du spectre électromagnétique ? On disparaît. Ce qui par conséquent signalait la fin du récit développé au Palais de Tokyo, récit qui est appelé à connaître une suite, car toute disparition appelle une réapparition. Avec « Lost (in LA) », la structure narrative est différente, car il s'agit d'une exposition qui ne s'intègre pas dans un programme plus large. Mais en développant des arcs narratifs et des systèmes de références en lien avec une série télévisée qui s'articule elle-même autour de différentes strates temporelles, en affirmant une volonté toute pataphysique de trouver un chaînon formel manquant au sein de ces différentes strates, cette exposition constitue pour moi une autre manière d'aborder ces préoccupations que l'on évoque ici. Leur mise en œuvre est peut-être plus explicite pour le visiteur car on reste dans une temporalité classique déterminée par la durée de la visite de l'exposition, contrairement à la temporalité d'un programme qui se déploie sur plusieurs années. Pour moi, il s'agit à chaque fois de mettre en jeu des conditions propices à tester ces préoccupations.

## Interview with Marc-Olivier Wahler

“LOST (in LA)” makes direct reference to the famous series from which it partly borrows its name. For Marc-Olivier Wahler, the curator of this exhibition, which filled the Barnsdall Art Centre with a dozen French, American and Swiss artists, what is involved is following up various basic questions about works of art and the way they are described: What goes to make a work? How does a “simple” object acquire this quality? And the like. Los Angeles seems to be the ideal place for developing these questions, based on an exhibition concept which creates a greater number of ambiances and passages, like so many viewpoints on the subject.

Patrice Joly—**Where did you get the idea of building an exhibition project starting from the series *Lost*? Did you see it as a transposition, an “adaptation”? Did you try and present what people may experience, especially when they are European and find themselves faced with the immensity of the city and the absence of any centre in it?**

Marc-Olivier Wahler—The idea came out of a discussion with certain artists about the series *Twin Peaks*. Everyone was in agreement in acknowledging that that series had both marked the 1990s, and had a significant impact in the artistic community. Is there a series nowadays which might be as influential for artists as that one?



MARNIE WEBER  
**Harvest Goblin Scarecrow, 2011 (détail).**  
Résine, mousse, peinture acrylique, tissu, maïs synthétique, yeux de verre /  
*Resin, foam, wood, acrylic paint, fabric, fake corn, glass eyes.*  
Courtesy de l'artiste / the artist.



**LOST (in LA)**  
Vue de l'exposition / Installation view.  
Photo: courtesy of France Los Angeles Exchange (FLAX).



JIM SHAW  
**Dream Object (Marnie, Laura & I were going to a choral concert. We lost Laura & Marnie kept cutting in line. At the head woman wore odd linen outfits & bagpipes passed, one played an unusual coffin bellows tambourine pipe...), 2004.**  
Mixed media. Courtesy Blake Byrne Collection, Los Angeles.

A lot of them unhesitatingly mentioned *Lost*, while at the same time regretting that the series has not found a formal connection with that amazing entanglement of space-time layers which it offers. So the exhibition came into being from this desire to find this formal connection, a sort of missing link which might have managed to hoist the series onto another level. This said, the exhibition is neither a transposition nor an adaptation of the series (and, what's more, I must admit that I haven't managed to finish the third season). For me, an exhibition is constructed on the basis of a place, a context, an architecture to be used. So, yes, because Los Angeles has no centre, it has definitely played a part in the conception of this project. But it is above all the place which has its significance, this hill in the middle of Hollywood, this kind of isle on which Frank Lloyd Wright built an unbelievable project. The Los Angeles Municipal Art Gallery, or LAMAG, was built in the 1950s and in its early years housed exhibitions of Matisse and Leonardo da Vinci. It was southern California's most important art centre before the advent of such institutions as the LACMA—the Los Angeles County Museum of Art—and the Hammer Museum.

**This is possibly also what explains the large number of doors in the exhibition: we realize that they play a symbolic part within the concept (like a physical separation between two spaces, but also like a transition between totally different ambiances). But this seems to go well beyond this aspect. These doors have a very powerful presence. It would seem that these objects inspire you in a particular way?**

As far as Robert Overby is concerned, I had been keen to show his work for a long time. To start with I'd planned to show a series of three doors made of concrete, but this turned out not to be possible for technical reasons. The presence of Oscar Tuazon's piece is the result of a discussion with the artist. So saying, I never said to myself: "Hey, let's put some doors in the show, that'll be a reference to the thing that's central in the series *Lost*". When an exhibition is being worked out, things take shape without any prior intention on the basis of place, context, and the relationship which the works weave between themselves. It is only once the exhibition is up that more evident (or should we say more narrative) links become visible.

**You say in your text published in the catalogue for "Lost (in LA)" that the language of contemporary art, like all specific languages, prevents us from having an "objective" understanding of the subject of art and of what permits "normal" objects to acquire the status of art object. For you, it's the passage through another field of creation and thought which makes it possible to better define these issues, better understand what makes art, and identify the phenomena (above all linguistic) which make this association possible. Do you have to know how to lose yourself and forget your linguistic reflexes, the better to find your bearings?**

Actually, I'm very interested in the way a work of art functions ontologically, which is based on a seemingly

very simple principle: to see something as a work of art, you have to accept that an ordinary object can disappear before your eyes and reappear in an instant as an aesthetic object. This glass in front of me is capable of disappearing as a simple glass and re-appearing as a work of art. How can we describe this transfiguration, this magic moment that comes about from the disappearance and instant re-appearance of an object?

As we all know, attempts to answer this question have exercised many generations of artists and philosophers, not forgetting a legitimately doubtful public looking at a work, which, visually speaking, nothing sets apart from an ordinary object. We can note that other artistic arenas broach this question in a much simpler way. Let's take a film like *Blade Runner*, for example: no visual criterion makes it possible to distinguish a human being from a replicant. Only a psychological test (the Voight-Kampf test) enables the blade-runner to unmask the replicant, thanks, in particular to language games. Even if the blade-runner has no 100% reliable objective criterion, he understands that he is in the presence of a replicant. In art we are always confronted with a problem when it is a matter of precisely defining the shift of an ordinary object to an aesthetic object. We have many criteria, we have many conditions, but we do not reach anything clear. In *Blade Runner*, what we took for a human being suddenly becomes an android robot. Here the shift is altogether normal, any kid can see the difference. So why is this distinction, which is quite normal in film, for example, so difficult in art? The question of language is essential here. In the first place, we have to ask ourselves what language we are speaking in. It is interesting to note that people have rarely asked such a question in the art world. To explain something, people have recourse to a specialist, to the art historian or to the critic, and they ask the expert to come with his intellectual and linguistic baggage, in order to explain what is at stake. Now (as has been emphasized by the philosopher John Welchman, a great specialist, incidentally, in the work of Mike Kelley), a thinker like John Searle, who has thought a great deal about the meaning of the institution—in its economic, political, artistic and other forms (and in this sense the art world does fairly and squarely constitute an institution)—, has aptly established that all institutions are defined by language. John Searle raises an essential question: is it possible to talk about an institution using a language which has been developed by that institution? Is it possible to talk about exhibitions with the language drawn up by those very people who are concerned with exhibitions? We know that, in the sciences, this problem was solved long ago. To talk about a science, it is necessary to develop a language which is not programmed by its area of knowledge. In art, however, as is clear to see, the language we use is totally programmed from within. Or, to paraphrase the philosopher John Welchman, instead of analyzing works by presupposing language, we would do better to analyze the role of language in the making of works. Whence this idea, when the conception of exhibitions is involved, of talking about everything except contemporary art. Otherwise put,

of pinpointing, outside the art world, in various areas of knowledge, ways of making, ways of seeing, and reading grids, which help to explain what is at stake. If this reading grid is satisfactory it is then possible to try and transfer it into the art world, and see how it sheds light on the challenges which artists are striving to meet. In other words, it is important to find linguistic elements outside the art world, in order, subsequently, to explain what may happen, with these new elements. This also implies that to talk about contemporary art, we are going to talk about everything except contemporary art, and that it is through the sidelines, through these new linguistic elements, that we will talk indirectly about the challenges posed by art.

**So these are things which preoccupy you in your exhibitions, from Paris to Los Angeles... Do you think you have better managed to apply them in "Lost (in LA)", or at the very least have you made them more explicit at the Bardsall Art Center than at the Palais de Tokyo?**

At the Palais de Tokyo I was able to deal with those preoccupations through a programme, meaning a composition of exhibitions weaving links between them. It involved writing a narrative system that unfolded over a five-year period, and questioned the challenges of what is visible: what happens when you highlight the excesses of visibility and question the boundaries of the visible? What happens when you go beyond what's visible, and work with the electro-magnetic waves which escape from the light spectrum? And last of all what happens when you venture beyond the electro-magnetic spectrum? You disappear. And that, consequently, marked the end of the narrative developed at the Palais de Tokyo, a narrative that's called upon to have a sequel, because any disappearance calls for a re-appearance. With "LOST (in LA)", the narrative structure is different, because it is a matter of an exhibition which is not part and parcel of a broader programme. But by developing narrative arcs and reference systems in association with a TV series which is itself organized around different layers of time, and by asserting an altogether pataphysical determination to find a missing formal link within these different layers, an exhibition, for me, represents another way of broaching these preoccupations which we're talking about here. Their application is perhaps more explicit for visitors, because we stay in a classic time-frame determined by the length of the visit to the show, unlike the time-frame of a programme that unfolds over several years. For me, what is involved each time is ushering in conditions suitable for testing these preoccupations.



JULIEN PRÉVIEUX  
**What shall we do next?, 2011.**  
*Overhead projector and media player.*  
Courtesy Galerie Jousse Entreprise.



STEPHAN BALKENHOL  
**Man Standing on His Head, 2002.**  
*Bois de wawa, peinture / Wawa wood, paint.*  
Courtesy Blake Byrne Collection, Los Angeles.

ROBERT KINMONT  
**My Favorite Dirt Roads, 1969–2008.**  
*17 tirages argentiques, édition de 8 / 17 silver gelatin prints, edition of 8.*  
Courtesy Galerie RaebervonStenglin, Zurich,  
and Gallery Alexander and Bonin, New York.

Toutes les images / All images:  
Vue de l'exposition / Installation view « LOST (in LA) »  
Photo: FLAX (France Los Angeles Exchange).

# Entretien avec / *Interview with* Hervé Loevenbruck \*

Patrice Joly

**Vous avez récemment participé à la foire Art Contemporary Los Angeles, pensez-vous que Los Angeles soit une destination d'avenir pour les galeristes européens, français ?**

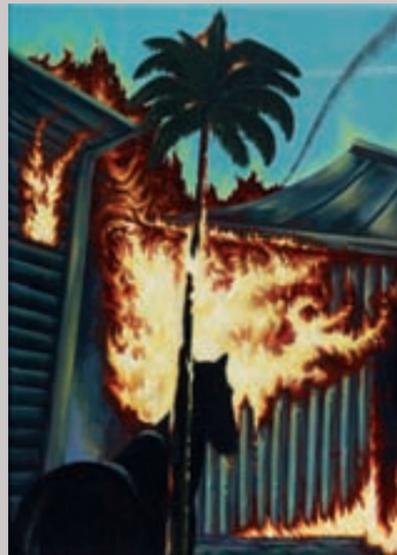
La foire est intéressante, le rapport à l'art est différent aux USA et en plus en Californie. À ALAC le public est sensible et initié, il achète comme on consomme jusqu'à 10 000 dollars. Los Angeles semble être un lieu de création important, il y a un dynamisme que l'on ressent dans la foire, dans les galeries, lors de la visite des lieux institutionnels et bien sûr dans les ateliers. Elle reste une des destinations les plus agréables en hiver, les collectionneurs étrangers à la ville y sont encore peu présents, c'est aussi un pari sur l'avenir.

**Paris Photo LA va se dérouler du 25 au 28 avril dans les studios Paramount, pensez-vous que cette initiative va révolutionner la manière d'organiser une foire d'art contemporain et l'approche des collectionneurs américains ? Êtes-vous intéressé par la scène artistique angeleña, allez-vous travailler avec certains de ses artistes pour l'occasion ?**

Le pari de Paris Photo LA est de se renouveler et de se développer plus généralement autour de l'image et non plus autour du seul marché de la photo. Il y a là-bas un énorme potentiel car la base culturelle est présente. Paris Photo LA sera une foire autour de la vidéo, du film d'artiste, de la « moving image ». Il y aura sans aucun doute un nouveau type de collectionneur, en provenance du monde du cinéma et de l'industrie du film. Nous y présenterons Gabor Osz, un artiste hongrois essentiel à ces recherches autour du film et de l'image et qui utilise les techniques photographiques et vidéo.

**You recently took part in the Art Los Angeles Contemporary fair. Do you think Los Angeles is a future destination for European and French galleries?**

The fair is interesting. The relationship to art is different in the USA and even more so in California. At ALAC the public is sensitive and initiated, people buy the way they consume, up to \$10,000. Los Angeles seems to be a major creative place, you can feel a dynamism in the fair, in the galleries, when you visit art institutions, and needless to say in studios. The city is still one of the nicest destinations in winter. There are still not many foreign collectors there. That's also a wager on the future.



PHILIPPE MAYAUX

*Burning Horse*, 2011-2012.

Tempera sur toile / *Tempera on canvas*,

33 x 24 cm.

Courtesy galerie Loevenbruck, Paris.

© ADAGP, Paris. Photo: Fabrice Gousset.

**Paris Photo LA will be held from 25-28 April in the Paramount Studios. Do you think this idea will revolutionize the way of organizing a contemporary art fair and the approach of American collectors? Are you interested in the LA art scene? Will you be working with some of its artists for this event?**

The wager of Paris Photo LA is to come up with new things and develop more generally around the image and no longer just around the photo market. There's a huge potential in LA because the cultural base is there. Paris Photo LA will be a fair around video, artists' films and the moving image. There'll undoubtedly be a new type of collector, coming from the film world and the movie industry. We'll be presenting Gabor Osz, a Hungarian artist who's essential to this research into film and the image, and who uses photographic and video techniques.

\* Galerie Loevenbruck, 6 rue Jacques Callot, 75006 Paris



2



3



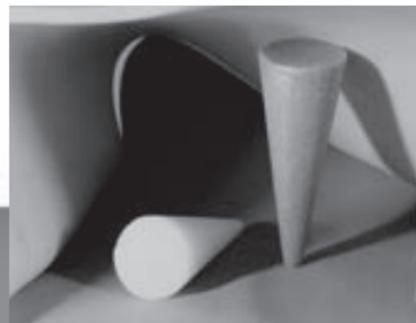
7



4



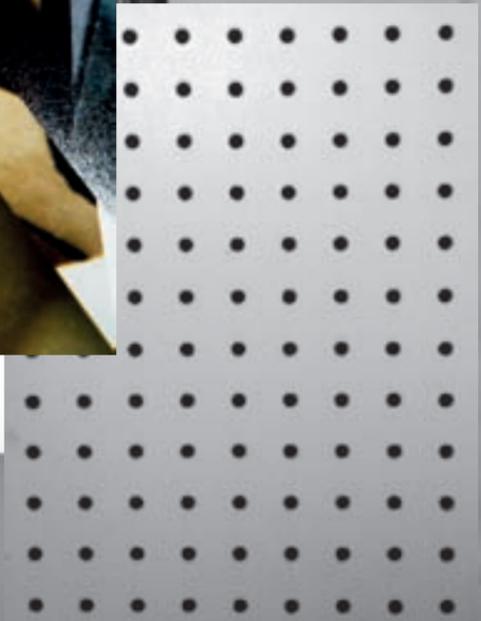
5



6



8





9



10

# Une place dans le temps

Aude Launay



L'impossibilité temporelle est au cœur du travail de Mark Hagen. Que ce soit par son usage de matériaux instables ou sa pratique de l'anachronisme, il provoque le hasard tout en le contredisant et aime à réfuter les chronologies en en modifiant l'ordonnancement. Et ce jusque dans les titres dont il pare ses œuvres qui, pour la plupart, s'ouvrent sur un « To Be Titled » complété d'une catégorisation sommaire entre parenthèses. De même, sa première exposition personnelle en France à la galerie Almine Rech<sup>1</sup> s'intitulait : « TBA de nouveau », « TBA » pour « *To Be Announced* », ce qui, suivi de « de nouveau », frôlait l'illogisme en nous plaçant dans une situation d'attente cyclique de quelque chose d'indéterminé puisqu'aucune information concernant le contenu de ce qu'il restait à déterminer ne filtrait à travers l'ensemble de mots. Néanmoins, ce titre n'était pas réellement insensé puisque « TBA de nouveau » était une reconfiguration des pièces déjà présentées dans les expositions précédentes intitulées « TBA »<sup>2</sup> et « TBAA »<sup>3</sup> (*To Be Announced Again*). Il y a en effet dans les œuvres de l'Angeleno, et principalement dans ses sculptures, une dimension d'impermanence due aux structures modulables et aux éléments recyclables qui les composent.

MARK HAGEN

**To Be Titled (Additive Painting #76), 2011.**

Courtesy the artist, Almine Rech Gallery Paris/Brussels.

Les séries d'œuvres qui nous intéressent ici trouvent pour partie leur origine dans une visite de l'artiste au Louvre, et notamment dans un display de microlithes néandertaliennes qui l'a ensuite inspiré pour *Success in Every Direction* (2007), un assemblage concentrique de lamelles d'obsidienne sur un panneau de bois blanc. L'obsidienne, qu'il a appris à tailler pour l'occasion, est une roche volcanique vitreuse extrêmement dure, de couleur sombre mais translucide. Elle est actuellement utilisée en chirurgie cardiaque et oculaire car son tranchant est plus fin que celui des scalpels d'acier mais elle est aussi très prisée des lithothérapeutes qui lui attribuent de nombreux pouvoirs mystiques.

Plus récemment, Mark Hagen a réalisé une série de *Subtractive Sculptures* pour lesquelles il utilise une structure modulaire d'aluminium et d'acier qui tient autant des cerfs-volants tétraédriques de Graham Bell que des dômes géodésiques de Richard Buckminster Fuller et du principe de désorientation de Constant Nieuwenhuys et sur laquelle il accroche des plaques d'obsidienne polie. Il faut savoir que la composition chimique de l'obsidienne est faite d'unités structurales formées de tétraèdres pour comprendre le rapport entre les « miroirs noirs » qu'en fait Hagen et leur support. Il est à remarquer ici – et sans vouloir énoncer quelque lapalissade de l'histoire de la sculpture – que le support, par sa modularité, ne se donne pas comme socle mais bien comme un élément constitutif de l'œuvre au même titre que les pierres.

Des compositions de pointes d'obsidienne disposées sur panneaux ou sur toile évoquant autant les classifications scientifiques des archéologues que les collections plus folkloriques de pointes de flèches indiennes et autres artefacts désormais récupérés par l'industrie touristique aux displays plus ou moins géométrisés sur châssis d'aluminium – comme *To Be Titled (Subtractive and Additive Sculpture #12)*, 2012 – se déploient des thèmes philosophiques très classiques, tels que la place de l'homme dans le temps et dans l'espace, sous une forme de remise en question perpétuelle de par, une fois encore, la totale modularité du support comme des pierres et donc leurs multiples possibilités de mise en forme.

Les œuvres qui ont le plus fait remarquer le travail de Mark Hagen ces temps derniers, que ce soit lors de *Made In LA* au Hammer Museum<sup>4</sup> ou lors de la dernière édition d'Art Basel Miami Beach<sup>5</sup>, font partie de sa série des *Additive Sculptures*. Il s'agit d'assemblages d'éléments de ciment moulés d'après des emballages d'objets de consommation courante enfilés sur des armatures d'acier sous forme soit de colonne simple (*stack*) soit de mur ajouré (*screen*). De loin, ces agencements évoquent quelque

## SARAH CONAWAY, ZOE CROSER, ANDREA LONGACRE-WHITE, SHANA LUTKER.

PRESENTED BY PUBLIC FICTION

Here compiled, is the work of four Los Angeles-based artists who use the page as a stage, in order to re-photograph a set up, a gesture, a performance and an archive. • This exhibition without walls uses the opportunity of the magazine spread, it's pages turning, it's flatness, it's gloss, as a platform to bring these four different perspectives and uses of photography together. They are like characters, like chapters, of an on-going conversation on reproduction and stills in a city of (usually moving) pictures...

Voici le travail de quatre artistes de Los Angeles qui utilisent la page comme une scène de façon à re-photographier une présentation, un geste, une performance et une archive. • Cette exposition sans lieu utilise la revue, ses pages à tourner, sa planéité, son fini brillant comme plateforme pour rassembler quatre perspectives différentes. Comme des personnages, des chapitres d'une conversation élargie sur la reproductibilité, ils offrent un arrêt sur image dans une ville dédiée à l'image en mouvement.

PUBLIC FICTION takes form in print and space.

The physical space, a storefront in Highland Park, gives a site to experiment with installations, performances and shows on a changing topic. The publication of the same name combines ephemera from these experiments with things that happened outside and around LA on the same subject. Each series is 3 months long.

PUBLIC FICTION existe sous forme d'espace éditorial et d'espace d'exposition. Son lieu, situé à Highland Park, est un espace d'expérimentation dédié aux installations, aux performances et aux présentations. La publication du même nom rassemble des archives et des œuvres qui illustrent ces expériences et les événements qui ont pu avoir lieu à ces occasions à Los Angeles et dans ses environs. Chaque cycle dure un trimestre.

## 1 ANDREA LONGACRE-WHITE

Postcard, 2011  
28x42 Archival inkjet print. Courtesy of the artist.

2 Curved screen at the Cinerama Dome in 1988,  
photo by Chris Gulke.

Courtesy of the Los Angeles Public Library Photo Collection.

## 3 SHANA LUTKER

Reading Seating, 2010  
Miniature reproductions of the Los Angeles Public Library's chairs and benches using paint and photography. To be displayed on site, in a vitrine. This work was originally presented as a part of the Works Cited series at the Public Library.

## 4 SARAH CONAWAY

Seven Above and Three Below, 2008  
25x35 Chromogenic Print. Courtesy of the artist.

## 5 SARAH CONAWAY

Columns, 2008  
35x45, Chromogenic Print. Courtesy of the artist.

## 6 SARAH CONAWAY

VI (from Ten Large Photographs), 2008  
40x50, Chromogenic Print. Courtesy of the artist.

## 7 ZOE CROSER

Like Miko Smiling for Christopher Williams & Like Miko Almost Laughing for Christopher Williams, 2008  
34 3/4 x 38 3/8 Gelatin Silver Print on Fiber Paper mounted on aluminum. Courtesy of the artist and Perry Rubenstein Gallery, Los Angeles. © Zoe Croser

## 8 ANDREA LONGACRE-WHITE

Prints of Prints, 2009  
24x36 Archival inkjet print. Courtesy of the artist.

## 9 SHANA LUTKER

Reading Seating, 2010  
Miniature reproductions of the Los Angeles Public Library's chairs and benches using paint and photography.

## 10 ZOE CROSER

Acting Like a Tiger, 2009  
12x9 Digital C-Print. Courtesy of the artist and Perry Rubenstein Gallery, Los Angeles. © Zoe Croser

1. À la galerie Almine Rech, Paris, du 13 janvier au 23 février 2012.  
2. À la galerie China Art Objects, Los Angeles, du 21 mai au 25 juin 2011.  
3. À la galerie Marta Cervera, Madrid, du 15 septembre au 12 novembre 2011.  
4. *Made in LA*, la première biennale de Los Angeles organisée par le Hammer Museum en collaboration avec LAXART, au Hammer, à LAXART et à Barnsdall Park du 2 juin au 2 septembre 2012, commissariat : Anne Ellegood, Ali Subotnick, Lauri Firstenberg, Cesar Garcia et Malik Gaines.  
5. *To be Titled (Additive Sculpture, Miami Screen)*, 2012, présenté par la galerie Almine Rech lors d'Art Basel Miami dans la section art public au Bass Museum, commissariat : Christine Y. Kim.

48 architecture précolombienne, par l’alternance des formes géométriques basiques et semblant gravées de motifs mystérieux. De près, reconnaissant des bribes de motifs des bouteilles plastiques moulées, l’on pense plus à une sorte de fossilisation des résidus de l’industrie contemporaine en un vestige du présent. Ce qui trouble ici, c’est que ces formes ne semblent pas spécifiquement datées, elles pourraient presque même, ainsi que le fait remarquer l’artiste, provenir du futur. Ou, comme le disait Frank Stella: «... il s’agit toujours d’éléments structurels. Les problèmes ne sont vraiment pas différents. Je dois toujours composer une image et si vous produisez un objet, vous devez en organiser la structure. Je ne pense absolument pas que notre travail soit radical parce qu’on ne découvre jamais de nouveaux éléments structurels. 6 » La continuité des formes au travers de l’histoire, leur répertoire relativement limité sont parmi les grandes questions qui fascinent Hagen qui se plaît aussi à rappeler que les Égyptiens utilisaient déjà une sorte de ciment plus de deux mille ans avant notre ère.

De taille très variable, les *screens* reprennent néanmoins généralement les dimensions standards des matériaux de construction courants, par exemple celles des plaques de placoplâtre des cimaises des galeries, en un rapport d’homothétie avec le lieu où ils prennent place. Puisqu’ils sont modulables eux aussi, leur verticalité est sans cesse contrariée par la possibilité de leur reconfiguration, l’affirmation de leur érection se heurte à cette hésitation sous-entendue par leur mode d’assemblage. La question qu’ils soulèvent de la contingence de l’œuvre par rapport à son contexte d’inscription fait écho à celle de l’intervention du hasard dans la production que l’on retrouve dans les *Additive Paintings*. Revenu à la peinture – délaissée le temps de ses études à CalArts auprès de Michael Asher et

Douglas Huebler, entre autres – en 2004 parce qu’elle lui semblait anachronique et suffisamment impopulaire alors pour être digne d’intérêt, Mark Hagen s’est appuyé sur une découverte accidentelle pour en choisir le support. En effet, après avoir observé la décoloration de sacs de toile de jute restés longtemps dehors, il choisit d’utiliser ce textile dont il laissera de grandes toiles pliées et empilées dans son jardin pendant quelques mois avant d’en faire son sujet. Chaque strate de toile laisse une empreinte sur celle du dessous à la manière d’un photogramme créant ainsi un réseau de liens entre les peintures à venir. Il procède ensuite presque à l’inverse d’un peintre « classique » en appliquant de la peinture acrylique blanche (pour extérieur) en couches successives de manière à ce qu’elle transperce la toile installée à l’horizontale. Lorsqu’il relève la toile et la décolle de la bâche sur laquelle elle était posée, les plis du plastique semblent gravés dans la peinture qui est comme moulée. Ils s’ajoutent aux traces aléatoires de décoloration de la toile et aux motifs géométriques simples, déduits de la toile elle-même, à partir de la division de ses dimensions.

Le corpus d’œuvres que développe Mark Hagen oscille ainsi entre ordre et chaos, intentionnalité et hasard, s’inspirant des métaphysiques non ethnocentrées comme des découvertes astronomiques les plus récentes mais aussi de la conception non linéaire de l’Histoire développée notamment par Manuel De Landa 7. Il vient d’ailleurs de publier un livre d’artiste intitulé *2013?: A Doomsday Day Planner* sous la forme d’un agenda agrémenté de plus de cent cinquante prédictions historiques de la fin du monde, ce qui m’invite à laisser le mot de la fin au titre d’une de ses sculptures: *We have seen the future and we are not going.*

6. *Minimal Art, A Critical Anthology*, sous la direction de Gregory Battcock, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 180.  
7. Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York, Zone Books, 1997.



## Mark Hagen

# A place in time

Temporal impossibility lies at the heart of Mark Hagen’s work. Be it through his use of unstable materials or his praxis involving anachronism, he provokes chance while at the same time contradicting it, and is fond of refuting chronologies by altering their order. And this applies even in the titles he gives to his works which, for the most part, open with a “To Be Titled” completed by a brief categorization in brackets. Similarly, his first solo show in France at the Almine Rech gallery<sup>1</sup> was titled: “TBA de nouveau”, with TBA standing for “To Be Announced”. Which, followed by “*de nouveau*”, verged on illogicality by putting us in a situ-

ation of cyclical expectation of something indeterminate, because no information about the content of what remained to be determined filtered through the set of words. Nevertheless, this title was not really nonsensical because “TBA de nouveau” was a reconfiguration of the pieces already shown in the earlier exhibitions titled “TBA”<sup>2</sup> and “TBAA”<sup>3</sup> (To Be Announced Again). In the works of this Los Angeles artist, and mainly in his sculptures, there is actually a dimension of impermanence resulting from the modulable structures and the recyclable elements which form them.

1. At the Galerie Almine Rech, Paris, from 13 January to 23 February 2012.  
2. At the China Art Objects gallery, Los Angeles, from 21 May to 25 June 2011.  
3. At the Marta Cervera gallery, Madrid, from 15 September to 12 November 2011.  
4. *Made in LA*, the first Los Angeles Biennial organized by the Hammer Museum in conjunction with LAXART, at the Hammer, at LAXART and at Barnsdall Park from 2 June to 2 September 2012, curated by: Anne Ellegood, Ali Subotnick, Lauri Firstenberg, Cesar Garcia and Malik Gaines.  
5. *To be Titled (Additive Sculpture, Miami Screen)*, 2012, presented by the Galerie Almine Rech at Art Basel Miami in the public art section at the Bass Museum. Curated by: Christine Y. Kim.

The series of works of interest to us here have some of their origin in a visit made by the artist to the Louvre, and in particular in a display of Neanderthal microliths which subsequently inspired him to produce *Success in Every Direction* (2007), a concentric assemblage of slivers of obsidian on a white wooden panel. Obsidian—which he learnt how to work for the occasion—is an extremely hard vitreous volcanic rock, with a dark but translucent colour. It is currently used in heart and eye surgery because its cutting edge is finer than that of steel scalpels, but it is also highly sought after by litho-therapists who attribute many mystical powers to it.

More recently, Mark Hagen produced a series of *Subtractive Sculptures*, for which he used a modular aluminium and steel structure which has as much to do with Graham Bell’s tetrahedral kites as with Buckminster Fuller’s geodesic domes and Constant Nieuwenhuys’s principle of disorientation, on which he affixes sheets of polished obsidian. It helps to know that the chemical composition of obsidian is made up of structural units formed by tetrahedra, in order to understand the relationship between the “black mirrors” which Hagen makes with it, and their support. It should be noted here—and without intending to utter some truism about the history of sculpture—that, through its modularity, the support is not presented like a stand, but rather like a component part of the work, just like the stones.

Compositions made of obsidian heads arranged on panels and canvas, conjuring up as much the scientific classifications of archaeologists as the more folkloric collections of Indian arrowheads and other artefacts now salvaged by the tourist industry in more or less geometric displays on aluminium stretchers—like *To Be Titled (Subtractive and Additive Sculpture #12)*, 2012—develop very classical philosophical themes, such as man’s place in time and space, in a kind of perpetual questioning by way of, once again, the total modularity of the support and of the stones, and hence the many different possible ways of giving them form.

The pieces which have brought Mark Hagen’s work most to notice in recent years, be it during *Made in LA* at the Hammer Museum<sup>4</sup> or at the latest Art Basel Miami Beach Fair,<sup>5</sup> are part of his series *Additive Sculptures*. Involved here are assemblages of cement elements moulded directly on the packaging of day to day consumer objects inserted on steel bars in the form either of a simple column (*stack*), or of a pierced wall (*screen*). Seen from a distance, these arrangements evoke some kind of pre-Columbian architecture, through the alternation of basic geometric forms, seemingly engraved with mysterious motifs. Close up, recognizing snippets of motifs of moulded plastic bottles, one thinks more of a sort of fossilization of the leftovers of contemporary industry, as a vestige of the present. What is disturbing here is that these forms do not seem to be

MARK HAGEN

**To be titled (Additive Sculpture, Screen #14), 2012.**

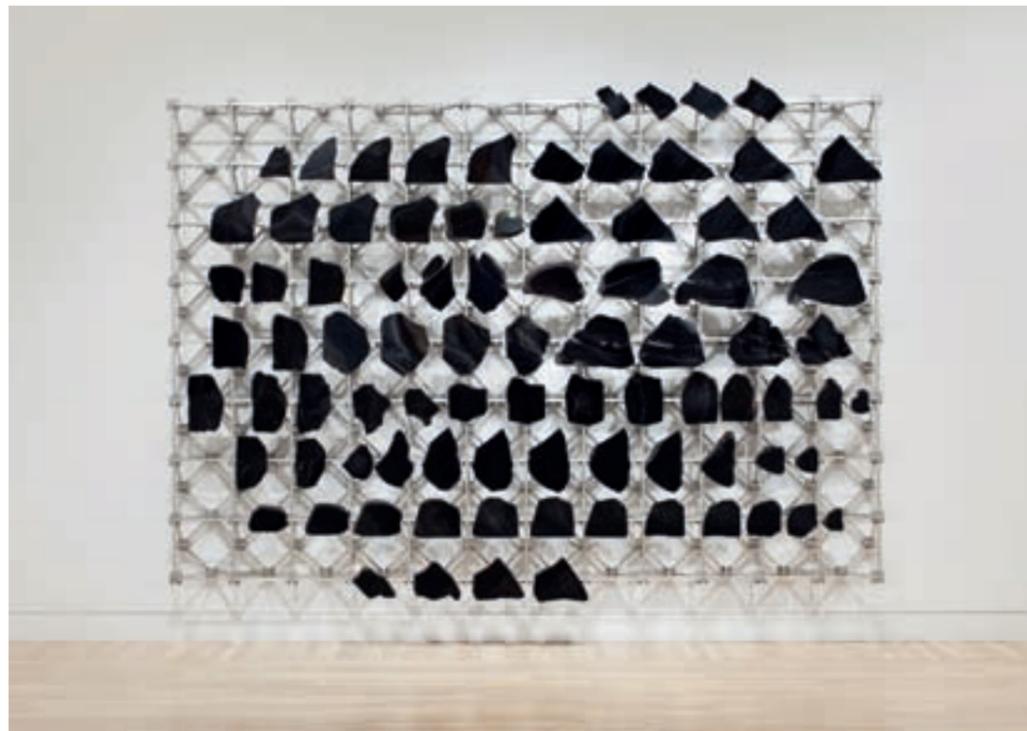
Bass museum, Miami.

Courtesy the artist, Almine Rech Gallery Paris/Brussels.

Sterling Ruby

*An expression of repressed violence*

Antoine Marchand



specifically dated; as the artist observes, they might almost even come from the future. Or, as Frank Stella put it: "... we're all still left with structural or compositional elements. The problems aren't any different. I still have to compose a picture, and if you make an object you have to organize the structure. I don't think our work is radical in any sense, because you don't find any really new compositional or structural element."<sup>6</sup> The continuity of forms through history, and their relatively limited repertory are among the major issues which fascinate Hagen, who is also fond of recalling that the Egyptians were already using a kind of cement more than 2000 years before the Christian era.

The *screens*, which vary greatly in size, nevertheless usually borrow the standard dimensions of current construction materials, for example those of sheets of plasterboard used for gallery walls, in a homothetic relation with the place where they are set up. Because they too are modifiable, their verticality is forever being thwarted by the possibility of their reconfiguration, the assertion of their erectness collides with this hesitation implied by their manner of assemblage. The question of the contingency of the work in relation to its context of inscription which they raise echoes that of the intervention of chance in the production, which we find in the *Additive Paintings*. Returning to painting—which he had abandoned while studying at CalArts with Michael Asher and Douglas Huebler, among others—in 2004, because it seemed to him to be anachronistic and sufficiently unpopular at that time to be worthy of interest, Mark Hagen relied on an accidental discovery to choose the medium he would use. In fact, after observing the discol-

oration of sacks made of jute which had been left outside for a long time, he elected to use this textile, leaving large canvases folded and piled up in his garden for a few months before turning them into his subjectile. Each layer of canvas leaves an imprint on the one below like a photogram, thus creating a network of links between the paintings to come. He then proceeds almost in an opposite way to a "classical" painter by applying white acrylic paint (for outdoor use) in successive coats, in such a way that it goes through the canvas installed horizontally. When he raises the canvas and detaches it from the tarpaulin on which it was laid, the folds of the plastic seem engraved in the paint, which is as if moulded. They are added to the random marks of the canvas's discoloration and to the simple geometric motifs, resulting from the canvas itself, based on the division of its dimensions.

The body of works developed by Mark Hagen thus wavers between order and chaos, intentionality and chance, drawing inspiration from non-ethnocentric metaphysics and from the latest astronomical discoveries, but also from the non-linear conception of History developed, in particular, by Manuel De Landa.<sup>7</sup> He has, incidentally, just published an artist's book titled *2013?: A Doomsday Day Planner*, in the form of a diary complemented by more than 150 historical predictions of the end of the world, which invites me to give the last word to the title of one of his sculptures: *We have seen the future, and we are not going.*

6. *Minimal Art, A Critical Anthology*, edited by Gregory Battcock, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 180.

7. Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York, Zone Books, 1997.

MARK HAGEN

Vue de l'exposition / Installation view:

«Made in LA» 2012, Hammer Museum, Los Angeles.



STERLING RUBY

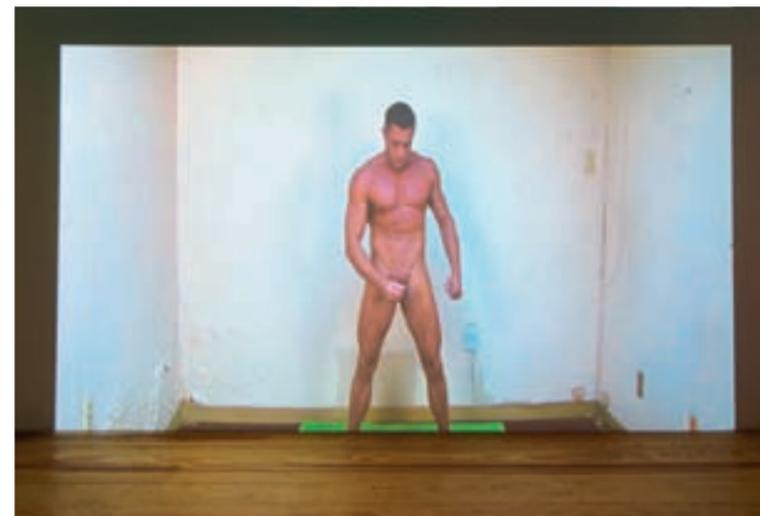
SP202 (1 to 4), 2012.

Peinture aérosol sur toile / Spray paint on canvas,

406.4 x 596.9 x 5.1 cm.

Photo: Robert Wedemeyer, Los Angeles.

Courtesy the artist and Xavier Hufkens, Brussels.



STERLING RUBY

The Masturbators, 2009.

Vue d'exposition / Installation view.

Foxy Productions, New York.



STERLING RUBY  
 Vues de l'exposition *Soft Work*  
 au FRAC Champagne-Ardenne, 2012.  
 Photo: Martin Argyroglo.

Résident de la cité des anges depuis quelques années, Sterling Ruby est aux premières loges pour observer les dérives de la société américaine dont la Californie est un miroir grossissant. Il s'empare d'ailleurs des codes de cette implacable société du spectacle pour en dénoncer les nombreux travers. Ainsi de l'exposition «SUPERMAX», présentée en 2008 au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, qui plongeait le visiteur dans une oppressante ambiance post-apocalyptique. Cette installation totale, particulièrement impressionnante, se voulait une virulente critique de Supermax, un programme gouvernemental très controversé qui se concentre sur la détention et l'isolement des prisonniers, à raison de 23h par jour. En mettant ainsi en parallèle l'architecture du Pacific Design Center avec Pelican Bay, prison de haute sécurité de Californie du Nord, Sterling Ruby souhaitait dénoncer les dérives du système pénitentiaire américain, devenu extrêmement répressif depuis les attentats du 11 septembre 2001, les restrictions des libertés individuelles, tout comme la paranoïa de la population américaine – ou tout au moins de ses gouvernants – face au terrorisme et à la délinquance.

Le dernier corpus en date de Sterling Ruby, intitulé *SOFT WORK*, a notamment été présenté au FRAC Champagne-Ardenne il y a quelques mois. Cet ensemble se compose d'une multitude de formes molles, réalisées à partir de morceaux de tissus colorés récupérés çà et là, dont la facture rappelle les *quilts* réalisés par les Amish ou le Boro japonais. Alors que ses œuvres précédentes se dressaient fièrement et portaient en elles une forme de défi et d'arrogance, les travaux réunis ici traînent au sol ou pendouillent,

inertes, comme si l'artiste était passé d'une forme active et volontaire de protestation à une sorte de désillusion ou de renoncement. A priori plus ludique que ses précédents travaux, du fait des couleurs vives et de l'aspect rassurant de ces figures molles, l'installation n'en est que plus retorse. En effet, ancien assistant de Mike Kelley au Art Center College of Design de Pasadena, Sterling Ruby est depuis longtemps familier des thèses défendues par son «mentor», et donc très conscient de la charge émotionnelle contenue dans ces pièces de tissu ou dans les *Husbands*, gros coussins en vogue dans les années quarante-dix dans lesquels se lovaient les femmes célibataires américaines, présentés ici tels des rebus, délaissés et abandonnés. Avec *SOFT WORK*, Sterling Ruby s'intéresse donc à l'espace privé, habituel lieu de repli et de protection. Toutefois, point de salut au sein de la famille américaine selon le trublion californien, la sphère de l'intime devenant chez lui non plus le refuge contre l'extérieur, mais bien le lieu de l'aliénation – notamment de la femme – et de l'enfermement. Là où la célèbre peinture de Jasper Johns représentant le drapeau américain trônait fièrement, tel un étendard, le *flag* de Sterling Ruby pend du plafond, comme en berne, annonçant le délitement de la cellule familiale traditionnelle et l'angoisse à laquelle doivent faire face de nombreux citoyens américains face à la situation actuelle. Une installation d'une rare violence qui, sous des atours séduisants, dresse au final un constat implacable de l'état de la société américaine, et plus globalement de la situation mondiale.

## Sterling Ruby

### *An expression of repressed violence*



STERLING RUBY  
 Basin Theology/CHC 3, 2012.  
 Céramique / ceramic,  
 26 x 87 x 83.8 cm.

Photo: Robert Wedemeyer, Los Angeles.  
 Courtesy the Artist and Xavier Hufkens, Brussels.

Sterling Ruby is often—and wrongly—regarded as a provocative artist and an advocate of “Big is beautiful”. In reality, however, he is much more than this. His aesthetic is, to say the least, well removed from “Less is more”—to borrow another celebrated slogan—but it would be simplistic to see in him just another paragon of the now famous West Coast scene, well-versed in the spectacular to the detriment of discourse. The body of work that he has been developing for the past fifteen years or so, at times bedecked in a slightly trashy way, enables us to see an extremely critical and lucid interpretation of American society, while at the same time paying no heed to the many links with the great art movements of the latter half of the 20th century that journalists and critics regularly refer to in his regard. The fact is that in articles devoted to him, there are recurrent references to Minimalism—and to Donald Judd in particular—and to the Anti-Form given theoretical treatment by Robert

Morris in 1968. There is indeed a network of influences which Sterling Ruby does not deny—quite to the contrary. Nevertheless, far from remaining in mere summoning and citation, when he appropriates these emblematic tendencies, it is the better to alter and warp them. By covering a monolithic block with dirt and graffiti, which inevitably calls the forms of Minimal Art to mind, he upsets our reading of it, and puts it no longer just in the terrain of aesthetics and the field of art properly so-called, but confronts it with the street, renders it fragile, and lends it another status. In so doing, he diverts the spectator's attention from the object and the pure form, and directs his eye towards the violence and perverseness of his intervention. So it is with the *SP* series, large-format paintings which call to mind the Color Field Painting dear to Mark Rothko. But precisely where this latter worked in oil, acrylic and watercolour, Sterling Ruby makes his paintings with aerosol sprays, using a palette of colours ranging from deep black to dayglo green. Furthermore, far from the soothing quality caused by the famous painter of Russian origin, Sterling Ruby draws his inspiration from the numerous inscriptions made with aerosol sprays by the street gangs of Los Angeles to mark their turf, in an accumulation of signs which ends up by veering towards abstraction. As for the video installation *The Masturbators* (2009), it shows nine porn stars masturbating in front of the camera. Re-enacting, with a great deal of irony, the figure of the artist performing alone in his studio, in the manner of Bruce Nauman and Paul McCarthy, Sterling Ruby here casts a nothing if not offbeat eye on the thriving pornography industry in California, emphasizing the vacuousness of the action of its actors, just as much as the codes of masculinity imposed by our society—worked-out bodies with the forced rattles of the different protagonists.

Sterling Ruby has lived in the City of Angels for some years, and has a ringside seat when it comes to looking at the aberrations of American society, which California is a magnifying mirror of. What is more, he appropriates the codes of this relentless society of the spectacle, and rails against its many shortcomings. So it was with the exhibition “Supermax”, held in 2008 at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, which plunged visitors into an oppressive post-apocalyptic atmosphere. This total and especially impressive installation was intended as a virulent criticism of Supermax, a highly controversial government programme entailing the detention and isolation of prisoners in their cells for 23 hours a day. By thus connecting the architecture of the Pacific Design Center with Pelican Bay, a maximum security prison in northern California, Sterling Ruby wanted to speak out against the aberrations of the American prison system—which has become extremely repressive since the 9/11 attacks—, restrictions on civil liberties, and the paranoia among the American people—or at least among its rulers—in the face of terrorism and crime. The last body of work produced to date by Sterling Ruby, titled *Soft Work*, was shown in particular at the FRAC Champagne-Ardenne a few months back. This ensemble is made up of a host of soft forms, made using bits of coloured fabric retrieved here and there,

their style reminiscent of the quilts made by the Amish in the United States and the Boro in Japan. While his previous works stood proud and carried within them a form of defiance and arrogance, the pieces brought together here drag on the floor, or dangle, inert, as if the artist had shifted from an active and deliberate form of protest to a kind of disillusionment and renunciation. The installation, which, on the face of it, is more playful than his earlier works, because of the bright colours and the comforting look of these soft figures, is nothing if not craftier. In fact, as a former assistant to Mike Kelley at the Art Center College of Design in Pasadena, Sterling Ruby has long been familiar with the theses championed by his “mentor”, and is accordingly very aware of the emotional charge contained in these pieces of fabric, and in the *Husbands*, large cushions

which were much in vogue in the 1980s, in which single American women curled up, here presented as rejects, discarded and abandoned. With *Soft Work*, Sterling Ruby is thus interested in the private space, the usual place of withdrawal and protection. But a place of salvation, nonetheless, in the bosom, of the American family, according to the Californian troublemaker, the sphere of privacy becoming in his work no longer a refuge against the outside world, but rather a place of alienation—especially of women—and confinement. Precisely where Jasper Johns's famous picture depicting the American flag had pride of place, like a standard, Sterling Ruby's *flag* hangs from the ceiling, as if at half mast, announcing the crumbling of the traditional family cell and the anxiety which many American citizens are having to cope with in the face of the present-day situation. An installation of a rare violence which, seductively attired, in the end makes an inexorable statement about the state of American society, and more broadly about the worldwide situation.

STERLING RUBY

**Monument Stalagmite/Everyday Carry, 2012.**

**Tube de PVC, mousse, bois, peinture aérosol et formica /**

*PVC pipe, foam, urethane, wood, spray paint and formica.*

**541 × 101.6 × 160 cm.**

**Photo: Robert Wedemeyer, Los Angeles.**

**Courtesy the artist and Xavier Hufkens, Brussels.**



## Entretien avec / Interview with Frank Elbaz \*

Aude Launay

**Qu'est ce qui lie la galerie Frank Elbaz à Los Angeles ?**

Tout a commencé en 2005 lorsque j'ai remarqué le travail de Kaz Oshiro dans l'exposition « Thing, New Sculptures from Los Angeles » au Hammer Museum. C'est ensuite par son intermédiaire que j'ai rencontré Mungo Thomson avec lequel je vais bientôt collaborer. Il y a aussi l'estate de Wallace Berman que je représente depuis 2009, artiste que j'avais découvert lors de l'exposition « Los Angeles 1955-1985 » au Centre Pompidou. En ce qui concerne l'actualité des artistes de la galerie à LA ces temps-ci – Davide Balula chez François Ghebaly et Bernard Piffaretti chez Cherry & Martin – ce sont des projets qui étaient en germe depuis un moment et qui se sont cristallisés au moment de *Ceci n'est pas...* mais ils auraient eu lieu de toute façon. Matt Connors tenait à montrer Piffaretti à LA et il a réussi à convaincre son galeriste Philip Martin. François Ghebaly suivait le travail de Balula depuis un moment et les choses se sont faites naturellement. Los Angeles, c'est l'Amérique que j'aime, ce côté « vraie Amérique » que l'on ne ressent plus à New York qui est trop cosmopolite, trop babélie pour cela.

**On ne cesse d'entendre parler d'une migration des artistes américains vers Los Angeles...**

Los Angeles, c'est un peu le Berlin des États-Unis. Ce sont toutes deux des villes très étalées, des villes horizontales, qui s'opposent à la verticalité de la côte Est. En discutant avec les artistes, on apprend que ce qui les attire ici c'est la possibilité de l'expérimentation, de travailler dans de grands ateliers sans la pression constante du marché qu'ils ressentent à New York. Il y a moins de compétition à l'Ouest et il est beaucoup plus facile d'y produire des pièces importantes; la vie y est tellement moins chère et tellement plus agréable...

**Justement, y a-t-il un vrai marché de l'art à Los Angeles ?**

Pas vraiment. J'aurais tendance à dire que c'est à Los Angeles qu'on fabrique l'art mais que c'est à New York qu'on le vend. Il n'y a pas ici de *middle class* de collectionneurs, peu de médecins, avocats qui achètent des pièces à 15 000 ou 20 000 dollars. D'ailleurs Los Angeles, comme Berlin, n'accueille pas de grande foire. Art Los Angeles Contemporary ressemble plus à une foire parallèle qu'à une véritable *main fair*. Cette année, on y voyait

trop de Californie, trop de couleurs fluo... Paris Photo LA, avec son repositionnement sur la *moving image* est attendue avec impatience par les galeries locales comme étrangères. Et puis sa localisation dans les studios Paramount est une excellente idée.



DAVIDE BALULA

**Air Drawings of the Guggenheim, 2013.**

**Performance.**

**Photo: Julia Trotta.**

**Courtesy François Ghebaly Gallery, Los Angeles.**

**What connects the Frank Elbaz gallery to Los Angeles ?**

It all started in 2005 when Kaz Oshiro's work caught my eye in the exhibition “Thing, New Sculptures from Los Angeles” at the Hammer Museum. It was through him that I subsequently met Mungo Thomson, whom I would then be working with before long. There's also the Wallace Berman estate, which I've been representing since 2009—an artist I discovered at the show *Los Angeles 1955-1985* at the Centre Pompidou. Regarding the current shows of the artists of the gallery in LA—Davide Balula at François Ghebaly and Bernard Piffaretti at Cherry & Martin—these are projects which had been germinating for a while, and came together around the time of *Ceci n'est pas...*, but they would have happened anyway. Matt Connors was keen to show Piffaretti's work to LA and he managed to persuade his gallery owner, Philip Martin. François Ghebaly had been following Balula's work for a moment and things took their natural course.

Los Angeles is the America I love, with its “true America” thing, which you no longer feel in New York, which is too cosmopolitan, too Babel-like for that.

**We're forever hearing about a migration of American artists to Los Angeles...**

Los Angeles is a bit like the Berlin of the United States. They're both very sprawling,

horizontal cities, in contrast with the verticality of the East Coast. When you talk with artists, you understand that what attracts them here is the possibility of experimentation, and working in big studios without the constant market pressure they feel in New York. There's less competition in the west, and it's much easier to produce large pieces; life is so much cheaper and so much more pleasant...

**Is there in fact a real art market in Los Angeles ?**

Not really. I'd say that people produce art in Los Angeles, and sell it in New York. There's no middle class of collectors here, not many doctors and lawyers who buy works for \$15,000 or \$20,000. What's more, like Berlin, Los Angeles has no major art fair. Art Los Angeles Contemporary is more like an alternative fair than a real mainstream one. This year there was too much California on view, too many dayglo colours... By refocusing on the moving image, *Paris Photo LA* is being impatiently awaited by local and foreign galleries alike. And its location in the Paramount Studios is an excellent idea.

\* Galerie Frank Elbaz, 66 Rue de Turenne, 75003 Paris.



KAZIMIR MALEVICH

**The Last Futurist Exhibition, 1985-86.**

Appartement privé / Private apartment, Belgrade.

**International Exhibition of Modern Art.**

New York, 1996.

Gallery of the Museum of Contemporary Art,  
Belgrade, 1986.

## Walter Benjamin: histoires des œuvres

François Aubart

Tenter d'identifier une origine est sûrement malvenu ici. Mais, puisqu'il faut commencer par quelque part, prenons comme point de départ ce qui apparaît comme un début. Il est en effet possible que l'histoire qui nous intéresse débute en 1986 à Belgrade et Ljubljana où se tiennent respectivement « Last Futurist Exhibition 0,10 » et l'« International Exhibition of Modern Art ». La première, organisée par Kasimir Malevich (1878-1935) présente ses fameuses toiles suprématistes, exposées exactement de la même façon que sur le célèbre cliché qui documente cette exposition tenue en 1915-16 à Saint-Petersbourg. La deuxième est une copie de l'« Armory Show », dont elle reprend le sous-titre, exposition qui introduit l'art moderne aux États-Unis en 1913.

Ces deux projets, bien que relevant historiquement d'enjeux et de contextes différents, présentent, en cette année 1986, quelques points communs. Leurs titres, les œuvres exposées et leurs modes de présentation sont proches de ceux qu'elles copient. Néanmoins, les pièces qui y sont présentées ne masquent pas leur nature de répliques. Grossièrement réalisées, elles ressemblent sommairement aux œuvres originales sans toutefois en être des imitations fidèles. D'après les photographies et les textes qui documentent ces événements, il semble que les objets présentés soient bien plus des signes renvoyant à des œuvres connues, formant ainsi des rappels d'événements passés importés dans le présent et ayant subi quelques altérations dues à ces déplacements dans le temps.

Cette même année voit une autre résurrection, celle de Walter Benjamin (1892-1940) qui propose à Ljubljana une conférence intitulée *Mondrian '63-'96*. L'acteur qui endosse le rôle du philosophe présente un exposé portant sur un corpus de peintures de Piet Mondrian (1872-1944) datées de 1963 à 1996. Après s'être interrogé sur la nature de ces réalisations, il affirme qu'il est impossible de connaître l'auteur de ces copies mais que leur datation et leur facture, qui ne passeraient aucun test d'authenticité, indiquent qu'il ne peut s'agir du travail d'un faussaire. Walter Benjamin en conclut que, probablement, ces peintures ont vocation à apparaître dans la collection d'un musée. Elles seraient alors présentées dans la période qui leur correspond, les années quatre-vingt. Si tel était le cas, un spectateur suivant la chronologie proposée en ce lieu serait face à un phénomène étrange, un bégaiement de l'histoire remettant en cause les fondements sur lesquels elle s'écrit. Mais surtout il devrait en conclure qu'il a là affaire à deux productions similaires pourtant née d'intentions tout à fait différentes, soit deux mêmes peintures aux conceptions distinctes.

1. Nathalie Leleu, « Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX<sup>e</sup> siècle : les tentations de l'historien de l'art », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n893, automne 2005, p. 85-103.  
2. Id., p. 86.  
3. Id., p. 86.

Outre leurs datations sans lien avec l'histoire de l'art que nous connaissons, ces trois projets ont en commun de présenter des répliques dans des cadres caractéristiques de la production de l'écriture de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Les expositions et les études des historiens sont en effet les jalons qui soulignent l'apparition de tel ou tel paradigme, de telle ou telle école, de tel ou tel courant de pensée et, surtout, fondent les chapitres d'une histoire commune. Le déroulement de celle-ci s'appuie sur la recherche de gestes créateurs qui renouvellent le genre et proposent de nouvelles façon de faire. Bref, c'est une histoire qui considère qu'une nouvelle étape est franchie à chaque fois qu'un positionnement original et inédit est identifié.

Or, les projets qui nous intéressent ici proposent, à l'inverse, des copies. De par leur apparence, qui ne camoufle pas leur statut, et leur datation, sans lien avec celle des originaux, les productions montrées dans ces projets n'ont pas vocation à se substituer à celles qu'elles imitent.

Pour tenter d'en sonder les objectifs, nous pouvons invoquer ici l'analyse que fait Nathalie Leleu de répliques qui hantent certains musées<sup>1</sup>. Dans ce texte, l'auteure se penche sur plusieurs reconstitutions d'œuvres disparues ou inaccessibles commanditées par des conservateurs de musées. Les personnes responsables des copies de *Victory Boogie Woogie* (1943-1944) de Mondrian, reproduite en 1946 au Stedelijk Museum, du *Cabinet des Abstracts* (1927-1928) de El Lissitzky, reconstitué en 1968 au Provinzialmuseum de Hanovre, ou du *Modèle du Monument à la III<sup>e</sup> Internationale* (1919-1920) de Vladimir Tatline, refait en 1979 au Centre Pompidou, ne sont pas des faussaires eux non plus. Ils se nomment respectivement Willem Sandberg, Alexander Dorner et Pontus Hultén. Ils sont guidés par une seule vocation, celle de travailler leur médium de prédilection : l'exposition. Pour produire la narration sur laquelle s'appuie leur pratique ils ont besoin d'objets à présenter et si l'original n'est pas disponible une copie peut jouer son rôle.

Comme l'explique Leleu, « si les copies et les reconstitutions assument la même fonction symbolique que les œuvres "authentiques" qu'elles côtoient dans l'espace d'exposition du musée moderne, leur introduction au sein de la collection – via l'inventaire, procédure normative et validante – signale une rupture dans le régime conventionnel de l'œuvre d'art, en même temps qu'un changement de paradigme historique dont ces objets sont les symptômes marginaux mais déclarés.<sup>2</sup> » Autrement dit, dans leur désir de réunir des ensembles signifiants, les responsables de l'écriture de l'histoire de l'art par sa monstration ouvrent la boîte de Pandore. Celle de la copie. Celle qui nie la suprématie du geste original.

Leleu rappelle par ailleurs que Walter Benjamin, dans les premières lignes de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, signale que « la réplique d'artiste, la copie et la reconstitution ont toujours agi comme des auxiliaires de la création artistique, dotés de fonctions précises qui varient selon les époques »<sup>3</sup>. La fonction que recouvrent les reconstitutions précitées est strictement pédagogique, elle est liée aux nécessités de l'exposition. C'est-à-dire

**58** qu'elles ont moins vocation à porter le nom de leurs auteurs (Piet Mondrian, El Lissitzky ou Vladimir Tatline) qu'à agir à titre d'exemples pour illustrer le propos des conservateurs qui les commanditent. Orphelines, ces réalisations ne sont pas à appréhender pour y déceler un geste créateur original mais apparaissent comme des objets « ouverts et dévolus au discours et aux enjeux de la mémoire, au-delà de leur substance. »<sup>4</sup> Ainsi ce n'est plus l'artiste et son ouvrage que l'on admire dans ce type de production mais l'histoire qui les sacre chef-d'œuvres.

C'est peut-être guidé par une réflexion similaire sur la différence entre une œuvre envisagée comme un objet portant la trace de son créateur et son statut d'icône historique que, dans l'« International Exhibition of Modern Art », la facture des objets est à contre-sens de leur typologie de production « authentique ». Incluant les œuvres de certains artistes nés après 1913, y sont présentées, entre autres, *Définition* de Joseph Kosuth réalisée à la peinture à l'huile et datée de 1905 et *Fontaine* de Marcel Duchamp sous la forme d'une sculpture en plâtre visiblement faite à la main.

De façon moins démonstrative, toutes les peintures que l'on peut voir dans les trois expositions qui composent « Les fleurs américaines » au Plateau sont réalisées avec soin mais présentent une facture bien éloignée de celles copiées. De fait, par leur nature explicite de substitut, elles rejouent notre relation à l'art et à son histoire depuis l'invention de la reproduction, depuis qu'il est possible de voir les œuvres sans nous déplacer jusqu'à elles mais en les faisant venir à nous. Dans les projections de diapositives et de PowerPoint des cours d'histoire de l'art ou dans les manuels ne sont montrés que des remplaçants, des doublures qui ont les caractéristiques nécessaires à la démonstration qui motive leur apparition mais pas toutes celles de l'œuvre étudiée.

C'est cette histoire de l'exemplarité qui parcourt « Les fleurs américaines » où sont exposées des reproductions d'articles de journaux, de photographies documentant telle ou telle présentation d'œuvres, présentées sous la même forme que les peintures. Ici, l'histoire de la présentation, par l'exposition, l'historicisation ou le journalisme, est présentée au même niveau que le geste original de l'artiste qui disparaît un peu plus au profit d'une mise en narration. Une mise en narration largement soulignée par la succession des trois projets réunis sous le titre « Les fleurs américaines ». Elle s'écrit dans la succession de trois personnages. La première est Gertrude Stein et son *Salon de Fleurus*, ouvert à Paris entre 1903 et 1913, que l'on peut considérer comme la première réunion d'œuvres modernes, et pour cela comme la première pierre à l'édifice de l'historicisation de l'art moderne. Le second est Alfred H. Barr, premier directeur d'un musée dédié à l'art moderne, le Museum of Modern Art ouvert en 1929, où se sont écrites les premières lignes d'une histoire et d'une classification typologique de la modernité européenne. La troisième est Dorothy Miller qui, avec des expositions comme « 14 Americans » en 1946 ou « Abstract Art in America » en 1951, prolongea cette narration pour y intégrer l'expressionnisme abstrait alors naissant et ainsi sanctifié comme prolongement logique de cette histoire.

Les œuvres deviennent ainsi des documents au service de la rationalisation historique. Le geste de copie et

de reconstitution qui parcourt « Les fleurs américaines » ne fait que le souligner, autant qu'il montre la façon dont ces documents ont été utilisés pour écrire une histoire. De fait, parées de ce nouveau statut, les œuvres n'ont plus comme auteur celui qui les a produites mais celui qui les montre, celui qui parle à travers elles.

On est alors en droit de demander qui est la personne qui produit de tels projets qui, sous le nom générique de Museum of American Art, se présente comme un « établissement pédagogique »<sup>5</sup>. Un projet pédagogique qui, contrairement à ceux des conservateurs, ne tente pas d'écrire une histoire mais de décrire la construction de celle-ci. Là encore c'est un fantôme qui apparaît. De la même façon que le narrateur se cache dans la manipulation d'œuvres, celui qui en dévoile le fonctionnement se cache dans l'anonymat et parle en réanimant des personnages disparus. Celui qui revient le plus souvent est Walter Benjamin, souvent présenté comme le porte-parole du Museum of American Art.

Dans un entretien, il explique qu'il ne croit plus en l'art. Selon lui « l'art existe uniquement dans “la narration (*story*) de l'art”, principalement dans l'histoire (*history*) de l'art et les musées. Et [qu'il] ne croit pas que ce soit une histoire objective et universelle, mais la simple invention d'un certain type de société.<sup>6</sup> » Or, cette invention se fonde sur le respect de codes et de paramètres qui valident son écriture. Au sujet de la façon dont cette histoire s'écrit, Walter Benjamin rappelle que pour certaines personnes croyant en l'histoire chrétienne, une peinture représentant une Madone à l'enfant a pour personnages principaux ces deux individus. La même peinture présentée dans un musée qui, lui, croit en l'histoire de l'art, aura pour personnage principal le peintre qui l'a réalisée. Walter Benjamin en conclut que « c'est ainsi que l'on change la signification d'un même objet en changeant la narration (*narrative*) dans laquelle il joue un rôle. »<sup>7</sup>

Ainsi c'est une histoire sans noms propres et sans chronologie qu'invoque Walter Benjamin. Une histoire qui ne peut se lire avec les outils habituels de l'histoire de l'art basés sur une évolution linéaire faite de gestes originaux. Voilà pourquoi chercher son origine est inutile. On constatera par contre que si elle n'a pas été initiée par une personne identifiable, elle l'a été par une technique, la reproduction, qui disqualifie l'originalité autant que l'« ici et maintenant » au profit du déplacement dans telle narration, dans telle exposition, sur tel support, dans tel contexte, qui toujours lui réinvente une inscription et une histoire.



4. Id., p. 90.

5. Inke Arns, « Les trous de ver de l'histoire de l'art », *Trouble - Factographies*, Paris, Trouble, 2010, p. 127.

6. Daniel Müller, « Interview with Walter Benjamin », *A Prior Magazine*, n°23, 2012, p. 44. Traduction de l'auteur.

7. Beti Žerovc, « My dear, this is not what it seems to be: an interview with Walter Benjamin », Inke Arns et Walter Benjamin (éd.), *What is Modern Art? (Group Show) – Introductory series to the modern art 2*, Frankfurt am Main, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2006, vol. 2, p. 30. Traduction de l'auteur.



## Walter Benjamin: Histories of Works

This is certainly not the right moment to try and identify an origin. But because we have to start somewhere, let us take as our point of departure what would appear to be a beginning. It is in fact possible that the history of interest to us here started in 1986, in Belgrade and Ljubljana, where the “Last Futurist Exhibition 0,10” and the “International Exhibition of Modern Art” were held respectively. The former, organized by Kasimir Malevich (1878-1935), showed his famous Suprematist canvases, exhibited in exactly the same way as in the celebrated photo that records that same show put on in St. Petersburg in 1915-16. The latter was a copy of the “Armory Show”, whose subtitle it borrowed, the exhibition which introduced modern art to the United States in 1913.

Although these two projects involved different challenges and contexts, they did have certain points in common in that year 1986. Their titles, the works on view and the ways they were presented were similar to the exhibitions they were copying. The works shown in them did not, however, disguise the fact that they were replicas. Made in a rough and ready way, they basically looked like the original works, but without being faithful imitations. Judging from the photographs and writings recording those shows, it would seem that the objects presented were much more like signs referring to known works, thus representing reminders of past goings-on imported into the

present, after undergoing one or two alterations due to those shifts in time.

That same year saw another resurrection, Walter Benjamin's (1892-1940), as he gave a lecture in Ljubljana titled *Mondrian '63-'96*. The actor playing the part of the philosopher presented an account of a corpus of paintings by Piet Mondrian (1872-1944) dated between 1963 and 1996. After questioning the nature of these works, he asserted that it was impossible to know who the author of those copies was, but that their dating and their style, which would never pass any authenticity test, suggested that they could not be the work of a forger. Walter Benjamin concluded that, in all probability, those paintings were destined to appear in a museum collection. They would duly be presented in the period tallying with them, the 1980s. If this was the case, a spectator following the chronology suggested in that place would be confronted by a strange phenomenon, a historical faltering calling into question the foundations on which that history was written. But above all he would have to conclude that he was dealing with two similar productions, issuing, however, from quite different intentions, to wit: two selfsame paintings with distinct conceptions.

In addition to their dates having no connection with the art history we are acquainted with, what these three projects share in common is the fact that they present

### Les Fleurs Américaines

Une exposition conçue par / *curated by* **Élodie Royer et Yoann Gourmel** en collaboration avec / *with* **le Salon de Fleurus, New York et le Museum of American Art, Berlin / Frac Île-de-France / Le Plateau. Photo: Martin Argyroglo. Musée d'Art Moderne, collection du Museum of American Art, Berlin.**

replicas in frameworks typical of the way the history of art of the 20<sup>th</sup> century was written. The expositions and studies of historians are in fact markers which underscore the appearance of such and such a paradigm, such and such a school, and such and such a line of thought, and, above all, underpin the chapters of a common history. The unfolding of this history is based on research into creative gestures which renew the genre and propose new ways of going about things. In a nutshell, it is a history which reckons that a new stage is reached every time an original and novel stance is identified. Now, the projects of interest to us conversely propose copies. From their appearance, which does not camouflage their status and their dating, which is unconnected to that of the originals, the pieces shown in these projects are not called upon to stand in for the works they are imitating.

In our attempt to get to the bottom of the objectives involved, we might make mention here of the analysis made by Nathalie Leleu of the replicas which haunt certain museums.<sup>1</sup> In her text, the author looks into several re-creations of vanished and inaccessible works commissioned by museum curators. The people responsible for the copies of Mondrian's *Victory Boogie Woogie* (1943-1944), reproduced in 1946 at the Stedelijk Museum, El Lissitzky's *Abstract Cabinet* (1927-1928), re-created in 1968 at the Provinzialmuseum in Hannover, and Vladimir Tatlin's *Monument to the Third International* (1919-1920), re-made in 1979 at the Centre Pompidou in Paris, were not forgers either. Their respective names were Willem Sandberg, Alexander Dorner and Pontus Hulten. They were guided by a single brief, to work with their favourite medium: the exhibition. In order to produce the narrative underpinning their praxis, they needed objects to present, and if the original was not available, a copy could stand in for it.

As Leleu explains, "If copies and re-creations take on the same symbolic function as the 'authentic' works they rub shoulders with in the exhibition space of the modern museum, their introduction into the collection—by way of the inventory, a normative and validating procedure—points to a break in the conventional spirit of the work of art, at the same time as a change of historical paradigm, of which these objects are the marginal but declared symptoms."<sup>2</sup> Otherwise put, in their desire to bring meaningful ensembles together, those responsible for writing art history through its display are opening up a Pandora's box, the box of the copy, the box which denies the supremacy of the original gesture.

Leleu incidentally reminds us that, in the first lines of *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproducibility*, Walter Benjamin points out that "the artist's replica, the copy, and the re-creation have always acted as auxiliaries of artistic creation, endowed with precise functions which vary from period to period."<sup>3</sup> The function covered by the afore-mentioned re-creations is strictly educative, associated with the requirements of the exhibition. This means that their purpose is less to bear the name of their authors (Piet Mondrian, El Lissitzky and Vladimir Tatlin) than to act as examples illustrating the ideas of the curators commissioning them. These orphan-like works are not to be under-



stood in order to detect therein an original creative gesture; rather, they appear as objects which are "open and reserved for the discourse and challenges of memory, over and above their substance."<sup>4</sup> So it is no longer the artist and his work which are admired in this type of production, but the history which consecrates them as masterpieces.

It is perhaps guided by a similar line of thought about the difference between a work seen as an object bearing the mark of its creator and its status as a historical icon that, in the "International Exhibition of Modern Art", the style and making of the objects run counter to their typology of "authentic" production. Including the works of certain artists born after 1913, the exhibition presented, among other works, Joseph Kosuth's *Definition*, an oil painting dated 1905, and Marcel Duchamp's *Fountain*, in the form of a visibly handmade plaster sculpture.

In a less demonstrative way, all the paintings we can see in the three exhibitions which form "Les fleurs américaines" at Le Plateau are carefully executed but show styles well removed from those copied. In fact, by their explicit nature of being substitutes, they re-enact our relationship to art and its history since the invention of reproduction, since it is possible to see the works without going to them, but rather by getting them to come to us. In the slide shows and PowerPoint presentations used in art history courses, and in textbooks, all that are shown are replacements and stand-ins which have the features necessary for the demonstration which justifies their appearance, but not all the characteristics of the work being studied.

It is this history of exemplarity that runs throughout "Les fleurs américaines" in which reproductions of articles from newspapers, and photographs documenting this or that presentation of works are exhibited, shown in the same way as the paintings. Here, the history of presentation, through exhibition, historicization, and journalism is presented at the same level as the artist's original gesture, which disappears a bit more in favour of a narrative. A narrative well underscored by the succession of the three projects brought together under the title "Les fleurs américaines". It is written as a succession of three characters. The first is Gertrude Stein and her "Salon de Fleurus", which

1. Nathalie Leleu, "Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX<sup>e</sup> siècle: les tentations de l'historien de l'art". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°93, autumn 2005, p. 85-103.
2. Id., p.86.
3. Id., p.86.
4. Id., p.90.
5. Inke Arns, "Les trous de ver de l'histoire de l'art". *Trouble - Factographies*, Paris, Trouble, 2010, p. 127.
6. Daniël Müller, "Interview with Walter Benjamin". *A Prior Magazine*, n°23, 2012, p. 44.
7. Beti Žerovc, "My dear, this is not what it seems to be: an interview with Walter Benjamin". Inke Arns and Walter Benjamin (ed.), *What is Modern Art? (Group Show) - Introductory series to the modern art 2*, Frankfurt am Main, Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, 2006, vol. 2, p. 30.

**Conférence de Walter Benjamin. Mondrian '63 - '96.  
Cankarjev dom, Ljubljana, 1986.**



was open in Paris between 1903 and 1913 and can be regarded as the first time modern works were brought together, and, for this reason, as the first stone in the edifice of the historicization of modern art. The second character is Alfred H. Barr, the first director of a museum dedicated to modern art, the Museum of Modern Art which opened in New York in 1929, where the first lines of a history and a typological classification of European modernity were written. The third person is Dorothy Miller who, with exhibitions such as "14 Americans" in 1946 and "Abstract Art in America" in 1951 extended that narrative and incorporated within it Abstract Expressionism, the movement that was then coming into being and was thus hallowed as a logical extension of that history. The works thus become documents at the service of historical rationalization. The act of copying and re-creating which runs through "Les fleurs américaines" merely underlines this, as much as it demonstrates the way in which these documents have been used to write a history. Clad in this new status, the works actually no longer have as their author the person who produced them, but the person who shows them, the person who talks through them.

We are thus entitled to ask who the person is who produces such projects, who, under the overall name of Museum of Modern Art is presented as an "educational establishment."<sup>5</sup> An educational project which, unlike those of curators, does not attempt to write a history but describe its construction. Here again, a ghost appears. In the same way as the narrator hides himself in the manipulation of works, the person who reveals how they function hides in anonymity and talks by bringing dead people back to life. The person who most frequently comes back is

Walter Benjamin, often presented as the spokesman of the Museum of American Art.

In an interview, he explains that he no longer believes in art. According to him, "art exists only in 'the story of art', primarily as art history and art museums. And (I) don't believe that it is an objective and universal story, but a simple invention of a certain kind of society".<sup>6</sup> Now, this invention is based on respecting codes and parameters which validate its writing. With regard to the way in which this history is written, Walter Benjamin reminds us that for certain people believing in Christian history, a painting depicting a Madonna with child has these two persons as its principal figures. The same painting presented in a museum which, for its part believes in the history of art, will have as its main character the painter who executed it. Walter Benjamin concludes from this that: "This is how you actually change the meaning of the same object by changing the narrative in which it plays a role".<sup>7</sup>

So what Walter Benjamin summons up is a history without proper names and without chronology. A history which cannot be read with the usual tools of art history based on a linear evolution made up of original gestures. This is why there is no point in looking for its origin. It can be noted, on the other hand, that if it has not been initiated by an identifiable person, it has been initiated by a technique—reproduction—which disqualifies the originality as much as the *hic et nunc* in favour of the shift in this kind of narrative, this kind of exhibition, this kind of medium and this kind of context, which invariably re-invent an inscription and a history for it.

#### **Les Fleurs Américaines**

**Une exposition conçue par / curated by Élodie Royer et Yoann Gourmel en collaboration avec / with le Salon de Fleurus, New York et le Museum of American Art, Berlin / Frac Île-de-France / Le Plateau. Photo: Martin Argyroglo. 50 ans d'art aux États-Unis, collection du Museum of American Art, Berlin.**

## Sur la pointe des pieds

Séverine Cauchy

La récente exposition de Koenraad Dedobbeleer au Crédac<sup>1</sup> s'intitule «Workmanship of Certainty». Il s'agit du deuxième volet d'une trilogie dont le premier temps fut «Formidable Savage Repressiveness» au Lok / Kunstmuseum de St. Gallen en Suisse, du 8 septembre au 11 novembre 2012, la troisième étape, «You Export Reality To Where It Is You Get Your Money From», aura lieu au SBKM / De Vleeshal à Middelburg, aux Pays-Bas, du 14 avril au 9 juin 2013. Trois moments, un passé, un présent et un futur, pour un projet unique. Trois lieux distincts pour découvrir un ensemble d'œuvres qui entretiennent de nombreuses correspondances, à l'image des relations ambiguës que chacune d'elles entretient avec la réalité. Le travail de Koenraad Dedobbeleer incite le visiteur à faire l'expérience d'accommodations multiples; sur quels aspects des choses va-t-il ajuster son regard? Un objet fonctionnel: ce banc sur lequel il peut s'asseoir? Un élément décoratif: ce buis taillé en topiaire? Une sculpture sans fonction apparente et purement esthétique: cette masse noire suspendue au plafond? Un environnement: ce lieu de documentation et d'accueil du Crédac délocalisé au centre même du dispositif d'exposition? D'emblée, les questions sont nombreuses et les réponses flottantes. Les connexions sont lâches et les œuvres tiennent le visiteur en respect. Il lui semble pourtant être en territoire connu. Ces œuvres lui sont étrangement familières. Leur vocabulaire, extrait de divers types de répertoires, joue simultanément sur plusieurs tableaux: mobilier urbain, ustensile ménager, design, art de la sculpture, éléments architecturaux. Ces formes échappent néanmoins à tout enfermement catégoriel, ruinant toute identification, au sens où l'on pourrait identifier un corps à la morgue. Ici, pas d'identification possible, rien n'est figé, tout est actif. Dedobbeleer ne nous fait pas la demande implicite de choisir entre plusieurs options. Il s'agit de tout embrasser à la fois, sans distinction.

Cette absence de hiérarchie est également perceptible dans le mode de fabrication. Si une attention toute particulière est attachée aux pièces faites à la main, entrent aussi en jeu des éléments grossièrement fabriqués ou récupérés à l'état brut: le faux marbre de *The Subject of Matter (for WS)* ou le formica aux arêtes écornées de *An Exterior Destiny to the Interior Being*. Le «bel ouvrage» et les pièces usinées au cordeau côtoient ce qui ne semble issu d'aucun savoir-faire particulier et ne nécessite de la part de l'artiste qu'un geste rapide, intuitif, impulsé par une observation particulièrement aiguë des réalités qui l'entourent: un sac en plastique, une pierre ou une image trouvés au hasard. À ceci vient s'ajouter

l'éclectisme des matériaux employés dits «nobles» ou «bas de gamme»: pierre bleue de Belgique, bronze, nickel et bois précieux coexistent en toute intelligence avec papier vinyle adhésif, polystyrène et formica.

Le répertoire de formes qui en résulte peut indifféremment être lié à notre société de consommation (gobelet, ampoule, sac en plastique), à ses paysages urbains (borne anti-stationnement, potelet de protection, range-vélo en arceau, jardinière, fontaine à boire) ou encore s'inscrire dans le champ d'une sculpture de type moderniste, minimaliste ou conceptuelle avec l'emploi de formes purement géométriques (sphère, cylindre, cube, parallélépipède). De *l'Amazone* de Polyclète à la porte d'entrée d'un bar de New York, Dedobbeleer aime à s'entourer de ces *Travaux pour amateurs*<sup>2</sup> de tous bords comme nous le révèle son revigorant et passionnant livre d'artiste, point d'ancrage de cette trilogie d'expositions.

Si les défaillances des systèmes d'identification, l'éclectisme et l'absence de hiérarchie s'imposent au sein des œuvres de Dedobbeleer, leur situation dans l'espace contribue à déstabiliser le visiteur déjà ébranlé dans ses certitudes. Les œuvres n'occupent pas l'espace, le territoire n'est pas conquis par ces objets en trois dimensions. À l'instar d'une danse où s'exercerait une forte attraction réciproque mais aussi une certaine insécurité, le visiteur doit faire sa place avec vigilance, sans se fier aux apparences et en regardant où il met les pieds. *From Dissent to Resistance*, réplique agrandie et retournée d'un piètement de table de jardin, fait face au visiteur dès qu'il franchit le seuil de l'une des salles. «Trop» près de l'entrée, elle s'impose de toute sa hauteur et, présentée «les pieds en l'air», déstabilise. Les deux parties articulées sont rapprochées à leur maximum de proximité, il est raisonnable de penser que la chute pourrait être imminente sans les rivets qui la fixent au sol. Ou'il bifurque sur sa gauche et le visiteur manque de se prendre les pieds dans la «trop» basse *Compromise Discourse of Choice*.

Ce jeu subtil et récurrent entre équilibre et déséquilibre pose la question des points de contact de l'œuvre avec l'espace dans lequel elle s'inscrit. Solidement posé au sol comme la pièce cylindrique de *Für Max und Fritz*, *Denkmal*, en équilibre sur l'une de ses tranches avec *An Exterior Destiny to the Interior Being*, sous la trompeuse lévitation du pavé de *Unique Forms of Continuity in Space*, de l'infime pointe des piètements de *Too Quick to Dismiss Aesthetic Autonomy as retrograde*, l'objet tridimensionnel pose avec acuité la question de sa relation à l'espace. Ni coïncidence complaisante, ni collision spectaculaire, les liens tissés entre les objets et l'espace ne sont pas à expérimenter dans les termes d'une



KOENRAAD DEDOBBELEER

De gauche à droite / From left to right: *The Subject Of Matter (for WS)*, 2010. Bois, fontaine, peinture, plastique / Wood, fountain, paint, plastic, 60×60×123 cm, courtesy Galerie Micheline Sz wajcer. *Meant to Be Treasured Because Hands Have Touched Them*, 2012. Pierre Bleue belge et acier peint / Belgian blue stone, painted steel, 122×48×42 cm, courtesy C.L.E.A.R.I.N.G., New York / Bruxelles. *Basic to Any Discourse Concerned with Determination*, 2012-2013. Buis, pot en PVC / Box, PVC pot, 43×74×43 cm, courtesy Mai 36 Galerie, Zürich.

Vue de l'exposition / Installation view «Workmanship of Certainty», Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2013.

© André Morin / le Crédac.

altercation massive, ni d'un ajustement confortable, ni même d'une ponctuation, mais de tout cela à la fois.

Cette délicieuse tendance à ne pas savoir « sur quel pied danser », est particulièrement active dans *Tradition is Never Given, Always Constructed*, réalisation en extérieur dont les trois jambages sont à cheval sur deux espaces différenciés: le trottoir de la rue sur le bas-côté de l'entrée principale de la Manufacture des CEillets et le jardin intérieur qui la jouxte. Entre l'intime et le public, le principal et le secondaire, le centré et le décentré, à la fois dans le passage et en stationnement, la double structure (mais pas identiquement doublée) affiche son rose tendre, à la fois imposant et discret, déplacé et si judicieusement mis à l'écart.

La relation des œuvres à l'espace se situe précisément dans ces intervalles discrets que l'artiste sait installer entre ce qui serait la « bonne » place et son contrepoint, celle qui serait en « décalage ». C'est dans cette politique ténue et discrète d'un excès maîtrisé que les œuvres travaillent l'espace. À mi-chemin entre l'avalanche de mots contenus dans ses titres difficilement mémorisables et le mutisme de ses réalisations, Dedobbeleer nous plonge avec humour dans un trop-plein de significations et l'absence d'un sens qui serait applicable de manière univoque. Rien ne s'aborde linéairement dans ses réalisations redoutablement énigmatiques. Les notions de progrès, de modernité, de progression linéaire y sont contrecarrées et controversées par les

méandres tant formels que conceptuels, tant visibles que lisibles, instaurés par l'artiste.

Tel une Maria Spelterini, Koenraad Dedobbeleer s'ingénie à jouer l'équilibriste. Oscillant d'un répertoire de formes à un autre, naviguant entre plusieurs champs d'action, s'emparant à la fois « à pleines mains » des espaces et se réfugiant sur ses bords, l'artiste installe une œuvre dont la forte présence est l'instigatrice de sa propre mise en absence. Il ne s'agit pas de disparition mais véritablement de connexions à d'autres espaces, à d'autres temporalités, en somme: « Ce n'est pas user de termes propres que de dire: "Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir." Peut-être dirait-on plus justement: "Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur." Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent c'est l'intuition directe, le présent de l'avenir, c'est l'attente. »<sup>3</sup>

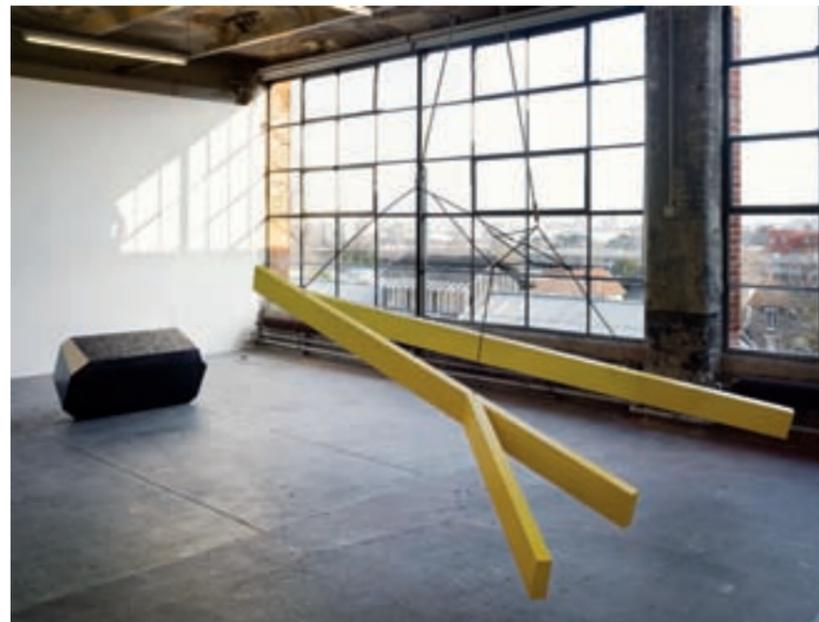
Mémoire, intuition directe et attente: à la croisée de ces trois temps, en ces trois lieux, les œuvres de Koenraad Dedobbeleer nous observent et en disent long sur nous-mêmes, dans cette indifférence vive de ce qu'elles nous réservent.

## Koenraad Dedobbeleer

# On Tiptoe

Koenraad Dedobbeleer's recent show at the Crédac<sup>1</sup> is titled "Workmanship of Certainty". It is the second part of a trilogy, the first being "Formidable Savage Repressiveness", held at the Lok/Kunstmuseum at St. Gallen in Switzerland, from 8 September to 11 November 2012. Part three, titled "You Export Reality To Where It Is You Get Your Money From", will be on view at the SBKM/De Vleeshal at Middelburg, in the Netherlands, from 14 April to 9 June 2013. Three moments, one past, one present, and one future, for a single project. Three quite different venues in which to discover a set of works which have many links, just like the ambiguous relations that each one of them has with reality. Koenraad Dedobbeleer's work prompts visitors to experiment with, and experience, many different focuses: to what aspects of things will they adapt the way they look at them? Is this bench, which they can sit down on, a functional object? Does the topiary of this boxtree make it a decorative element? Is this black mass hanging from the ceiling a

purely aesthetic sculpture with no apparent function? Is this place of documentation and reception at the Crédac an environment, relocated as it is at the very hub of the exhibition arrangement? Right away the questions are numerous and the answers variable. The connections are loose and the works keep visitors at a respectful distance. Yet they have the impression of being in known territory. They are strangely familiar with these works. Their vocabulary, taken from various types of repertoires, plays simultaneously on several counts: urban fixtures, household utensils, design, the art of sculpture, and architectural elements. These forms nevertheless dodge any kind of category-based pigeonholing, playing havoc with all identification, in the sense whereby one might identify a corpse in a morgue. No identification is possible here, nothing is fixed, everything is active. Dedobbeleer does not implicitly ask us to choose between several options. It is a matter of embracing everything at once, willy-nilly.



1. Koenraad Dedobbeleer, «Workmanship of Certainty», Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, du 18 janvier au 31 mars 2013. Commissariat: Claire Le Restif.  
2. Koenraad Dedobbeleer, *Œuvre sculpté, travaux pour amateurs*, Roma Publication, Amsterdam, 2012, p. 5, p. 57.  
3. Saint Augustin, *Les confessions*, Paris, Garnier, Flammarion, 1964, p. 269.



### KOENRAAD DEDOBBELEER

**En haut de gauche à droite / On top, from left to right: An Exterior Destiny to the Interior Being, 2008. Bois, formica et peinture / Wood, Formica, paint, 105,5×64×60 cm. Intellectually Spurious But Politically Powerful, 2013. Bois, métal, corde, peinture / Wood, metal, rope, paint, 205×105×340 cm. En bas de gauche à droite / On foot, from left to right: Intelligent Governance, 2013. Pavés, ciment, tissu, billes de polystyrène / Cobblestones, cement, fabric, polystyrene beads, variable dimensions, dimensions variables. Für Max und Fritzl, Denkmal, 2004-2010.**

**Bois, plâtre, peinture, 1000 impressions offset / Wood, plaster, paint, 1000 offset prints, 300×80×80 cm.**

**Vue de l'exposition / Installation view «Workmanship of Certainty», Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2013.**

© André Morin / le Crédac. Courtesy de l'artiste / The artist et Galerie Micheline Sz wajcjer, Anvers.



This absence of hierarchy can also be seen in the way the works are made. Extra-special attention is paid to the hand-made pieces, but there are also elements that are made in a rough-and-ready way, and others that are retrieved in the raw state: the phony marble of *The Subject of Matter (for WS)* and the formica with its chipped edges in *An Exterior Destiny to the Interior Being*. “Fine work” and perfectly made pieces rub shoulders with what seems to be the result of no specific know-how, and calls for just a swift, intuitive gesture on the artist’s part, driven by an especially keen observation of the realities surrounding him: a plastic bag, a stone, or an image, come upon by chance. Added to this is the eclectic nature of the materials used, described as “noble” and “bottom-of-the-range”: Belgian Blue Stone, bronze, nickel and precious wood co-exist in complete collusion with adhesive vinyl paper, polystyrene, and formica.

The resulting repertory of forms can be indiscriminately associated with our consumer society (goblet, light-bulb, plastic bag), with its cityscapes (anti-parking bollard, hoop-shaped bicycle stand, window-box, drinking fountain), or, alternatively, they may be part of the field of a modernist, minimalist or conceptual sculpture with the use of purely geometric forms (sphere, cylinder, cube, parallelepiped). From the *Amazon* of Polyclitus to the door of a New York bar, Dedobbeleer likes surrounding himself with these *Travaux pour amateurs*<sup>2</sup> of every shape and size, as is revealed by his extremely interesting and invigorating artist’s book, which acts like an anchor for this trilogy of exhibitions.

Shortcomings in identification systems, eclecticism, and the absence of hierarchy are all important in Dedobbeleer’s works, but their situation in space helps to destabilize visitors, whose certainties are already wobbly. The works do not occupy the space, the territory is not won by these three-dimensional objects. Like a dance where a powerful reciprocal attraction is at work, together with a certain insecurity, visitors must find their place with vigilance, not trusting appearances, and looking where they put their feet. *From Dissent to Resistance*, the enlarged and upside-down replica of the base of a garden table, confronts visitors as soon as they enter one of the rooms. “Too” near the entrance, it comes across in all its height and destabilizes by being presented “with its legs in the air”. The two articulated parts are brought as close together as possible, and it is reasonable to think it might be on the point of falling, were it not for the rivets affixing it to the floor. That they veer to their left and visitors fail to find their footing in the *Compromise Discourse of Choice*, which is “too” low.

This subtle and recurrent interplay between balance and imbalance raises the issue of the work’s points of contact with the space it is in. Be it set stoutly on the floor like the cylindrical piece in *Für Max und Fritz*, *Denkmal*, poised on one of its edges with *An Exterior Destiny to the Interior Being*, with the deceptive levitation of the cobblestone in *Unique Forms of Continuity in Space*, or with the minute tips of the legs in *Too Quick to Dismiss Aesthetic Autonomy as Retrograde*, the three-dimension-

1. Koenraad Dedobbeleer. “Workmanship of Certainty”, Centre d’art contemporain d’Ivry – le Crédac, from 18 January to 31 March 2013. Curated by: Claire Le Restif.  
2. Koenraad Dedobbeleer. *Œuvre sculpté, travaux pour amateurs*. Roma Publication, Amsterdam, 2012, p. 5, p. 57.  
3. St Augustine, *Confessions*. Penguin Classics, London, 1961.

KOENRAAD DEDOBBELEER  
**Vue de l’exposition / Installation view**  
 «Workmanship of Certainty»,  
 Centre d’art contemporain d’Ivry – le Crédac, 2013.  
 © André Morin / le Crédac.



al object trenchantly raises the issue of its relation to space. The links made between objects and space, neither self-satisfied coincidence nor spectacular collision, are not to be experimented with in terms of a massive altercation, or a comfortable adjustment, or even a punctuation, but all of the above at once.

This delicious tendency not to know “what foot to dance on” is especially active in *Tradition is Never Given, Always Constructed*, an outdoor work whose three jambs straddle two different spaces: the street pavement at the side of the main entrance of the Manufacture des Œillets, and the inner garden adjoining it. Somewhere between private and public, principal and secondary, centered and off-centered, the double structure (but it is not identically duplicated) displays its soft pink, imposing and discreet alike, displaced, and so shrewdly put aside.

The relation between works and space is, it just so happens, situated in these discreet interstices which the artist knowingly installs between what would be the “right” place and its counterpoint, the one that would be “off-kilter”. It is within this tenuous and discreet policy involving a controlled excess that the works exercise space. Halfway between the avalanche of words contained in his titles, which are not easy to memorize, and the noiselessness of his works, Dedobbeleer wittily plunges us into a plethora of meanings and the absence of a sense which might be unambiguously applicable. Nothing is broached in a linear manner in his tremendously enigmatic pieces. In them, notions of progress, modernity and

linear progression are thwarted and controverted by the both formal and conceptual twists and turns introduced by the artist, which are as visible as they are readable.

Like Maria Spelterini (1853-1912)—the only woman to cross the Niagara gorge on a tightrope, which she did in 1876—Koenraad Dedobbeleer does his utmost to play the part of a tightrope-walker. Wavering between one repertory of forms and another, tacking between several fields of action, at once appropriating spaces “by the handful” and taking refuge at their edges, the artist sets up a body of work whose powerful presence is the instigator of its own absence. What is involved is not disappearance but nothing less than connections to other spaces, other time-frames, in a nutshell: “Thus it is not properly said that there are three times, past, present, and future. Perhaps it might be rightly said that there are three times, a present time of things past, a present time of things present, and a present time of things future. For these three do somehow exist in the soul, and otherwise I see them not: present time of things past, memory, present time of things present, direct experience, present time of things future, expectation.”<sup>3</sup>

Memory, direct experience and expectation: at the crossroads of these three times, in these three places, Koenraad Dedobbeleer’s works observe us and tell us a great deal about ourselves, briskly indifferent about what they have in store for us.

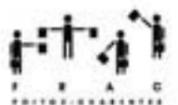
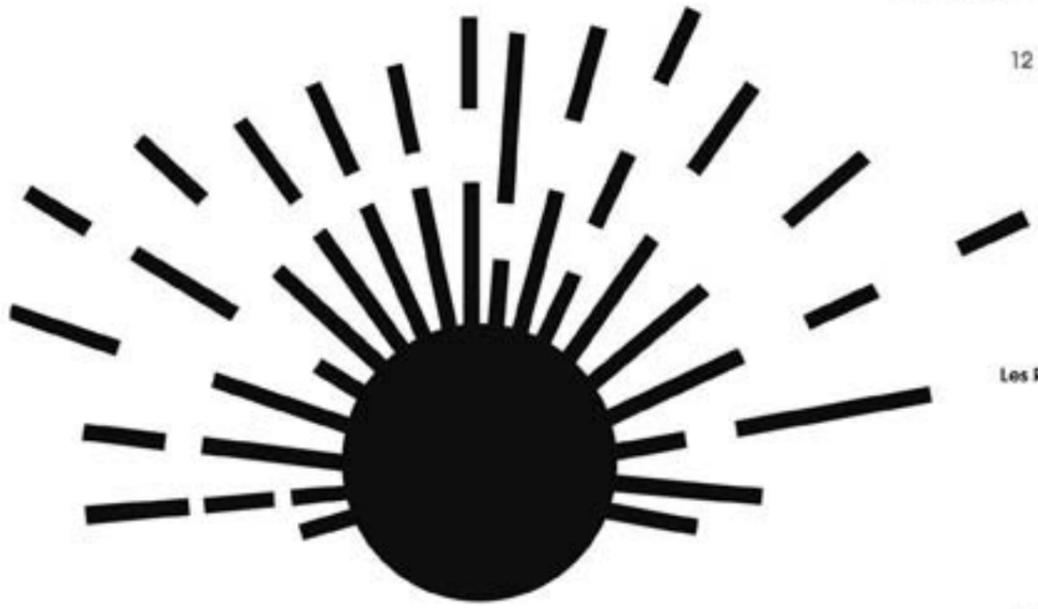
KOENRAAD DEDOBBELEER  
**Tradition Is Never Given, Always Constructed, 2012.**  
 Métal laqué, 353×290×290 cm. **Vue de l’œuvre installée dans la cour de la Manufacture des Œillets pour l’exposition / Lacquered metal. Installation view of the work in the yard of the Manufacture des Œillets for the exhibition «Workmanship of Certainty».**  
 Centre d’art contemporain d’Ivry – le Crédac, 2013. © André Morin / le Crédac.  
 Courtesy de l’artiste / the artist et Galerie Micheline Sz wajcer, Anvers.

APPARITIONS COLLECTIVES  
par Heidi Wood

12 avril - 7 septembre 2013  
Angoulême

à partir des œuvres de  
Francis Baudevin  
Cindy Bernard  
Delphine Coindet  
Jeanne Dunning  
J. Duplo  
Sylvie Fleury  
Véronique Jourmard  
Les Ready-Made appartiennent à  
tout le monde  
Ingrid Luche  
Didier Marcel  
Ilana Salama Ortar  
Bruno Serralongue  
Kristina Solomoukha  
Jens Wolf

un dispositif conçu à partir de la  
collection du FRAC Poitou-Charentes  
dans le cadre des 30 ans des FRAC



Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes  
63 bd Besson Bey | 16000 Angoulême | [www.frac-poitou-charentes.org](http://www.frac-poitou-charentes.org)



PLATFORM



CLÉMENCE SEILLES  
LA VIE EST UN SONGE

DU 16 MARS AU 26 MAI 2013  
AU PARC SAINT LÉGER,  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

[WWW.PARCSAINTLEGER.FR](http://WWW.PARCSAINTLEGER.FR)



PARC SAINT LÉGER  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

STÉPHANE  
VIGNY

30 MARS > 14 AVRIL 2013



PIACÉ LE RADIEUX  
BÉZARD - LE CORBUSIER

COMMISSARIAT / ALAIN BERLAND  
EXPOSITION LES SAM. ET DIM. DE 14H30 À 19H ET SUR RENDEZ-VOUS  
RENS. 02 43 33 47 97 - [WWW.PIACELERADIEUX.COM](http://WWW.PIACELERADIEUX.COM)

AU MOULIN DE BLAIREAU  
72170 PIACÉ



ON  
RENTRE  
OLGA?

VERNISSAGE  
29 MARS  
18H

STÉPHANE VIGNY

151 avenue de Courtaillé / 81000 Alençon  
<http://beinsdouches81.wordpress.com>  
[pygnation.beinsdouches@orange.fr](mailto:pygnation.beinsdouches@orange.fr)

En partenariat avec 29 MARS / 05 MAI 2013 ENTRÉE LIBRE

mercredi / samedi / dimanche  
14h00 - 18h30 et sur rendez-vous  
au 02 33 29 48 51

Stefan  
NIKOLAEV

ONE  
MONEY  
TWO  
SHOW



les presses du réel

# OLIVIER MOSSET

EXPOSITION DU 9 MARS AU 12 JUIN 2013

MUSÉE RÉGIONAL  
D'ART CONTEMPORAIN  
LANGUEDOC-ROUSSILLON

146 avenue de la plage - BP4  
34410 Sérignan - France  
+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



## 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 ImageSinguilières



saison  
2012/2013  
**le lieu unique**  
scène nationale  
de Nantes

## Le Grand Mess

une exposition de

Théo Mercier

du 2 mars

au 28 avril 2013

mar-sam 13h-19h / dim 15h-19h



[www.lelieuunique.com](http://www.lelieuunique.com)

entrée libre

© Erwan Fichou



**Domaine de  
Kerguéhennec**  
art · architecture · paysage

EXPOSITIONS

DU 17 MARS AU 2 JUIN 2013

**CHâteau**

**DE LA PEINTURE,  
DANS TOUS LES SENS...  
ET À TOUS LES ÉTAGES !**

Erwan Ballan

Frédéric Bouffandeau

Élodie Boutry

Claude Briand-Picard

Bernard Cousinier

Nicolas Guiet

Laurence Papouin

Édouard Prulhière

Sylvie Turpin

—  
**Écuries**

**CONTINUUM,  
murmure**

Arnaud Vasseux

—  
**Bergerie**

**LES DESSINS  
DE TAL COAT  
1926-1940**

[www.kerguehennec.fr](http://www.kerguehennec.fr)

UNE PROPRIÉTÉ DU DÉPARTEMENT DU MORBIHAN  
56500 BIGNAN - 02 97 60 31 84



EN 2013, LE MUSÉE DE L'ABBAYE SAINTE-CROIX A 50 ANS

31 MARS - 30 JUIN 2013

# PROJECTIONS

Vers d'autres mondes

107 MODERNE ET CONTEMPORAIN  
RUE DE TIVOLI, LES SALES D'ORANGE  
WWW.LEMUSC.FR

«Le tarot contient de 22 lames ses leçons»

# TAROTARY

Gabrielle Arnaud  
Laurianne Bixhain  
David Chastel  
Clémentine Coupau  
Tatiana Defraïne  
Pierre Florence  
Jérémie Gaulin  
Paul Garcia  
Noemi Koxarakis

Lou-Andréa Lassalle  
Erika Mascaras  
Elisa Mistrot  
Armelle Polette  
Benjamin Rolin  
Alexandre Roy  
Denis Trauchessec  
Alexandra Valois  
Bouchra Yazough

À l'Institut Culturel *Bernard Magrez*  
Exposition des diplômés 2011  
de l'École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux  
du 15 mars au 21 avril 2013 / Vernissage 15 mars 2013 à 18h  
16 rue de Tivoli, Bordeaux

# Stéphane Bérard

27 AVRIL ~ 1 juin 2013

TRIPODE invite  
MBDTCurators

galerie de l'Espace Diderot, Rezé

[www.tripode.fr](http://www.tripode.fr)  
[www.mbdtc.eu](http://www.mbdtc.eu)

Tripode est financé du soutien de la Ville de Rezé, du conseil régional des Pays de la Loire, du conseil général de la Loire-Atlantique et de l'Etat. Parc des Pays de la Loire et du partenariat avec l'art, scène conventionnée de Rezé.

# BRIGHT DARK FUTUR

MARIANNE VITALE

EXPOSITION  
DU 14 MARS  
AU 18 AOÛT  
2013

•  
VERNISSAGE  
JEUDI 14 MARS

LE CONFORT MODERNE

Too much Seen for One Hand, 2011, sérigraphie

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

VERNISSAGE  
SAMEDI  
23 MARS 2013  
À PARTIR  
DE 11H30

# FABRICE GYGI

EXPOSITION  
24 MARS — 12 MAI 2013

[www.leseglises.chelles.fr](http://www.leseglises.chelles.fr)

nouvelle le 23 mars  
depuis Paris  
sur réservation  
+33 (0)1 84 72 65 13  
leseglises@chelles.fr

rue émilie  
77500 chelles  
— du lundi  
au vendredi  
soirs  
individuels  
et groupes  
sur RDV  
— du vendredi  
au dimanche  
de 14h à 17h  
week-end libres

# UN N

Naïs Calmettes  
et Rémi Dupeyrat

UN MATÉRIAU  
NATUREL

Exposition  
du 14 avril au 2 juin 2013

Vernissage  
le 13 avril 2013 à 18h

Centre d'art  
contemporain Les Capucins  
05200 Embrun  
[www.lescapucins.org](http://www.lescapucins.org)

# MATÉRIAU NATUREL

# JACQUES HALBERT CAPITAINE LONCHAMPS LE PAS RADIS PERDURE

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain  
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96  
Exposition du 06 avril au 16 juin 2013  
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ  
scène nationale  
château-gontier

# MICHAEL BEUTLER KNOCK, KNOCK

29 mars - 9 juin 2013  
Le Grand Café, Saint-Nazaire  
Centre d'art contemporain  
[www.grandcafe-saintnazaire.com](http://www.grandcafe-saintnazaire.com)

LE GRAND CAFE  
ATELIER CALDER

L'exposition Knock Knock a été réalisée en collaboration avec l'Atelier Calder, Saché avec le soutien du Cnap (Centre national des arts plastiques)

**Espace Croisé**  
Centre d'Art Contemporain  
14 Place Faidherbe  
F-59100 Roubaix  
www.espacecroise.com

**BERNARD LALLEMAND**

16 Février - 27 Avril 2013



La toilette, vidéo, 2010

SAISON VIDEO 2013  
# 37

Call for submission 2014

www.saisonvideo.com

## Gustav Metzger

### *Supportive 1966-2011, l'exposition*

MAC Lyon, du 15 février au 14 avril 2013

par  
Patrice Joly

S'agissant de cet apôtre de la destruction, on se dit que le décor est plutôt solidement construit: la toute nouvelle acquisition du Musée d'art contemporain de Lyon, *Supportive*, est l'œuvre la plus volumineuse que Gustav Metzger ait réalisée jusqu'ici (si l'on excepte celle qu'il avait imaginée pour la biennale de Sharjah qui consistait à remplir de gaz d'échappement issu d'une centaine d'automobiles une énorme structure gonflable<sup>1</sup>) puisqu'elle remplit littéralement le dernier étage du musée. Il est facile de placer Metzger dans la catégorie «artistes écolo» si l'on considère comme un manifeste une pièce telle que celle que l'on vient de décrire: on peut y voir le sort d'un espace fini qu'une activité inconsidérée autant que malodorante finit par saturer de ses déjections létales, allégorie à peine voilée du devenir de notre belle planète... Mais ce serait réduire la dimension d'une œuvre qui ne peut s'accommoder d'une quelconque idéologie ou pensée dominante. L'installation de Lyon vient justement déjouer une telle lecture en rassemblant fort judicieusement les deux phases d'une œuvre et en montrant que la dimension philosophique, sociale et politique de l'artiste s'est toujours mise au service d'une pratique sans concession aucune. D'une sobriété extrême, elle ne s'embarrasse pas d'effets scénographiques inutiles: une légère pénombre nimbe l'intégralité du dispositif et propose deux options de visite, celle de la «scène» ou celle des «coulisses». Les cimaises / écrans qui séparent l'espace d'exposition en deux ménagent sur la gauche un passage le long duquel sont alignés et enchâssés dans de petites niches lumineuses des extraits de l'ensemble des manifestes de l'artiste tandis que de l'autre côté de cette «paroi» se déploie *Supportive*. La pièce est composée de sept projections qui, mises bout à bout, forment un demi-cercle de vingt-huit mètres de long englobant la totalité du champ de vision. La simplicité de la mise en scène rend hommage à la radicalité d'une pratique en affichant la complète adéquation de l'œuvre écrite à l'œuvre plastique. Gustav Metzger est arrivé en Angleterre en 1939 après avoir échappé par miracle aux camps d'extermination nazis, tandis que sa famille y était engloutie: cette «anecdote» biographique a une grande importance puisque tout au long de sa carrière il a continué à s'interroger sur la possibilité de faire de l'art après l'holocauste. Les différents manifestes qu'il a rédigés depuis le premier, en 1959, portent la marque de cette interrogation sur le caractère destructeur de la civilisation scientifico-technique qu'il réussit à transcender en pensant l'œuvre d'art comme une réponse à ce «déter-



GUSTAV METZGER

*Supportive*, 1966-2011.

Vue de l'exposition «*Supportive*», 1966-2011 au MAC LYON.

Collection du Musée d'art contemporain de Lyon. Photo: Blaise Adilon.

minisme»: de fait, et pour résumer brièvement la part philosophique de son œuvre, la destruction n'est plus envisagée chez lui comme une fatalité mais plutôt comme une phase précédant la nécessaire régénération ou lui succédant. La pensée de Metzger peut s'analyser comme une mise à distance des ravages de la civilisation, donc comme une certaine forme de résilience face aux épreuves subies, et offrir une dimension contemplative des phénomènes de destruction et de régénération cycliques de la nature. Cependant, cela ne veut pas dire que l'artiste soit insensible aux thèses écologiques – bien au contraire – puisque nombre de ses pièces portent la marque d'une réelle attention à cette pensée, notamment *Flailing Trees*, qui montre des arbres renversés au feuillage pris dans du béton. C'est certainement ce qui rend complexe la perception d'une œuvre où alternent des actions violentes teintées de militantismes divers et des œuvres plus «zen»: la violence de Metzger s'exerce volontiers envers les formes admises de la représentation et les symboles établis du pouvoir (comme la performance fondatrice où il détruit littéralement à l'acide un tableau en nylon<sup>2</sup> et celle où il s'en prend à une automobile à laquelle il fait subir les pires outrages<sup>3</sup>). Il y a chez lui une forme d'acceptation du caractère autodestructeur et autorégénérateur de la nature et des éléments tandis que de manière symétrique il s'attaque à ce qu'il considère comme des

manifestations trompeuses de la stabilité sociale: d'où son anarchisme radical, ses diatribes enflammées contre l'ordre marchand et les galeries en particulier, et son inappétence pour toute forme de consensus. À Lyon, tous les ingrédients sont réunis pour mettre en place une œuvre profondément immersive: les spectateurs ne sont pas assis sur de simples chaises mais allongés sur des coussins géants qui facilitent la «relaxation» et accentuent le côté hypnotique de l'installation. Quant aux images elles-mêmes, elles sont produites par l'agrégation et la désagrégation de microscopiques amas de cristaux liquides pris entre deux lames de verre et qui, sous l'effet du réchauffement suivi du refroidissement des lampes des projecteurs, migrent lentement en produisant des effets colorés proprement psychédéliques (qui ne sont pas sans rappeler par ailleurs les effets hypnotiques des fameuses *lava lamps*). Le «scénario» de cette fausse installation vidéo est totalement livré à l'aléatoire des phénomènes physico-chimiques; l'œuvre ainsi créée est le produit d'un cycle de destruction-régénération qui correspond parfaitement à la philosophie de l'artiste qu'elle exprime dans une sorte de manifeste ultime...

1. *Project Stockholm June (Phase 1)*, 2007, 8<sup>e</sup> biennale de Sharjah.  
2. *Southbank demonstration*, Londres 1961.  
3. *Kill the cars*, 1996.

## Mike Kelley Retrospective

Stedelijk Museum, Amsterdam, du 15 décembre 2012 au 1<sup>er</sup> avril 2013



MIKE KELLEY  
Vue de l'exposition au Stedelijk Museum,  
Amsterdam.

Le Stedelijk Museum propose actuellement une importante exposition de Mike Kelley (1954-2012) qui s'annonce à tous points de vue comme un événement tant par la place déterminante que l'artiste californien occupe dans l'art de ces trente dernières années et le nombre d'œuvres présentées (plus de deux-cents) offrant ainsi une vue d'ensemble sur son parcours artistique depuis les années soixante-dix, que par sa dimension rétrospective (c'est d'ailleurs le titre lapidaire de l'exposition) clairement assumée qui n'est pas sans surprendre et poser problème au vu de la démarche de l'artiste. Il paraît en effet peu probable que ce genre curatoriale relevant généralement de l'inscription et de la mise en perspective historique, nécessitant donc un recul nécessaire, ait séduit, son travail témoignant au contraire d'une rare vitalité et liberté de création. Prévu à l'origine comme une exposition de « milieu de carrière » sous forme de collaboration entre l'artiste et la curatrice Eva Meyer-Hermann, le projet prend une toute autre tournure après la mort de Kelley en janvier 2012: pour Ann Goldstein, la directrice du Stedelijk Museum, il apparaît désormais évident et indispensable de donner à voir et à penser l'ensemble d'un travail dense et hétéroclite, d'en mieux cerner les contours, maintenant qu'il est en quelque sorte « clos ». Difficile donc de savoir quelle part du projet d'origine et des intentions de Kelley a été conservée dans cette rétrospective qui préfère à l'approche thématique initiale une progression chronologique beaucoup plus classique, censée rendre compte de la nature cyclique de sa pratique, de la persistance et de

la réapparition ponctuelle de certains matériaux, concepts et préoccupations.

L'exposition débute au sous-sol du musée, allusion à peine masquée au goût et à l'intérêt de Kelley pour la culture underground et vernaculaire ne bénéficiant d'aucune visibilité institutionnelle, le refoulé (le fameux *repressed memory syndrome* qui hante une partie de son œuvre) et les phénomènes occultes. On y découvre d'abord ses premiers travaux réalisés à la fin des années soixante-dix alors qu'il est encore étudiant à CalArts, marqués par l'influence des *comics camp* et par un intérêt pour la performance et le langage dans un rapport frondeur à l'encontre de l'art minimaliste et conceptuel. Se déroule ensuite sur les deux étages un ensemble d'œuvres qui témoignent de l'incroyable variété des médiums utilisés par Kelley (dessin, son, performance, installation, maquette, faïence, vidéo, peintures) – on serait presque tenté de parler d'artiste total si sa pratique ne véhiculait quelque chose de profondément irrévérencieux et critique – ainsi que de ses nombreuses collaborations, notamment musicales aux côtés de Jim Shaw dans *Destroy All Monsters* (1973-1976) ou de Tony Oursler pour *The Poetics Project* (1977-1997) mêlant images et sons empruntés à l'histoire du rock. On y croise des œuvres iconiques comme *Half a Man* (1987-1992), travail séminal sur le *repressed memory syndrome* dans lequel il utilise pour la première fois des peluches maladroitement recousues évoquant le monde de l'enfance et les abus dont il peut être le théâtre. Ou encore *Educational Complex* (1995), une plate-forme regroupant les maquettes des diffé-

rents établissements scolaires fréquentés par l'artiste, symbole du formatage institutionnel subi par les enfants et les adolescents. Systèmes de représentation, folk art, mauvais goût, principe d'équivalence entre *high & low culture*, dénonciation de l'institution comme structure de pouvoir, etc. tout ce qui est généralement associé à la pratique de Kelley transpire dans cette exposition qui offre un généreux panorama sur ce parcours singulier dont l'influence sur l'art contemporain est perceptible à travers chaque pièce. Si on ne boude pas son plaisir à découvrir ou redécouvrir ces œuvres, le sentiment de satisfaction – l'attente était-elle peut-être trop grande ? – n'est cependant pas total, comme si nous n'avions accès qu'à un échantillonnage de sa pratique, ce qui paraît évidemment inévitable mais qui est ici renforcé par un accrochage trop muséal voire parfois trop sage atténuant l'énergie à l'œuvre chez Kelley et la force de ses télescopes référentiels et formels. Il reste heureusement quelques moments forts comme la traversée de la galerie de portraits de *Pay for Your Pleasure* (1988) dans laquelle les citations d'artistes, d'écrivains ou de théoriciens politiques semblent tisser des liens entre création, violence et criminalité ou encore *Day is Done* (2004-2005) mêlant dans un véritable capharnaüm projections vidéos, sons, sculptures-décors utilisées dans les films, reconstitutions délirantes réalisées à partir d'une collection de photos d'albums de promotions de lycées, dont un seul des trente-deux chapitres est ici présenté.

par  
Raphaël Brunel

## Superamas, phase 4 La Cavalerie

CAN, Neuchâtel, du 24 février au 13 avril 2013

Un postulat de départ simple: « l'autocritique institutionnelle », la mise à mal du white cube, pour un résultat dense, complexe mais remarquable. Un projet s'étalant sur une année, divisée en plusieurs phases arrêtées (selon un découpage calendaire) et néanmoins instables (une phase connaît plusieurs évolutions, enchaînant les accrochages et démontages, les allées et venues d'œuvres et d'intervenants), pour une exposition *in progress* qui réunit et brouille les rôles entre les artistes et l'équipe curatoriale du CAN. En l'état, la phase 3 de « Superamas » intitulée « La Technique des sentiments » s'achève. La clé de voûte de celle-ci a été l'exploration d'une grotte, située à Dampierre-sur-Loire dans l'ouest de la France, étalée sur trois niveaux spatiaux et temporels (à la fois grotte troglodyte du XV<sup>e</sup> siècle, carrière de craie sableuse et champignonnière du XX<sup>e</sup> siècle) et devenue trois semaines durant le terrain de vie et d'expérimentations souterraines de l'équipe du centre et d'une dizaine d'artistes (parmi lesquels on ne s'étonnera pas de trouver les frères Chapuisat, grands adeptes d'excavations en tous genres). De cet arpentage plus ou moins dangereux des 13000 m<sup>2</sup> de grotte, la communauté spéléo-artistique n'a pas gardé de trace réelle. Il ne s'agit pas ici de documenter la chose mais de faire œuvre d'une expérience subjective, d'en créer des images ou une matière textuelle suffisamment liminaires et énigmatiques pour engendrer de la fiction, enclencher un jeu de va-et-vient entre la grotte que nous ne verrons et ne visiterons jamais et les œuvres présentes dans l'exposition. C'est le récit, la rumeur d'un lieu invisible et pourtant omniprésent qui importent. Car tout nous ramène à Dampierre-sur-Loire: une trouée dans un coin du mur du rez-de-chaussée réalisée par Guillaume Pelay laisse découvrir un couloir étroit rappelant les boyaux d'une grotte; sur un bureau, un script « à l'envers », rédigé à partir d'images vidéo documentaires existantes et un exemplaire de *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, en résonance à la mort de l'explorateur qu'a mise en scène Maxime Bondu dans une toile attenante. La veillée mortuaire qu'il crée a lieu dans les tréfonds de la grotte, le défunt n'est autre que l'artiste lui-même et les veilleurs le reste de l'équipe. Un champignon de Beat Lippert dont l'énergie alimenterait une diode rappelle le passé mycologue de la grotte et, derrière la baie vitrée de la salle d'exposition, une reconstitution par Arnaud Pearl de l'intérieur d'un mobil home où les curateurs ont vécu le temps de l'exploration.



GUILLAUME PELLAY  
Sans titre, 2013.  
Installation.

La phase 4 qui lui succède, intitulée « La Cavalerie », garde volontairement les traces et les éléments du chantier des accrochages précédents. Elle prolonge cette instabilité des formes qui a présidé aux phases successives par une série de performances de Bruno Jakob, Marie Cool et Fabio Balducci, ainsi que par des œuvres de Bruno Botella et Andrew Lord. Dans des rituels semblables (extrême préparation des objets et matériaux de leur performance et exécution de gestes répétitifs dans un silence quasi religieux), Jakob et Cool / Balducci offrent un temps subjectif hypnotique qui évolue uniquement à la lumière du jour, à contre-pied de l'éclairage artificiel habituel des salles d'exposition. Leur travail s'exprime à partir de matériaux pauvres: peinture à l'eau, vapeur, air, ou captations d'onde pour Jakob; fil, eau, feuilles de papier et crayons pour Cool. La disparition quasi magique par capillarité du fil de coton blanc tendu de Marie Cool dans quelques millimètres d'eau ou le filet de cheveux poivre et sel suspendu de Bruno Botella relèveraient d'un artisanat de la disparition, d'œuvres qui se dérobent, à l'image du projet entier du CAN, tentant d'exposer sans figer tout à fait ou d'accueillir la part insaisissable d'une œuvre. Encore en phase expérimentale

à ce jour, Bruno Botella travaille une sculpture à tâtons d'après les visions provoquées une fois ses mains enfouies dans une argile verte contenant une substance psychotrope.

« Superamas » interroge les liens entre artistes et institution. L'équipe curatrice du CAN et les artistes se sont aventurés durant une année (cette dernière phase en marque le terme), poussant les limites du principe expositionnel, même si au final le projet ne peut échapper à un lieu central de monstration. Cependant tout l'intérêt de la chose repose sur cette prise de risque-là: aller de concert, artistes et commissaires, jusqu'à la ténuité même des choses.

Olivier Nottellet, *Tendre*  
 Paul Pouvreau, *Matières premières*  
 Pauline Fondevila, *L'Encyclopédie du naufragé*

CRAC, Sète, du 8 février au 30 mai 2013



OLIVIER NOTTELLET  
**La grotte, 2013.**  
 Installation et wall painting,  
 production CRAC Languedoc-Roussillon, Sète.

Mis au pied des murs du CRAC de Sète, Pauline Fondevila, Paul Pouvreau et Olivier Nottellet ont investi directement les cimaises blanches du lieu pour trois expositions monographiques distinctes, tout en offrant certaines résonances entre elles : chacun aborde à sa manière la question du paysage et tend à déborder son médium de prédilection pour flirter avec d'autres disciplines. Chez Olivier Nottellet, le dessin ou la peinture sont avant tout envisagés comme révélateurs d'un volume. Le peintre se fait sculpteur, en travaillant par ajout ou retrait de matière picturale et en jouant sur les effets de perspective. Étendue sur toute l'aile gauche du rez-de-chaussée, l'œuvre *Tendre*, spécialement conçue pour le lieu et composée d'une succession de peintures murales, est impossible à appréhender d'un seul coup d'œil. Nottellet invite à une véritable expérience physique toute en longueur. Il faut y circuler pour établir des liens visuels entre les diverses parties qui la composent, largement guidé par une palette chromatique restreinte : le blanc, couleur originelle du mur, le jaune et le noir, utilisés en aplats – en masses pourraient-on dire – ou en motifs, trois couleurs respectivement choisies pour leurs qualités de circulation, de profondeur et de fermeture. Par une grande économie de moyens, Nottellet orchestre une partition particulièrement rythmée (ou un scénario, il cite volontiers Ozu comme influence pour cette exposition) qui maîtrise ses silences (le jeu avec le blanc recouvert ou laissé vierge), ses raccords visuels entre les motifs (la multiplication des angles de vue

depuis lesquels les éléments de l'œuvre peuvent interférer, révéler ou contrarier le bâti). La question de l'échelle est ici fondamentale, l'artiste jouant sur la monumentalité du lieu pour constamment faire lever les yeux.

C'est à un mouvement inverse que les œuvres récentes de Paul Pouvreau nous invitent, en explorant davantage le ras du sol. Tout aussi intéressé par les questions d'échelle et de paysage, ses sérigraphies de grand format marouflées au bas des murs sont des agrandissements de paysages miniatures recréés faits d'emballages quotidiens (briques de lait, boîtes de mouchoirs ou autres) élevés au rang d'architectures dans un jeu constant entre volume et planéité. La forme même de ces emballages cartons et plastiques, leurs éléments graphiques, logos et symboles, constituent depuis de nombreuses années le vocabulaire formel de Paul Pouvreau, qui trouve là le moyen d'opérer par analogie des glissements humoristiques ou poétiques entre le fictif et le réel. Il en va de même dans ses photographies de petit format qui démontrent un intérêt formel pour les encombrants, ces ready-made d'architectures posés à même le sol dans les rues qu'il fixe tels quels, ou ces matériaux pauvres qu'il réagence pour composer un paysage. Mais plus largement, son travail photographique interroge le statut de l'image, réflexion que l'accrochage rend ici particulièrement évidente. Elle est à la fois mise en scène, image documentaire par la présence de signes de notre quotidien, affiche publicitaire (en plus de celles présentées au CRAC, des sérigraphies grand format sont

disséminées dans les rues de Sète le temps de l'exposition) ou même décorative (la dernière salle présente un mural, transformant les agrandissements d'emballages en papiers peints sur lesquels sont accrochés des dessins sur prospectus).

Chez Pauline Fondevila, le dessin est une forme d'écriture autobiographique. À l'étage, elle a varié les supports en présentant un dessin mural, deux séries de dessins aux titres aquatiques (*Je chante pour les poissons, Les poissons chantent pour tout le monde, L'Encyclopédie du naufragé*), l'une à l'encre, l'autre au stylo bille sur des pages d'un carnet de notes. Des trois, le travail de cette artiste est le plus introspectif, puisant à la fois dans son imagination (son univers graphique est peuplé de créatures hybrides où l'animal et le végétal sont mêlés, d'humains et de têtes de mort) et dans ses références personnelles. Chaque page de son *Encyclopédie* associe un court texte écrit à la première personne au dessin d'un film, au portrait d'un artiste, d'un musicien connus... Autant d'associations subjectives entre le texte et l'image qui peuvent laisser le visiteur un peu de côté (l'accrochage de deux cent cinquante-deux pages en enfilade selon un même mode texte / dessin aura tendance à en faire une œuvre répétitive qui essouffle rapidement), alors que jusque-là, les œuvres de Nottellet et Pouvreau avaient multiplié les stimuli à notre attention.

*Les amas d'Hercule*

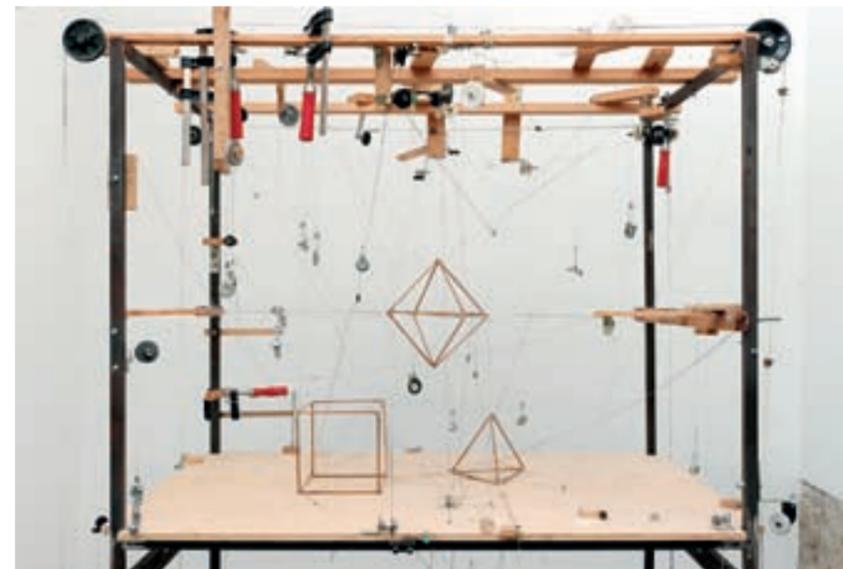
Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, du 10 novembre au 10 février 2013

par  
 Guillaume Mansart

En mettant en dialogue des œuvres qui entretiennent une relation plus ou moins directe à la nature et à ses lois, l'exposition « Les amas d'Hercule » au Parc Saint-Léger semble revenir sans bruit sur un des enjeux historiques de l'art. Le rapport de la culture à l'élément naturel est un thème éculé tant il a longtemps prévalu lors de la création et à la réception de toutes productions artistiques. Aussi, en cette fin révolue de début du xxie siècle, reprendre cette question là où on l'avait laissée il n'y a finalement que peu de temps pourrait d'abord paraître un rien aventureux. Mais cela pourrait signifier également l'envie de reformuler une réponse, de redéfinir des positions. Il faut dire que les artistes, loin d'avoir évacué la question, s'accordent toujours à puiser tous azimuts dans leur environnement direct. Il faut dire également que la science elle-même est sortie de son objectivité pour « mettre en fiction » la nature. C'est là le point de départ de l'exposition.

La spéculation des astrophysiciens modélisant et colorant les images d'essaims d'étoiles (les fameux amas d'Hercule) pour faire coïncider la représentation de la réalité et le calcul scientifique de cette même réalité sert de pierre angulaire à une théorie de la perte des repères et de brouillage de pistes. Les œuvres rassemblées travaillent la matière du réel, ses forces et ses phénomènes mais elles substituent au dessin de l'accointance esthétique le souci plus ou moins consciencieux de l'interprétation.

En même temps qu'elle organise autour d'elle l'ensemble des œuvres, la sculpture *Le ruissellement de l'eau* de Pierre Malphettes semble déclamer le statement de l'exposition. S'élevant jusqu'au plus haut point de l'espace central, la pièce monumentale, en mettant en jeu des cheminements d'eau qui s'écoulent jusqu'au sol, convoque un paysage de synthèse poétique et technique. On tourne autour des tubes, des bassins et des plaques comme l'exposition elle-même. Et on peut s'apercevoir assez vite que la question des lois de la nature est finalement assez secondaire, qu'elle est pour ces artistes un prétexte à l'expérience et à la dérive. Alors qu'une imposante *Sea Painting* de Jessica Warboys témoigne par la peinture des forces invisibles des mouvements de la mer, la vidéo *Wind* (1968) de Joan Jonas montre des corps balayés par le vent et qui réalisent une chorégraphie contrariée. Plus démesurée et faussement empirique, l'œuvre de l'artiste hongrois Attila Csorgo répond à la grandiloquence monumentale par la folle précision d'un mécanisme bricolé recomposant la



ATTILA CSÖRGO  
**Untitled (1 tetrahedron + 1 cube + 1 octahedron = 1 dodecahedron), 2000.**  
 Bâton en bois, ficelle, rouet, boulon, cadre en fer, moteur électrique, 180 x 110 x 80 cm.  
 Collection Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam Luxembourg.  
 Donation KBL European Private Bankers.  
 © Aurélien Mole.

structure géométrique des quatre éléments du cosmos (l'eau, la terre, l'air et le feu, selon la symbolique platonicienne des solides).

Conduites par le discours général, les œuvres semblent ici faire l'une après l'autre la démonstration de leur invention. Et si certaines d'entre elles paraissent parfois à l'étroit dans le costume qu'elles endossent, toutes révèlent malgré tout le désir de s'essayer avec bonheur à ce qui fait la mécanique du monde. Elles montrent alors la qualité joyeusement expérimentale d'un art émancipé qui en a définitivement fini avec la *mimésis*.

Avec Dove Allouche, Nina Canell, Chris Cornish, Attila Csorgo, Edith Dekyndt, Joan Jonas, Irene Kopelman, Ange Leccia, Pierre Malphettes et Jessica Warboys.

## Hippolyte Hentgen

### *Seconde main*

Chapelle du Genêteil, Château-Gontier, du 12 janvier au 17 mars 2013

par  
Denise Jouan



HIPPOLYTE HENTGEN

Détail de l'exposition *Seconde main*, 2013.

Chapelle du Genêteil Centre d'art contemporain/

Le Carré scène nationale.

Courtesy Galerie Semiose.

Photo: Marc Domage.

Hippolyte Hentgen les recueille sur l'auto-route médiatique, elles l'attendent frigorifiées sur l'aire de la reproductibilité, ces images fugitives et amnésiques qui ont oublié leur signature et n'ont qu'un vague souvenir de leur origine (la peinture, la bande dessinée, le cinéma ou la photo scientifique) quand elles échouent sur une affiche de salle d'attente ou un canevas de laine. Le duo d'artistes les « réchauffe », comme il dit, en les redessinant à quatre mains, les revigorant, les remplumant, leur redonnant le goût de transmettre des émotions et des doutes. Ces rebouteuses aux crayons soignent le mal par le mal en copiant la copie, tandis qu'ici le dessin subit un nouveau traitement de choc en repassant chez l'imprimeur et sous la machine à coudre, comme sur le billard du docteur Frankenstein. La « seconde main » commet un geste du troisième type. Et pour fêter sa résurrection, le dessin, sans peur de l'anachronisme, squatte la chapelle du Genêteil en déballant le décor d'une fête médiévale. Sur les murs, plutôt que des étendards à la tribune d'une joute, des tentures dont la matière provient de rideaux de grand-mère ou de l'atelier costumes de la kermesse. Au centre, deux dessins au crayon noir s'opposent dans des oculi en formant de possibles blasons. Par cette simple opération de transfert et de raccommodage – un fin galon de finition et hop – le dessin devient objet, d'art ou d'ameublement. Pendant ce temps-là, au centre de la nef, il a l'ambition de se faire plus haut qu'une sculpture. Ces formes unijambistes et emmitouflées dans des heures perdues de tricot ou de

broderie se dressent sur leurs socles bien alignés avec une prétention un peu ridicule. Mais du ballon en simili-vison à l'esquimau en patchwork du Télé-thon, l'effort de ces aspirants-figures arrangés dans un tableau vivant façon Dalton est attachant. Surtout que dans leur hiératisme bouloché, ces sculptures au degré zéro semblent avoir conscience de leur sursis et du risque d'être déhoussées, pliées, remises, dès que la fête sera finie.

Cette humeur réversible est commune aux tentures, trahies par la patine sur les dessins dont la source se situe dans une époque précise, celle de la naissance de la modernité enthousiaste et déjà nostalgique du monde qu'elle est en train de faire disparaître, comme les rêves d'enfant à jamais perdus dans le réalisme de la productivité. Le moment historique – indiqué ici par la référence au dessin animé, au cinéma populaire, aux premiers grands ensembles – est celui où l'image change de statut dans sa production et sa reproduction mécanisée puis dans l'asservissement à l'industrie du divertissement et à la publicité. Il correspond aussi à la rupture définitive entre la culture savante et la culture de masse, également méfiantes l'une de l'autre. Alors le dessin expurge sa bipolarité génétique dans un jeu d'association d'images. Il feint la pédagogie – tout en se jouant du mystère de la création à deux – pour déployer le lexique d'Hippolyte Hentgen où l'on reconnaît un penchant pour la mise en abîme (de l'exposition et de l'acte de dessiner), et des motifs symboliques comme le masque ou les mains gesticulantes. Jusqu'ici

cette entité artistique siamoise avait dénié le dessin resté le territoire vierge de la mort de l'auteur, décoincé l'appropriationnisme et libéré la citation de sa névrose conceptuelle. Le dessin prend ici une nouvelle consistance, se trouve de nouveaux talents et d'autres vocations encore : une vraie bête de scène.

01.02 - 21.04.13  
vernissage le 31.01.13

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

visites publiques tous les dimanches à 16h00

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 de francesco arena a reçu le soutien de la galerie monitor, rome

avec le soutien de champagne pommery

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

onze mille cent quatre-vingt sept jours

# francesco arena

les actions silencieuses  
les ctions silencieuses  
les c ions silencieuses  
les c i ns silencieuses  
les c i ns silencie ses  
les i ns silen ie ses  
es i ns si en ie ses  
es i s sie ie ses  
es s s e e ses  
s s s s

les actions silencieuses  
les ctions silencieuses  
les c ions silencieuses  
les c i ns silencieuses  
les c i ns silencie ses  
les i ns silen ie ses  
es i ns si en ie ses  
es i s sie ie ses  
es s s e e ses  
s s s s

les actions silencieuses  
les ctions silencieuses  
les c ions silencieuses  
les c i ns silencieuses  
les c i ns silencie ses  
les i ns silen ie ses  
es i ns si en ie ses  
es i s sie ie ses  
es s s e e ses  
s s s s

les actions silencieuses  
les ctions silencieuses  
les c ions silencieuses  
les c i ns silencieuses  
les c i ns silencie ses  
les i ns silen ie ses  
es i ns si en ie ses  
es i s sie ie ses  
es s s e e ses  
s s s s

les actions silencieuses  
les ctions silencieuses  
les c ions silencieuses  
les c i ns silencieuses  
les c i ns silencie ses  
les i ns silen ie ses  
es i ns si en ie ses  
es i s sie ie ses  
es s s e e ses  
s s s s

# émilie pitoiset

LA REVUE 02  
ET L'ÉCOLE SUPÉRIEURE  
DES BEAUX-ARTS  
DE NANTES MÉTROPOLE  
PRÉSENTENT

LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE  
RENCONTRES EUROPÉENNES  
DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS  
ET ASSOCIATIFS  
THE PATHS OF EMERGENCE  
THE EUROPEAN MEETING OF  
NONPROFIT AND ARTIST-RUN SPACES

NANTES  
11 & 12 AVRIL 2013

AMPHITHÉÂTRE  
DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Place Dulcie September / angle rue Fénelon

RENSEIGNEMENTS /  
LISTE DES PARTICIPANTS :  
[WWW.ZOOGALERIE.FR](http://WWW.ZOOGALERIE.FR)

Structures invitées :

la Station (Nice),  
40mcube (Rennes),  
Tripode (Rezé),  
Treize (Paris),  
la Salle de bains (Lyon),  
Triangle (Marseille),  
Circuit (Lausanne),  
SGW (Glasgow),  
etc.