

# 02

n°72



**Will Benedict**  
**Ellie Ga**  
**Jean-Christophe Norman**

*Focus Martinique*  
**Steeve Bauras**  
**Robert Charlotte**  
**Myrtha Richards Marie-Joseph**

*Focus Ateliers de Rennes*  
**Zoë Gray, Ane Hjort Guttu,**  
**Koki Tanaka**



# silence trompeur

Marcelline Delbecq

du 22 janvier au 7 mars 2015



Ouvert du mercredi au dimanche  
de 13h à 18h

## Centre d'art contemporain La halle des bouchers

N°7 rue Teste du Bailler – 38200 Vienne (France)

Tel. 04 74 54 51 37

Email:

[info-cac@nativis-vienne.fr](mailto:info-cac@nativis-vienne.fr)

Vienne  
VILLE de la Roche

Nina Childress  
Jazy, Hedy & Sissi

22.11.2014  
– 25.01.2015

# CHÂTEAU

# RENTILLY

## OUVERTURE 22.11.14 14H30

# RENTO

Un nouveau lieu  
pour l'art  
contemporain  
en Île-de-France

Parc culturel de Rentilly  
1, rue de l'Étang  
77 600 Bussy-Saint-Martin

Entrée libre  
[parcculturelrentilly.fr](http://parcculturelrentilly.fr)  
[fraciledefrance.com](http://fraciledefrance.com)



Île de France



← frac  
île-de-france  
↳ le château  
rentilly

MARNEetGONDROIRE  
communauté d'agglomération  
Parc culturel de Rentilly

02

ANOUS PARIS

NOVA

MOUSSE

TSP

# New location Opening soon



**TORRI**

7, rue Saint-Claude — 75003 Paris  
T. +33 (0)1 40 27 00 32 — [www.galerietorri.com](http://www.galerietorri.com)



*NICK MAUSS*

*26 NOVEMBER - 10 JANUARY / LONDON*

*JUTTA KOETHER*

*17 NOVEMBER - 20 DECEMBER / PARIS*

*ART BASEL MIAMI BEACH*

*ART GALLERIES / BOOTH L19 / 4 - 7 DECEMBER*

*LIZ DESCHENES / ROE ETHRIDGE / JUTTA KOETHER / DANIEL LEFCOURT  
VALENTINA LIERNUR / JASON LOEBS / SCOTT LYALL / NICK MAUSS  
CHARLES MAYTON / JOHN MILLER / OLIVIER MOSSET / SEAN PAUL  
PAVEL PEPPERSTEIN / EILEEN QUINLAN / BLAKE RAYNE  
CLÉMENT RODZIELSKI / CHRISTOPH RUCKHÄBERLE / NORA SCHULTZ  
AMY SILLMAN / REENA SPAULINGS / JOANNE TATHAM & TOM O'SULLIVAN  
CHEYNEY THOMPSON*

**CAMPOLI PRESTI**

*LONDON / PARIS*

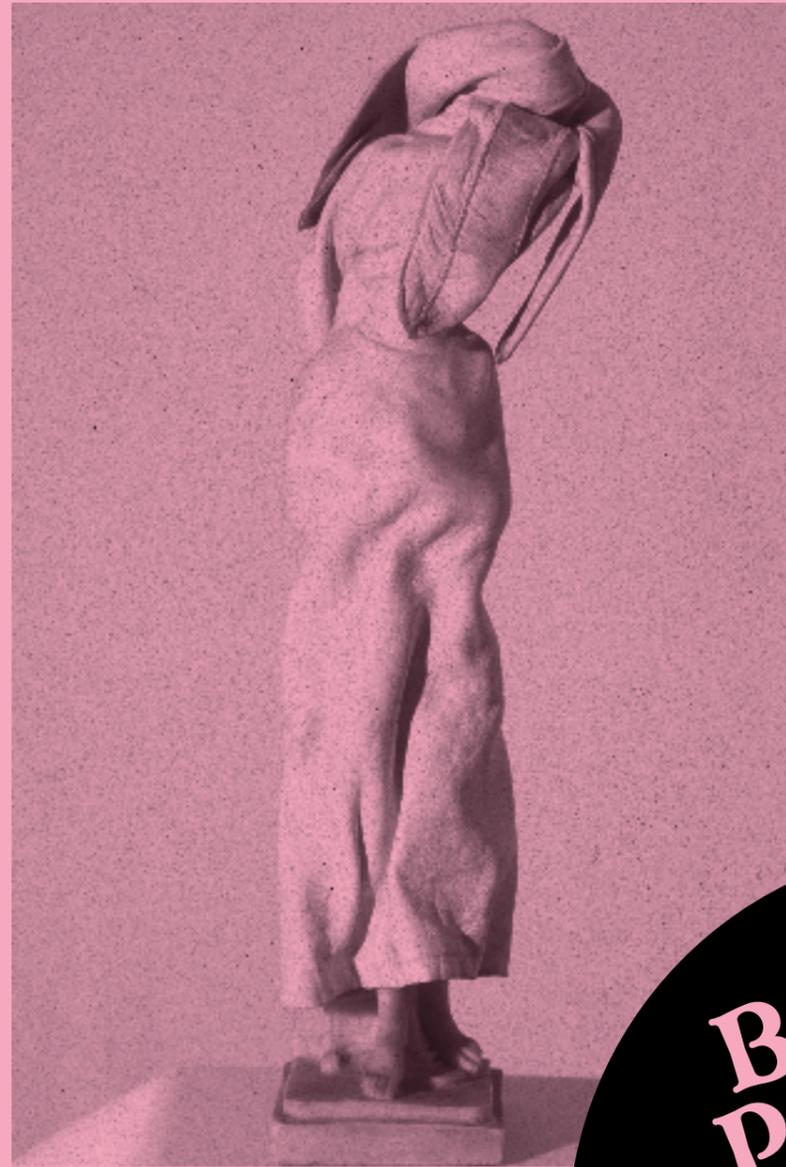
# frac franche-comté /

- susanna fritscher, promenade blanche weisse reise /
- jean-christophe norman, biographie / expositions du 18 octobre 2014 au 25 janvier 2015 / besançon

— frac franche-comté

cité des arts – 2, passage des arts – 25000 besançon  
03 81 87 87 00 – www.frac-franche-comte.fr

du mercredi au vendredi 14 h - 18 h  
samedi et dimanche 14 h - 19 h



**Bruno Pelassy**  
exposition  
du 16 janvier au 22 mars 2015  
Vernissage le jeudi 15 janvier 2015  
Centre d'art  
contemporain d'Ivry - le Cr d ac  
La Manufacture des Cillels  
25-29 rue Raspail, 94200 Ivry-sur-Seine  
'Entrée libre'  
[www.credac.fr](http://www.credac.fr)  
SW&RSKI  
CURA. 02 *Suzanne*

  venir :  
**Delphine Coindet**  
*Modes et usages  
de l'art,*  
du 10 avril  
au 28 juin 2015.

Bruno Pelassy,  
*Sans titre, 2000*  
Photo : Muriel Anssens. Courtesy Air de Paris, Paris.

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

  Le cr d ac / Franche-Comté / Besançon / 2014



arts visuels  
seine-saint-denis



© MC-TG-GD / Work Method d'après le film Cité du soleil, Jean-Claude Sée

# MA' AMINIM

( LES CROYANTS )

EXPOSITION DU 05/12/14 AU 09/02/15

SAINT-DENIS / MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

ANOUS PARIS

02



Saint  
Denis

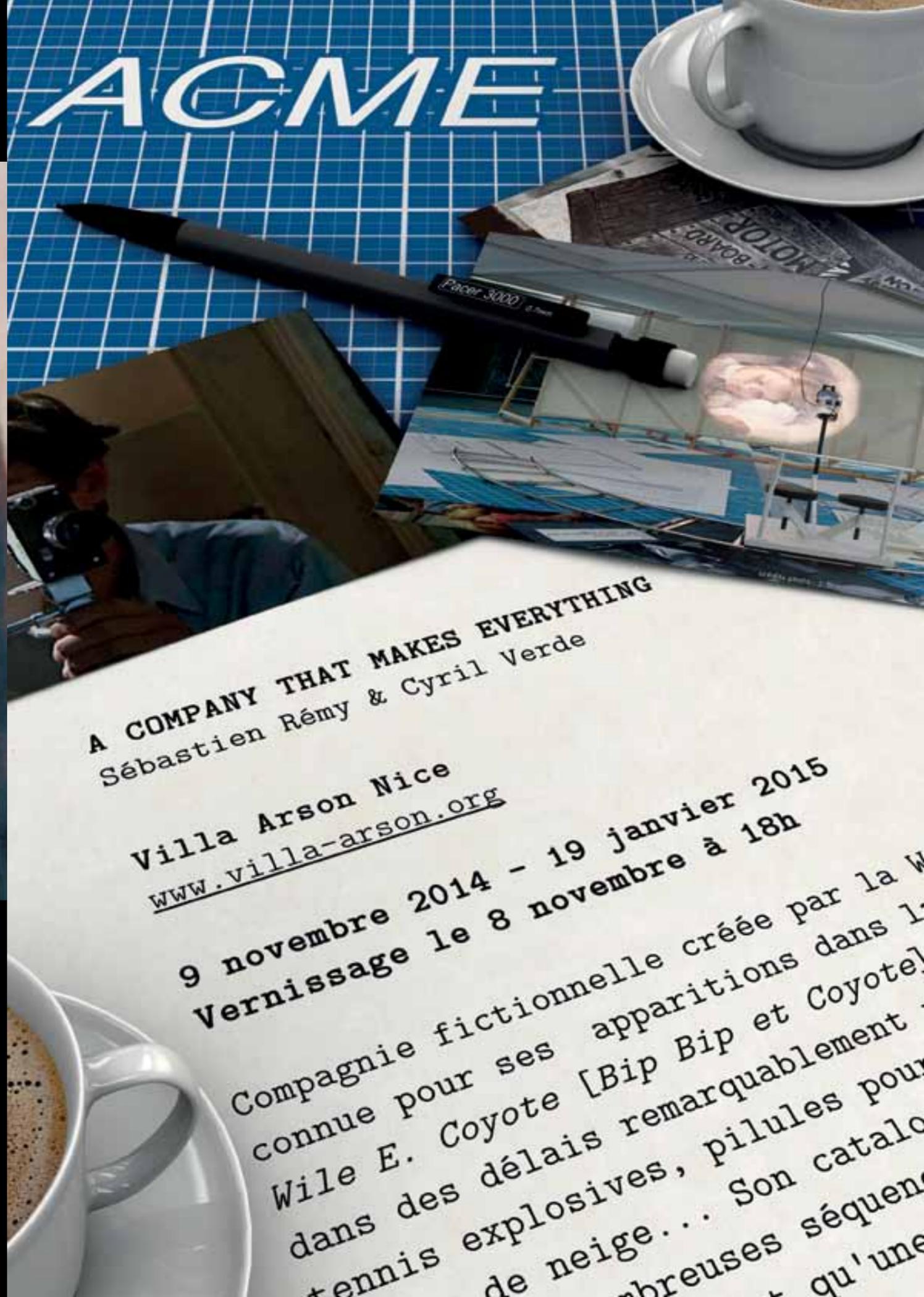
www.musee-saint-denis.com

seine-saint-denis  
LE DÉPARTEMENT

http://artsvisuels.seine-saint-denis.fr



# ACME



A COMPANY THAT MAKES EVERYTHING  
Sébastien Rémy & Cyril Verde

Villa Arson Nice  
[www.villa-arson.org](http://www.villa-arson.org)

9 novembre 2014 - 19 janvier 2015  
Vernissage le 8 novembre à 18h

Compagnie fictionnelle créée par la W  
connue pour ses apparitions dans l  
Wile E. Coyote [Bip Bip et Coyote]  
dans des délais remarquablement  
tennis explosives, pilules pour  
de neige... Son catalo  
mbreuses séquen  
t qu'une



Visuel : Guillaume Krick, Benjamin Thomas (Bébé Duralite), photographie argentique, (c) Guillaume Krick, 2014 - Rajastan ville de La Roche-sur-Yon - Novembre 2014

**TERRASSER L'HORIZON**  
**GUILLAUME KRICK**  
**ET BENJAMIN THOMAS**  
**13 DÉCEMBRE 2014**  
**- 21 FÉVRIER 2015**



# Hoël Duret

La vie héroïque de B.S.  
Acte III  
Les sirènes de Corinthe

29 nov. 2014 - 24 jan. 2015  
Vernissage / Opening on  
29 nov. 18h30 / 6.30 pm

Zoo galerie  
49 chaussée de la Madeleine  
interphone 8  
44000 NANTES  
[www.zoogalerie.fr](http://www.zoogalerie.fr)

Zoo galerie reçoit le soutien de la Ville de Nantes, de la Région des Pays de la Loire, du Conseil général de Loire-Atlantique et de la DRAC des des Pays de la Loire.

# ART BRUSSELS

Sam 25 – Lun 27 avril  
Vernissage Ven 24 avril

Brussels Expo

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

Suivez nous   

#artbrussels

## ECOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS / GALERIE EDOUARD-MANET GENNEVILLIERS

3 place Jean-Grandel  
F-92230 Gennevilliers  
t. +33 (0)1 40 85 67 40  
embamanet@ville-genevilliers.fr  
www.ville-genevilliers.fr

La galerie est ouverte du lundi  
au samedi de 14:00 à 18:30  
et sur rendez-vous, elle sera  
fermée du 22.12.14 au 3.01.15.  
Entrée libre

## PROGRAMMATION NOV. 2014 / MARS 2015

LA REFERENCE  
D'OBJET N'EST PAS  
DEFINIE A UNE  
INSTANCE D'OBJET  
jusqu'au 17.01.15

JULIE BENA  
05.02 / 28.03.15

Exposition personnelle  
Vernissage le 4.02.15

### Exposition collective

A Kassen  
Neil Beloufa  
Robert Breer  
Jos de Gruyter  
& Harald Thys  
Pierre Paulin  
Sarah Tritz  
& Maxime Thieffine  
Angharad Williams  
& Richard Sides

Commissaire  
Barbara Siriex



**Farah Atassi**  
29.11 - 24.01  
2015  
Vernissage vendredi 28 novembre à partir de 18h30  
Conférence Farah Atassi et Anaël Pigeat vendredi 16 janvier à 19 h



LE PORTIQUE espace d'art contemporain  
3, rue d'Après Manneville  
F-75600 Le Havre  
T: 02 35 45 53 64  
info@leportique.org  
www.leportique.org  
Entrée libre / mercredi au samedi 15h-18h30 - Fermé du 24 décembre au 1<sup>er</sup> janvier



ds De  
Standaard

LE SOIR



ING 

Photo: Nick Hammes  
organised by arte&s

# INVENTER LE POSSIBLE UNE VIDÉOTHÈQUE ÉPHÉMÈRE 14/10/2014 – 08/02/2015

EDGARDO  
ARAGÓN DÍAZ ●  
YTO BARRADA ● ERIC  
BAUDELAIRE ● URSULA BIEMANN  
● WIM CATRYSE ● DECLINACIÓN  
MAGNÉTICA ● THEO ESHETU ● MAHDI  
FLEIFEL ● SIRAH FOIGHEL BRUTMANN ET  
EITAN EFRAT ● PETER FRIEDL ● PAULINE  
HOROVITZ ● MARINE HUGONNIER ● HAYOUN  
KWON ● KHVAY SAMNANG ● MARTIN LE  
CHEVALLIER ● NAEEM MOHAIEMEN ● WENDY  
MORRIS ● CARLOS MOTTA ● ELS OPSOMER  
● DANIELA ORTIZ & XOSÉ QUIROGA ●  
ANXIONG QIU ● ALLAN SEKULA ●  
HITO STEYERL ● ATSUSHI WADA ●  
YANG FUDONG ● ARTUR  
ZMIJEWSKI ●



Martin Le Chevallier, Le Jardin d'Attila, 2012 © Aurora films, 2012

## JEU DE PAUME 10 ANS DÉDIÉS À L'IMAGE

1, PLACE DE LA CONCORDE · PARIS 8<sup>E</sup> · M<sup>O</sup> CONCORDE  
WWW.JEUDEPAUME.ORG

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

# 02 n°72

En couverture / Cover  
Tom Humphreys  
*Untitled*, 2014  
Courtesy Tom Humphreys; High Art, Paris.

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  
Cédric Aurelle, Raphaël Brunel,  
Alexandrine Dhainaut, Jérôme Dupeyrat,  
Patrice Joly, Benoît Lamy de la Chapelle,  
Aude Launay, Gauthier Lesturgie,  
Ingrid Luquet-Gad, Jean-Baptiste Mognetti,  
Julie Portier, Myrtha Richards Marie-Joseph,  
François Salmeron

Traduction / Translation  
Simon Pleasance, Fronza Woods

Relecture / Proofreading  
Aude Launay, MP Launay

Publicité / Advertising  
Patrice Joly  
patricejoly@orange.fr

Design graphique / Graphic Design  
Claire Moreux

Impression / Printing  
Imprimerie de Champagne, Langres

Éditeur / Publisher  
Association Zoo galerie  
4 rue de la Distillerie  
44000 Nantes  
patricejoly@orange.fr  
Avec le soutien de la Ville  
de Nantes

Textes inédits et archives sur /  
Unpublished texts and archives  
www.zerodeux.fr

Hiver / Winter 2014 - 2015

Revue d'art contemporain / Contemporary Art Review

## Guest

p. 16  
Ellie Ga  
par / by Patrice Joly

p. 22  
Will Benedict & Co.  
par / by Aude Launay

p. 30  
Jean-Christophe Norman  
par / by Patrice Joly

## Dossier

— Focus Martinique

p. 37  
Steeve Bauras  
par / by Jean-Baptiste Mognetti

p. 44  
L'art contemporain de la Caraïbe  
*Caribbean Contemporary Art*  
par / by Myrtha Richards Marie-Joseph

p. 48  
Robert Charlotte  
par / by Aude Launay

— Focus Les ateliers de Rennes

p. 60  
Zoë Gray  
par / by Raphaël Brunel

p. 66  
Ane Hjort Guttu, Le Quartier, Quimper  
par / by Julie Portier

p. 67  
Koki Tanaka, Passerelle, Brest  
par / by Raphaël Brunel

## Reviews

p. 69  
Mark Leckey  
Wiels, Bruxelles

p. 70  
Thomas Hirschhorn  
Schinkel Pavillon, Berlin

p. 71  
The Other Sight  
CAC, Vilnius

p. 72  
Daniel Buren  
MAMCS, Strasbourg

p. 74  
Personal Cuts  
Carré d'art, Nîmes

p. 75  
Inside  
Palais de Tokyo, Paris

p. 76  
Franz Erhard Walther  
CAPC, Bordeaux

p. 77  
Traucum  
Parc Saint Léger hors les murs

p. 78  
Ismail Bahri  
Khasma, Les Lilas ; Les Églises, Chelles

p. 79  
David Coste  
Chapelle Saint-Jacques, Saint Gaudens



Ellie Ga

*The Lighthouse Card*, (from the *Deck of Tara*), 2011  
52 cartes de jeu uniques / 52 unique playing cards  
Courtesy Ellie Ga; Bureau New York

# Ellie Ga

Par Patrice Joly

La pratique d'Ellie Ga emprunte à diverses structures cognitives et narratives telles que l'essai, le documentaire scientifique ou le storytelling que l'artiste met en scène dans des installations filmiques doublées de nombreuses productions dérivées : photographies, diaporamas, vidéos, etc. Son travail est toujours le fruit d'un investissement personnel important qui engage de longues périodes d'immersion dans des contextes prégnants d'où surgit la matière nécessaire à la production. La décision de faire œuvre naît des imprévus que l'artiste sait pleinement saisir et accompagner au-delà du simple constat de leur survenance, rappelant la manière des Surréalistes. Pour *Pharos*, c'est le contexte extraordinairement riche des études alexandrines et de la construction du grand phare qui devient le socle d'une enquête mi-scientifique, mi-biographique avec, en arrière-plan, le mythe du dieu Thot, inventeur de l'écriture et symbole de la structuration « moderne » du savoir ; le projet se déploie au M-Museum de Louvain sous la forme de l'installation vidéo *Four Thousand Blocks* autour de laquelle des pièces annexes fonctionnent comme autant de « compléments d'enquête ». La performance *Eureka, a Lighthouse Play*, programmée au même moment au festival Playground, agit en écho à cette puissante réflexion sur la circulation des images.

*Merh Licht*<sup>1</sup> est-on tenté de penser en scrutant l'itinéraire qui pousse Ellie Ga à s'intéresser à l'île de Pharos après avoir effectué un périple nordique qui l'a privée de la lumière du soleil pendant les interminables mois de la nuit arctique. Réel tropisme scientifique ou besoin de se rapprocher de ce qu'elle a pu interpréter comme un signe du destin, toujours est-il qu'au sortir de sa longue nuit septentrionale, apercevant la première lueur du monde habité sous la forme d'un faisceau lumineux en provenance d'un phare, la jeune artiste décide de se consacrer entièrement à l'étude de Pharos, site qui donna son nom au célèbre édifice dont le flamboiement pouvait être perçu jusqu'à plus de cent miles des côtes de l'actuelle Égypte, le faisant rentrer pour cette raison au nombre des sept merveilles du monde. C'est dans ce contexte très marqué symboliquement et biographiquement que s'inscrit *Pharos*, un projet « intégral » qui entraîne, à la suite d'une expédition scientifique de longue durée dans l'Arctique à bord d'un navire de recherche, une véritable immersion dans une ville et une civilisation, Alexandrie et l'Égypte, jusqu'alors complètement inconnues de l'artiste. Plutôt que de minimiser le caractère exceptionnel de ce signal surgi des ténèbres, Ellie Ga décide d'en faire un quasi présage et sa feuille de route pour les mois, voire les années à venir. Il entre en cela une proximité d'attitude avec les Surréalistes lorsque ces derniers s'avisèrent de vouloir décrypter dans la forêt des signes l'existence d'un itinéraire caché : le désir de se laisser guider par le hasard, l'inattendu, de ne pas les refouler mais bien au contraire d'en faire un véritable vade-mecum, un rapport au monde pleinement consenti. De fait, le travail d'Ellie Ga est imprégné de cette attente pour l'imprévu qui la guide tout au long de sa quête égyptienne – et dans ses travaux précédents – qui ne la mène nulle part ailleurs qu'à la rencontre de personnages remarquables,

vivants autant que disparus : en cela l'égyptologie avec ses chercheurs, ses personnages historiques, ses divinités principales et secondaires, ses méthodes, est un terrain de jeu extraordinaire, un formidable gisement de récits, certains s'inscrivant dans le principe même des études archéologiques tandis que d'autres, en devenir, s'additionnent aux premiers et forment un magma impressionnant que l'artiste prend un plaisir certain à remuer dans tous les sens.

L'histoire de Pharos est avant tout une extraordinaire histoire de mots, prise dans un non moins extraordinaire mouvement d'absorption d'une civilisation par une autre, d'une langue par une autre. Pour ces navigateurs émérites qui faisaient régulièrement escale dans ce grand port de la Méditerranée, l'association entre territoire et souverain était quelque chose d'assez habituel puisque Pharaon désignait aussi la terre d'Égypte... Quand les Grecs s'implantèrent sur l'île, ils lui donnèrent le nom modifié de Pharos, d'après Pharaon et, quand le phare fut achevé, ce dernier conserva cette appellation métonymique qui renvoie plus à sa localisation qu'à sa fonction. Par la suite, le nom de Pharos traversa la langue grecque sans encombre pour aboutir, après son passage par le latin, aux dérivés que l'on connaît : *le phare*, *il faro* et *o farol*. Cette première occurrence d'une dérive étymologique a son importance, elle structure le projet de l'artiste qui cherche à montrer comment le langage, les mots, subissent, si nous ne le savions pas encore suffisamment, de multiples altérations, traductions hasardeuses, réappropriations, mais aussi abus et même contresens. Ellie Ga met ainsi en lumière l'importance des structures de pouvoir dans la constitution du langage qui vont jusqu'à s'introduire de manière intrusive dans sa signification. Ce n'est pas si étonnant, après tout, concernant la civilisation égyptienne dont l'organisation ultra « pyramidale » inventa l'ordre des scribes pour asseoir et développer le pouvoir du pharaon à travers l'ensemble de ses représentations. Le propos de l'artiste n'est pas, a priori, de faire de la linguistique appliquée, on sent cependant qu'elle prend un plaisir certain à suivre cette déviance originelle reprise en cascade jusqu'à sa dernière destination. L'exemple du dieu Thot est très révélateur : son nom est à l'origine d'une dérive langagière extraordinaire qui le fait passer de la référence au chiffre 8 – Khemenou pour les Égyptiens, repris par les Arabes pour devenir *el chimia*, puis alchimie, la science des transformations ésotériques – à notre moderne chimie. Fondateur de l'écriture et du langage selon le mythe, le dieu à la tête d'ibis est aussi celui du hasard, l'inventeur des dés, devenant Hermès Trismégiste chez les Grecs qui ajoutent une corde supplémentaire à son arc divin, celle du voyage. Sa figure traverse l'exposition de part en part : *Four Thousand Blocks* retrace sa légende sous forme d'un triptyque vidéo. Au centre se déploie le récit « principal » dont la trame sinueuse entremêle les récits qui se superposent et s'entrechoquent ; sur la gauche se devinent les mains de l'artiste en train de manipuler une photo dans un bac de révélateur, photo qui s'avère être celle de deux énormes blocs de pierre à l'entrée du port d'Alexandrie sur lesquels sont peints deux et cinq points, tels deux dés de taille démesurée (*Projection Harbor*, 2013) ; sur la droite à nouveau deux mains qui sélectionnent des lettrines afin de composer un texte évoquant le mythe du dieu que l'on retrouve plus loin dans l'exposition sous la forme d'une impression typographique (*Pharmakon*, 2012),



Ellie Ga  
Vues de l'exposition / Installation views  
M-Museum Leuven.  
Photo: Ellie Ga, Pharos, M-Museum Leuven  
© Dirk Pauwels

impression sans encre qui accentue le caractère fantomatique de l'écriture. Entre l'image en devenir et le verbe qui s'estompe, le récit central a du mal à se frayer un chemin, l'allégorie du caractère illusoire du savoir s'incarne dans la figure de Thot, dieu de l'écriture et du savoir mais aussi du hasard...

La Méditerranée, creuset de civilisations s'il en est, est dominée par les Égyptiens jusqu'à l'avènement de la culture grecque dont l'un des représentants majeurs, Ptolémée, général d'Alexandre, lancera la construction du phare, trois siècles avant le début de notre ère. Le phare est une construction dont la taille et l'élévation peuvent être comparées aux plus hauts de nos gratte-ciel, il est le symbole d'une civilisation qui voit s'ouvrir l'université d'Alexandrie en même temps qu'une ère de rayonnement culturel intense. Une vingtaine de siècles plus tard, une expédition scientifique menée par l'archéologue français Jean-Yves Empereur fait une découverte de tout premier ordre, un ensemble de milliers de blocs gisant au fond de la mer, manifestement en provenance de l'ancien phare, ramenant ainsi en «pleine lumière» l'histoire de la septième merveille que les innombrables péripéties de l'histoire ajoutées à une activité sismique désastreuse ont fait disparaître des radars de l'actualité scientifique.

C'est à l'intérieur de ce contexte très dense que se déploie donc *Pharos* qui, comme tous les projets antérieurs de l'artiste, possède une dimension quasi scientifique l'apparentant à la forme de l'essai: pour lui, l'artiste s'est inscrite à l'université d'Alexandrie et y a poursuivi pendant plusieurs mois des études d'archéologie sous-marine. Les sommités en la matière – Jean-Yves Empereur, directeur du centre d'études alexandrines et Kamal Sadou el Saadat, directeur des antiquités – deviennent les acteurs principaux d'un récit à plusieurs voix et à multiples pistes, auxquels il faut ajouter les personnages de la mythologie égyptienne ainsi que le grand historien allemand du début du xxe siècle, Hermann Thiersch, à l'origine du regain d'intérêt pour le phare. Cette profusion d'acteurs aux profils divergents explique en partie la forme décousue d'une œuvre dont on ignore l'objectif ultime. Le trop-plein d'informations devient vite un handicap à l'édification d'une quelconque certitude, l'artiste déployant un tourbillon d'images et de documents en tous genres qui finissent par donner le vertige. Elle semble elle-même perdue quand les conclusions du chercheur, Jean-Yves Empereur, sont remises en question par le témoignage de sa

proche collaboratrice ou quand, voulant mettre le récit officiel à l'épreuve du réel en effectuant ses propres plongées et s'adressant en anglais au guide qui l'accompagne au fond de la mer, elle se voit répondre en arabe (*Sayed*)... Ellie Ga sait parfaitement jouer de ce sentiment de désorientation, encore accentué dans la performance *Eureka, a Lighthouse Play*, dérivée de la même expérience égyptienne, par le jonglage savamment orchestré des transparents sur le rétroprojecteur redoublé par la scansion des documents d'archives et de ses propres films de plongée via un vidéoprojecteur. L'authenticité des vestiges est aussi remise en question: au beau milieu de la performance, nous apprenons que les fameux blocs qui font l'objet de toute l'attention de l'équipe des archéologues – et de l'artiste – sont sortis de l'eau pour être nettoyés avant d'y être replongés puis rephotographiés pour le besoin des dépliants touristiques, augmentant ainsi le trouble, pointant la dualité/duplicité des images et la lutte à la fois symbolique et prosaïque pour s'en assurer la maîtrise. Faut-il appréhender ce travail comme une réflexion sur la relativité de la connaissance? Le mythe de Thot auquel il est fait largement allusion dans les diverses œuvres de l'exposition peut apporter un début de réponse: ce dernier qui pensait, en offrant l'écriture au roi des Égyptiens, rendre le peuple plus sage et lui apporter plus de mémoire, se voit répondre par le souverain que ce n'est pas le cadeau de la mémoire qu'il lui offre là mais bien la drogue du souvenir. Dans la bouche du directeur des antiquités d'Alexandrie dialoguant avec l'artiste dans *Four Thousand Blocks*, le mythe sert à justifier la prédominance de l'oralité dans la civilisation arabe; l'argument qu'il met en avant pour appuyer sa thèse est celle de l'impossibilité de se rappeler le numéro de téléphone de sa femme, enregistré dans son smartphone, preuve s'il en est que l'écriture est l'ennemie de la mémoire. Le mythe se réécrit dès lors selon la formule: l'écriture ne nous a pas donné le cadeau de la mémoire mais le poison de l'oubli...

1. *Mehr Licht!* est l'expression qu'aurait prononcée Goethe sur son lit de mort, diversement interprétée selon les commentateurs comme le regret de ce grand esprit de n'avoir pu amasser suffisamment de connaissances au cours de sa vie tandis que d'autres ne retiennent que la dimension plus prosaïque de la prière de lui ouvrir la fenêtre afin qu'il puisse contempler une dernière fois la lumière du jour.



## Ellie Ga

By Patrice Joly

Ellie Ga's praxis borrows from different cognitive and narrative structures, such as the essay, the scientific documentary and storytelling, which the artist presents in filmic installations backed up by many by-products: photographs, slide shows, videos, and the like. Her work is invariably the outcome of a major personal engagement entailing lengthy periods of immersion in significant contexts from which the matter required for her output emerges. The decision to produce work issues from things unforeseen which the artist manages to grasp and go along with, beyond the mere fact of their unexpected appearance, calling to mind the manner of the Surrealists. For *Pharos*, it is the extraordinarily rich context of studies of Alexandria and the construction of the great lighthouse which becomes the base of a half-scientific, half-biographical investigation with, in the background, the myth of the god Thoth, inventor of writing and symbol of the "modern" organization of knowledge; the project is developed at the M-Museum in Leuven in the form of the video installation *Four Thousand Blocks*, around which subsidiary pieces function like so many "further investigations". The performance *Eureka, a Lighthouse Play*, programmed at the same time in the Festival Playground, acts like an echo of this powerful reflection on the circulation of images.

*Mehr Licht*<sup>1</sup>, we are tempted to think as we peer at the itinerary that prompts Ellie Ga's interest in the island of Pharos, after making a northerly journey during which she was starved of sunlight

during those endless months of Arctic darkness. Be it a real scientific pull or a need to draw closer to what she interpreted as a sign of destiny, the fact remains that on emerging from her long northern night and seeing the first glimmer of the inhabited world in the form of a beam of light coming from a lighthouse, the young artist decided to devote herself fulltime to studying Pharos, the site which lent its name to the famous edifice whose flashing light could be seen up to more than 100 miles from the shores of present-day Egypt, which is why it became one of the seven wonders of the world. *Pharos* is part and parcel of this symbolically and biographically very marked context as an "integral" project which, in the wake of a long scientific expedition in the Arctic on board a research vessel, involved nothing less than an immersion in both a city and a civilization, Alexandria and Egypt, hitherto totally unknown quantities for the artist. Rather than downplaying the unusual nature of this signal rising up from the darkness, Ellie Ga decided to turn it into something almost like an omen, and make it her road map for the months not to say years to come. As such it comes close in attitude to the Surrealists when these latter realized that they wanted to decipher the existence of a hidden itinerary in the forest of signs: the desire to let themselves be guided by chance and the unexpected, and not repress those things but, quite to the contrary, turn them into nothing less than a vade mecum-like handbook, a fully consenting connection with the world. Ellie Ga's work is in fact steeped in this attraction to the unforeseen which guides her throughout her Egyptian quest—and in her earlier works, too—which leads her nowhere else than to encounters with remarkable people, quick and dead alike: as such, Egyptology together with its researchers, its historical characters, its deities, both major and minor, and its methods is an extraordinary ballpark, a tremendous mine of narratives, some part and parcel of the very principle of archaeological studies, while others, in the making, combine with the former and form an impressive magma which the artist moves about in all directions, not without a certain pleasure.

The history of Pharos is above all else an extraordinary history of words, caught in a no less extraordinary movement involving one civilization being absorbed by another, and one language by another. For those highly skilled navigators who regularly dropped anchor in that great Mediterranean port, the association between territory and sovereign was something quite usual because Pharaoh also meant the land of Egypt... When the Greeks settled on the island, they gave it the slightly altered name of Pharos, from Pharaoh, and, when the lighthouse was completed, it kept this metonymic name which refers more to its location than to its function. The name Pharos subsequently passed unobstructed through the Greek tongue, ending up, after making its way through Latin, with the derivatives which we all know: *le phare*, *il faro* and *o farol*. This first occurrence of an etymological shift has its significance, it gives structure to the artist's project as she tries to show how—if we were not already sufficiently aware of as much—language and words undergo many different alterations, uncertain translations and re-appropriations, as well as misuses and even misinterpretations. Ellie Ga thus sheds light on the importance of power structures in the formation of language, which even, in an intrusive manner, find their way into its meaning. This is not that surprising, after all, in relation to the Egyptian civilization, whose ultra-“pyramidal” organization invented the order of scribes to underpin and develop the pharaoh's power by way of the set of his representations. On the face of it, the artist's idea is not to get into applied linguistics, yet we do feel that she takes a certain pleasure in following this original deviance which cascades its way towards its final destination. The example of the god Thoth is extremely revealing: his name lies at the root of an extraordinary linguistic shift which proceeds from the reference to the figure 8—Khemenu for the Egyptians, then taken up by the Arabs to become *el chimia*, then alchemy, the science of esoteric transformations—right down to our modern chemistry. This ibis-headed deity, mythical founder of writing and language, is also the god of chance, the inventor of dice, becoming Hermes Trismegistus for the Greeks, who added an extra string to his divine bow, that of the voyage. His figure permeates the exhibition from one end to the other: *Four Thousand Blocks* retraces his legend in the form of a video triptych. In the middle we find the “principal” narrative whose meandering plot intermingles overlaid and clashing tales; on the left, we can make out the artist's hands in the process of handling a photograph in a developing tray, a photo which turns out to be of two huge stone blocks at the entrance to the port of Alexandria, on which are painted two and five dots, like two outsized dice (*Projection Harbor*, 2013); on the right, two hands, once again, which are selecting letters in order to compose a text evoking the myth of the god, which we find further on in the exhibition in the form of a typographical print (*Pharmakon*, 2012), a print without ink which emphasizes the ghostly character of the writing. Between the image in the making and the word fading, the central narrative has trouble blazing a trail for itself, the allegory of the illusory nature of knowledge being incarnated in the figure of Thoth, god of writing and knowledge, but also of chance...

The Mediterranean, cradle of civilizations if ever there was, was dominated by the Egyptians until the arrival of Greek culture, one of whose major representatives, Ptolemy, Alexander's general, would launch the construction of the lighthouse, three centuries before the beginning of the Christian era. The lighthouse is a construction whose size and elevation may be compared with the tallest of our skyscrapers, it was the symbol of the civilization which saw the opening of Alexandria University at the same time as it ushered in an age of intense cultural influence. More than 20 centuries later, a scientific expedition led by the French archaeologist Jean-Yves Empereur made a discovery of paramount importance: a collection of thousands of blocks

lying on the sea bed, evidently coming from the old lighthouse, and thus bringing fully to light the story of the seventh wonder of the world which the countless ins and outs of history, combined with catastrophic seismic activity, had erased from the radar screens of current scientific knowledge.

So it is within this very dense context that we see the development of *Pharos* which, like all the artist's earlier projects, has an almost scientific dimension likening it to the form of the essay. For her project, the artist enrolled at Alexandria University and there, for several months, embarked upon undersea archaeological studies. The leading experts in the field—Jean-Yves Empereur, director of the Centre of Alexandrian Studies, and Kamal Sadou el Saadat, director of antiquities—became the leading figures in a narrative told by several voices and taking many different paths, to whom we must add the various major figures of Egyptian mythology, as well as the great early 20th century German historian, Hermann Thiersch, responsible for renewed interest in the lighthouse. This abundance of players with their different backgrounds partly explains the loose form of a work whose ultimate aim remains unknown to us. The excess of information swiftly becomes a handicap for constructing any kind of certainty whatsoever, with the artist using a whirlwind of images and documents of every kind, which end up making us dizzy. She herself seems lost when the conclusions of the researcher, Jean-Yves Empereur, are called into question by evidence produced by his close female associate, or when, wishing to subject the official narrative to the test of reality by carrying out his own dives and talking in English to the guide swimming with him to the seabed, the answer comes in Arabic (*Sayed*)... Ellie Ga knows only too well how to play with this feeling of disorientation, again emphasized in the performance *Eureka, a Lighthouse Play*, stemming from the same Egyptian experience. In a shrewdly orchestrated way she juggles with the transparencies on the overhead projector, compounded by the scansion of archival documents and her own diving films by way of a video projector. The authenticity of the remains is also called into question: slap bang in the middle of the performance, we learn that the famous blocks which monopolize all the attention of the team of archaeologists—and of the artist herself—are removed from the water in order to be cleaned before being dropped back into the sea and then re-photographed to meet the needs of tourist brochures, thus adding to the confusion, by pinpointing the duality/duplicity of the images and the at once symbolic and prosaic struggle to ensure control of them. Should we understand this work as a way of thinking about the relativity of knowledge? The myth of Thoth, which is much referred to in the various works in the exhibition, may offer an embryonic answer: the sovereign's answer to this deity, who thought that by offering writing to the king of the Egyptians, he would make the people wiser and offer it more memory, was that it was not the gift of memory that he was offering them, but rather the drug of remembrance. In the mouth of the director of antiquities of Alexandria, talking with the artist in *Four Thousand Blocks*, the myth is used to explain the predominance of the oral tradition in Arab civilization; the argument which he puts forward to underpin his thesis is that of the impossibility of remembering his wife's telephone number, entered in his smartphone, proof, if need there were, that writing is the enemy of memory. The myth is henceforth rewritten using the words: “Writing has not given us the gift of remembering but the poison of forgetting...”

1. *Mehr Licht!* [*More light!*] are the words allegedly uttered by Goethe on his death bed, variously interpreted by different commentators as that great mind's regret that he had not been able to amass enough knowledge during his lifetime, while others go along with the more prosaic dimension of asking someone to open the window for him so that he might have a last look at the daylight.



Ellie Ga  
*Four Thousand Blocks (still)*, 2013  
Courtesy Ellie Ga; Bureau New York

«Pharos», M-Museum, Louvain / Leuven,  
14.11.2014 - 25.01.2015  
«Eureka, a Lighthouse Play», Festival Playground, Louvain / Leuven,  
13 - 16.11.2014



Will Benedict

*The Buffet*, 2014

Gouache sur toile et panneau de mousse, verre, aluminium, scotch / Gouache on foamcore and canvas, glass, aluminium, tape, 155 x 108 cm. Collection privée / Private collection. Vue de l'exposition / Installation shot from: Will Benedict «Corruption Feeds», Bergen Kunsthall. Photo: Thor Brødreskift.

By Aude Launay

Alors qu'en ces derniers jours de 2014 les bars à chats se multiplient – même en France, même en région, loin du Japon – qu'ouvrent depuis peu des bars à câlins et qu'il est désormais possible de réserver un psy avec son taxi sans même avoir à s'allonger sur la banquette, il semble possible de dire que tout est potentiellement objet de consommation. C'est peut-être un truisme que de le rappeler mais le produit que nous consommons le plus, nous, citoyens des sociétés occidentales, est certainement l'image et ce, bien loin devant la nourriture. Bien évidemment, il n'est question ici ni d'images mentales ni de métaphores, ni de celles qui se logent dans les discours ou qui semblent être le support de nos souvenirs mais bien de celles qui se matérialisent en permanence sous nos yeux médiées par les outils de communication que l'on sait.

Cette «sur-(?)consommation<sup>1</sup>» est, sans conteste, l'un des motifs prédominants de l'art d'aujourd'hui dans lequel elle est le plus souvent abordée sous l'angle du constat voire d'une esthétisation. Will Benedict, lui, sans se défaire de la dimension constatative – qui le pourrait? – en dépasse la simplicité pour «frustrer la production facile d'images<sup>2</sup>» et permettre ainsi, dans le clignement d'œil produit pour ajuster la netteté, un très léger temps d'arrêt propice à l'émergence d'un recul.

On ne peut en effet jamais réellement «bien voir» ses œuvres; la contemplation n'en étant à aucun moment facilitée, on n'est jamais face à une image claire. Si l'on s'intéresse à sa peinture, l'on remarquera tout d'abord une nette ambivalence, via notamment l'enchâssement systématique de plusieurs «degrés d'image<sup>3</sup>» dans le tableau, procédé qui entraîne le regard à parcourir l'ensemble de la surface du tableau en l'empêchant de se focaliser sur un point précis, pour n'avoir de cesse d'opérer un va-et-vient entre les différentes composantes de l'image.

Il est étonnant de voir qu'aucun texte qui s'attache au travail de Will Benedict – bien qu'il y en ait encore relativement peu – n'évoque ses peintures en des termes propres au champ pictural pour se concentrer encore et toujours sur le fameux motif de l'image dans l'image. Il n'est évidemment pas question ici de rouvrir les débats de la condition post-médium de l'art<sup>4</sup>, peut-être en est-il simplement ainsi car les tableaux qu'il produit évoquent avant tout, pour la plupart des gens, des objets que l'on pourrait qualifier d'«extérieurs» au domaine purement pictural: cartes postales, drapeaux, écrans de télévision... «Lorsque je place une peinture dans le coin droit de l'un de mes cadres, cela donne l'arrière d'une carte postale, lorsque je la place dans le coin supérieur gauche, ça donne un drapeau, si j'insère la photo grandeur nature d'une personne à la droite du drapeau, j'en fais un présentateur télé» explique l'artiste, «ce qui m'intéresse, c'est la manière dont ces compositions sont préarrangées par la culture. Je veux défaire ces compositions<sup>5</sup>». Comment y voir alors de la peinture avant tout<sup>6</sup>? Et, surtout, cette question est-elle pertinente – et dans ce cas précis, et d'une manière générale? Peinture, photographie et vidéo se télescopent sur la surface rectangulaire établissant des relations apparemment conflictuelles entre les différents éléments qui semblent au premier abord parfaitement hétérogènes. Le collage et l'incrustation délimitant des zones bien distinctes, l'on peut dire de ces médiums qu'ils se côtoient sans qu'il y ait de passage, de traduction de l'un à l'autre. Tandis que certaines peintures sont absolument non représentatives (*My Rhoomba's Reflection*, 2014, par exemple), d'autres figurent des sujets clairement reconnaissables comme du blé, permettant d'inscrire simultanément le tableau dans l'histoire de la peinture mais aussi dans l'actualité, le situant comme subversif en ces temps d'appel au régime sans gluten généralisé.

La série des *TV dinners* est plus complexe encore, figurant toujours un couple au premier plan, assis en face à face, de la vaisselle posée sur la table. Les attitudes de ces néo-époux Arnolfini sont

figées – et pas seulement parce qu'il s'agit de photographies. Il s'agit donc, oui, de personnages photographiés, posant pour l'occasion, dans une situation qui semble quelque peu les gêner. C'est le face à face de ceux qui n'ont rien à se dire, laissant la télé fonctionner en arrière-plan – mais au centre du tableau – sans pour autant la regarder, comme un troisième invité du dîner, mais parfois c'est simplement une peinture abstraite qui semble accrochée entre eux deux. Sommes-nous dans quelque restaurant chic ou salon bourgeois? Nous ne saurons pas; le «mur» ou ce qui le figure, le fond du tableau, est peint de couleur relativement neutre, plus ou moins gris, les traces de pinceau plus ou moins marquées selon les tableaux. C'est une peinture de remplissage, qui situe un espace autant qu'elle l'annule, sa platitude et sa linéarité n'évoquant rien moins que du papier peint. Et quand la peinture n'est pas sous verre, sa vision claire empêchée, brimée par les reflets de soi et de l'espace environnant, ce qui induit encore plus la question de sa lecture, elle s'insère dans des vidéos qui sont en fait les films des séances de prises de vue destinées à produire les images qui seront ensuite apposées sur les peintures... La série de vidéos qui était présentée à Halle Für Kunst à Lüneburg il y a tout juste un an<sup>7</sup> l'était sur un groupe de moniteurs posés sur des tables devant des tableaux de la série. Certains tableaux, quant à eux, étaient suspendus dans l'espace, renforçant l'impression d'une image flottante se fixant ou non temporairement sur un médium défini avant de passer à un autre<sup>8</sup>. Dans ces courts films, en lieu et place de la peinture que l'on peut parfois trouver «accrochée au mur» entre les convives, des vidéos défilaient, œuvres des artistes Tom Humphreys et David Leonard notamment. *Cannibals III* (2013), réalisée avec un insert de Tom Humphreys, est particulièrement hilarante. Les protagonistes qui se tiennent autour d'un service à thé disposé sur une nappe fleurie semblent discuter avec le cameraman ou l'équipe du plateau de tournage plus qu'entre eux, adressant sans cesse le hors champ; on voit parfois une main extérieure furtivement passer dans le champ de caméra, eux-mêmes passent aussi leurs bras sous l'insert vidéo qui trône au-dessus de la table, manière de prouver la profondeur de champ tout en dématérialisant cette vidéo qui semble flotter dans l'espace, sans aucun support. Les deux hommes rient de ce qui se passe hors champ et ne prêtent aucune attention à la vidéo d'Humphreys – une animation à partir de ses peintures et impressions sur assiettes –, mais par moments l'ennui de la séance de pose semble les saisir et, dans le silence, la vidéo prend un tour qui confine au burlesque<sup>9</sup>.

De son propre aveu, Will Benedict essaye toujours d'éviter les solo shows, c'est pourquoi il convie toujours d'autres artistes dans ses expositions. Récemment, pour «Comparison Leads to Violence» à la galerie Balice Hertling<sup>10</sup> il invitait notamment Sergei Tcherpnin à produire avec lui une série d'objets mobiliers sonores et, pour «Corruption Feeds», son exposition à la Bergen Kunsthall<sup>11</sup>, ce ne sont pas moins de dix-huit artistes qui l'ont rejoint dans les salles de l'hyperactif centre d'art. Bien que l'exposition puisse à certains moments presque apparaître comme un solo show, n'était le geste désormais «classique» de l'emprunt à un musée local d'œuvres de la collection<sup>12</sup>, elle se constitue, comme les tableaux de Benedict, d'éléments entre lesquels naviguer en une progression spatiale qui permettrait d'en appréhender le sens sans qu'un artiste ou un type d'œuvre ou encore de médium ne prenne trop franchement le dessus. Will Benedict ne revendique pas de position affirmée d'artiste curateur mais simplement «une manière de travailler». Nombre de ses œuvres se construisent dans la collaboration avec d'autres artistes, régulièrement avec les sus-nommés – à Bergen il co-signe sept pièces avec Tom Humphreys: des photos de ce dernier de personnages qui marchent saisis comme par des paparazzi, images «sans intérêt» et «sans qualité» de quidams de dos ou qui semblent pressés, sac plastique de supermarché à la main, sur lesquelles il intervient rapidement à la gouache. Ces images *cheap* qui voisinent avec des tableaux de Benedict mais aussi avec des cabillauds avachis (Fredrik Kolstø, *Torsk*, 1881) dans leur cadre doré semblent adresser au spectateur la



Pentti Monkkonen

*Box Truck Painting (American Wild Ginseng), 2014*

Uréthane, MDF, aluminium, étain, vernis, encre / Urethane, MDF, aluminium, pewter, enamel, inkjet, 100 x 64 cm. Courtesy Hacienda, Zurich.

question suivante: y a-t-il une différence entre ces images et ces peintures? Dans l'exposition, tout n'est qu'un seul et même paysage...

Will Benedict peint sur toile mais aussi sur des panneaux de mousse destinés au contrecollage de photographies. Les toiles sont de petit format, et ce sont elles qui sont ensuite insérées dans la surface des panneaux de mousse découpés à leur taille. Rentrant littéralement dans le cadre, elles sont donc enchâssées dans une peinture plus grande avec laquelle elles n'ont pourtant physiquement aucun lien. Pas de débordement d'une surface à l'autre, la toile reste étanche à ce qui l'environne, son horizontalité quelque peu contrariée par la verticalité du panneau qui vient l'enserrer. L'on pourrait presque y voir un clin d'œil aux toiles dans les toiles de Magritte comme *La condition humaine* (1933) sauf qu'ici, dans *The Buffet* (2014) par exemple, le motif du blé peint sur la toile se trouve au centre d'une peinture abstraite, donc si l'on filait la métaphore magrittienne<sup>13</sup> l'on serait face à une conception du réel qui ferait du monde extérieur un magma et de ce que l'on en voit, une harmonieuse vision nettement plus «organisée» et non une image à l'identique comme lorsque le paysage représenté sur la toile vient parfaitement compléter la vision qu'en donne le reste du tableau, via la fenêtre ouverte autour du cheval.

Les lourds cadres dorés sur lesquels a longtemps reposé l'idée de l'autonomie de l'œuvre, «clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante» selon la célèbre formule de Meyer Schapiro, côtoient dans l'exposition de Bergen – car, outre les poissons de Kolstø, une vache paisible de Karl Uchermann (1876) a aussi rejoint les cimaises de «Corruption Feeds» – ces tableaux de Benedict, à la fois cadres et peintures, la surface encadrant la toile étant d'une surface bien supérieure à celle de cette dernière, et donc elle-même peinture. L'encadrement de l'ensemble – des deux «peintures enchâssées» – complexifie cette histoire d'intériorité/extériorité picturale: il s'agit des barrettes d'aluminium que l'on trouve à l'intérieur des dispositifs d'encadrement et qui, théoriquement, ne sont pas visibles. Elles produisent en effet ici un encadrement à demi terminé, aux angles ouverts.

La plaque de verre qui recouvre le tout émet quant à elle, notamment via les reflets déjà mentionnés, un écho aux écrans de notre quotidien, ceux de la télévision, de l'ordinateur ou du smartphone. Il est amusant d'ajouter à ce sujet que Will Benedict a même inclus dans «Corruption Feeds» une œuvre repérée sur Internet d'une artiste qu'il ne connaissait pas (la berlinoise Lin May Saeed), ce qui permet de soulever ici ce qui, me semble-t-il est l'une des questions cruciales du curating des années 2000: combien

d'œuvres sont choisies pour figurer dans des expositions uniquement après avoir été «vues sur internet»? Refermons la parenthèse. Si la vitre évoque l'écran, elle réfère aussi au sous-verre, cet encadrement bas de gamme, généralement acheté en grande surface, que l'on utilise pour protéger photos souvenirs et autres cartes postales de vacances, ce qui nous mène tout droit à l'une des obsessions de Will Benedict: le tourisme. Largement explorée dans son œuvre ces dernières années<sup>14</sup>, cette question induit, tout comme celle de l'écran, l'idée d'une vision cadrée du monde. Une vision de «prêt à regarder» comme l'on dit des vêtements de prêt à porter, médiée et soumise à des circuits de transformation et de diffusion tout autant que peut l'être la nourriture en ces temps globalisés.

Pour son premier film, co-signé avec l'artiste et journaliste angéleno David Leonard, Will Benedict s'est attaché à établir un parallèle entre les circuits de distribution de l'alimentaire et de l'information, des marchandises et des images. *Toilets not temples* a été conçu suite à sa lecture d'un article dans *The Economist* sur la crise de l'oignon en Inde qui, en 2010, causa une importante crise économique et politique dans le pays, menant à une gigantesque manifestation de quelque vingt mille personnes dans les rues de New Delhi pour protester contre la corruption au sein du gouvernement. L'on y suit David Leonard incarnant un journaliste d'investigation dans ses pérégrinations de Los Angeles au siège de Sula Vineyard, producteur indien de vin bon marché, d'un marché aux oignons dans les environs de Mumbai à un marché aux poissons en Norvège, tandis qu'une présentatrice de chaîne d'info évoque sur un ton alarmiste la sécheresse californienne avec les soucis que cela implique pour la migration des saumons. Les chiffres clés – le géant de la distribution alimentaire Sysco détient 35% du marché de la nourriture aux États-Unis, la Norvège exporte 96% de sa production de poisson – sont entrecoupés de moments de flottement dans la diffusion de l'information: David Leonard bafouillant, refaisant sa prise; la présentatrice se recoiffant...

Puis c'est l'aplomb télévisuel qui reprend le dessus. L'on apprend alors, en vrac, que des centaines de saumons s'échappent chaque année des élevages norvégiens pour aller frayer avec les saumons sauvages et sont pêchés pour tels sur les côtes, que Google, Sysco et Monsanto complotent pour établir un système de surveillance par satellite des zones de production agricole, que le sol chargé électriquement par les centrales modifie certains légumes, que la pollution de l'eau mène à des mutations des mains et qu'une invasion de rats géants due à la modification génétique de corbeaux a été endiguée grâce à un lâcher d'êtres humains volontaires depuis l'espace. Construit par collage de séquences parfaitement hétérogènes, le film mélange les genres, le vrai et le faux, le plausible et l'abracadabrant, les images filmées et les images trafiquées en un incroyable objet qui tient autant du documentaire que du comics de science-fiction, donnant la parole à un moment à un personnage mi-dauphin mi-humain qui vient confier son dégoût du marché au poisson de Bergen, si attirant pour les touristes. On ne pourra s'empêcher de penser à la magistrale vidéo d'Omer Fast *CNN Concatenated* (2002), et aux *Box Truck Paintings* – petits camions de livraison de marchandises qui sillonnèrent récemment les cimaises des galeries High Art (Paris) et Truth & Consequences (Genève) – de Pentti Monkkonen dont l'un figure d'ailleurs dans l'exposition.

Tout l'œuvre de Will Benedict semble consister à faire se côtoyer ces deux mondes parallèles que sont le réel et celui des images, deux mondes parallèles qui bien souvent se croisent, en une réflexion sur les conditions de possibilité – ou d'impossibilité? – de l'image médiée, médiatisée, médiatique... Pour celui qui se définit comme un peintre de genre, c'est la question des manières de lire – la musique, la peinture, le monde – qui prime: qu'est ce qu'un film d'horreur et comment le regarde-t-on, qu'est ce qu'une comédie romantique et comment la regarde-t-on? J'ajouterai pour ma part: on dit souvent que l'on est ce que l'on mange mais est-ce que l'on est ce que l'on regarde? Comment ce que l'on regarde nous affecte-t-il?



Vue de l'exposition / Installation shot from: Will Benedict «Corruption Feeds», Bergen Kunsthall. Photo: Thor Brødreskiift.

1. «C'est la saturation par la diffusion de masse – le fait d'être partout en même temps plutôt que d'appartenir à un seul endroit – qui produit désormais la valeur pour et par les images.» explique David Joselit dans *After Art* (Princeton University Press, 2012), décrivant par là même le changement de paradigme de l'art au début du xx<sup>e</sup> siècle: «ce qui compte le plus n'est pas la production de nouveaux contenus mais leur récupération dans des systèmes intelligibles par les actes de recadrer, reproduire, répéter et documenter.»
2. Pour reprendre les termes de Joselit à propos de l'*Untilled* de Pierre Huyghe dans «Against Representation», in *Text Zur Kunst* 95, sept. 2014, *Art vs. image*.
3. Le terme de degré est ici ambigu, car il n'y a, dans les tableaux de Will Benedict, nulle idée de progression temporelle vers la lecture d'une image, mais plutôt l'idée d'une progression spatiale, horizontale si l'on veut, d'une progression dans une concomitance qui crée l'image. Tous les éléments de l'image sont déjà là, présents, tous au même niveau, dans une sorte d'aplat conceptuel si l'on peut dire, et le regard ne fait que naviguer à l'intérieur de ce déjà-là. Cependant, il y a la lecture que l'on fait de chacun des éléments et la lecture de l'ensemble des éléments pris comme totalité, c'est en cela qu'il me semble que l'on peut parler de «degré».
4. Une série d'essais de Rosalind Krauss, dont «Reinventing the medium» in *Critical Inquiry*, «Angelus Novus»: Perspectives on Walter Benjamin, vol.25, n°2, hiver 1999, p.289-305; *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 2000, et *Under Blue Cup*, MIT Press, 2011, explicitent parfaitement cette redéfinition pluraliste post-moderne du médium.
5. Will Benedict dans un entretien avec Martin Guttman réalisé en 2012 et publié dans Will Benedict, *Bonjour Tourist*, Mousse Publishing, 2013.
6. Lorsque l'on demande à Will Benedict s'il se définit comme peintre, voici ce qu'il répond: «Bien sûr que je suis un peintre quand je peins. Ce serait bizarre de dire que je ne suis pas un peintre alors que je passe vraiment beaucoup de temps un pinceau à la main. C'est un outil très utile. Mais se dire peintre par-dessus tout ne signifie pas vraiment grand chose pour moi. La peinture n'est pas prioritaire. Elle n'est pas intrinsèquement plus importante ou intéressante que le graphisme, la bande dessinée ou le tricot.»
7. Will Benedict, «TV Dinner: The Narcissism of Minor Differences», du 14 déc. 2013 au 9 fév. 2014.

8. Je me rapprocherai ici à nouveau de ce que dit David Joselit dans «Against Representation», art. cit.: «In fact, artworks generate an unending sequence of meanings by formatting configurations of image flows: They establish a dynamic situation rather than locking a signifier to a signified.»
9. Selon André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1985, p. 61), les premiers burlesques [...] sont basés sur un «comique de l'espace, de la relation de l'homme aux objets et au monde extérieur» où, en plan large, les divers éléments du gag se trouvent en présence les uns des autres. Il donne pour exemple le film *Le Cirque* où Charlie Chaplin se trouve effectivement, dans une scène, réellement enfermé dans une cage en compagnie d'un lion «et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran». (wikipédia, burlesque).
10. Balice Hertling, Paris, du 18 mai au 21 juin 2014.
11. «Corruption Feeds», Bergen Kunsthall, du 31 oct au 14 déc 2014.
12. Geste désormais «classique» mais pour autant parfois tout à fait pertinent, comme peuvent le réussir des artistes dont Rachel Harrison notamment lors de son exposition au SMAK de Gand à l'automne 2013 (cf. Aude Launay, best-of 2013: <http://www.zerodeux.fr/specialweb/best-of-2013-aude-launay/>)
13. Magritte dit en effet lors d'une conférence prononcée en 1938: «C'est ainsi que nous voyons le monde. Nous le voyons à l'extérieur de nous-mêmes et cependant nous n'en avons qu'une représentation en nous.» Explicitant: «je finis par trouver dans le monde la même abstraction que dans mes tableaux; car, malgré les combinaisons de détails et de nuances d'un paysage réel, je pouvais le voir comme s'il n'était qu'un rideau placé devant mes yeux. Je devins peu certain de la profondeur des campagnes, très peu persuadé de l'éloignement du bleu léger de l'horizon, l'expérience immédiate le situant simplement à la hauteur de mes yeux.» René Magritte, «La ligne de vie», in *René Magritte 1898-1967: Catalogue du Centenaire*, sous la dir. de Gisèle Ollinger-Zinque et Frederick Leen, Gand, Ludion / Flammarion, 1998, p. 45.
14. Voir notamment l'exposition «Bonjour Tourist» galerie Giò Marconi, Milan, 13.04.-16.06.2012, ainsi que *Bonjour Tourist*, op.cit.

Will Benedict, *Corruption Feeds*, Bergen Kunsthall, 31.10 - 14.12.2014.

Avec/With: Henning Bohl, Wolfgang Breuer, Clegg & Guttman, Howard Finster, Gaylen Gerber, Tom Humphrey, Inventory, Fredrik Kolstø, David Leonard, Michele Di Menna, Pentti Monkkonen, Puppies Puppies, Lin May Saeed, Lucie Stahl, Paul Theriault, Karl Uchermann.



Vue de l'exposition / Installation shot from: Will Benedict «Corruption Feeds», Bergen Kunsthall, avec de gauche à droite / from left: **Will Benedict**, *Dark Gay Burger*, 2014. Gouache sur toile et panneau de mousse, verre, aluminium, scotch / Gouache on foamcore and canvas, glass, aluminium, tape, 155 x 216 cm. Courtesy Will Benedict / Gió Marconi, Milan; **Will Benedict & Tom Humphreys**, *Untitled*, 2014. Gouache sur panneau de mousse, impression jet d'encre, verre, aluminium / Gouache on foamcore, glass, aluminium, 165 x 110 cm. Courtesy Will Benedict & Tom Humphreys; Overduin & Co., Los Angeles; **Will Benedict & Tom Humphreys**, *Untitled*, 2014. Gouache sur panneau de mousse, impression jet d'encre, verre, aluminium / Gouache on foamcore, glass, aluminium, 165 x 110 cm. Courtesy Will Benedict & Tom Humphreys; Bortolami Gallery, New York. Photo: Thor Brødreskift.



Vue de l'exposition / Installation shot from: Will Benedict «Corruption Feeds», Bergen Kunsthall, **Will Benedict & Michele Di Menna**, *Float 2*, 2014. Gouache sur panneau de mousse, impression jet d'encre, verre, aluminium / Gouache on foamcore, glass, aluminium, 155 x 108 cm. Courtesy Will Benedict & Michele Di Menna; **Will Benedict**, *My Rhoomba's Reflection*, 2014. Gouache sur toile et panneau de mousse, verre, aluminium / Gouache on foamcore and canvas, glass, aluminium, tape, 155 x 108 cm. Courtesy Will Benedict / Gió Marconi, Milan; **Will Benedict**, *Untitled*, 2014. Gouache sur toile et panneau de mousse, verre, aluminium / Gouache on foamcore and canvas, glass, aluminium, tape, 155 x 108 cm. Collection privée / Private collection; **Will Benedict**, *What to say when you talk to yourself*, 2014. Gouache sur toile et panneau de mousse, verre, aluminium, scotch / Gouache on foamcore and canvas, glass, aluminium, tape, 155 x 216 cm. Courtesy Will Benedict / Gió Marconi, Milan. Photo: Thor Brødreskift.

# Will Benedict & Co.

By Aude Launay

While in these final days of 2014 there are ever more cat cafés—even in France, even outside Paris, far from Japan—, while, more recently, cuddle cafés have been opening, and while it is now possible to book an appointment with a shrink on the backseat of a taxi without even having to stretch out on some Freudian couch, it seems possible to say that everything, potentially, is a consumer item. It is perhaps a truism to remind ourselves of as much, but the product that we, citizens of western societies, consume the most is undoubtedly the image—well ahead of food. Needless to say, what is involved here is neither mental images nor metaphors, nor those which find a foothold in various forms of discourse or seem to be the medium for our memories, but those which are forever taking shape before our very eyes, helped along by the communication tools we all know about.

This “over-(?)consumption”<sup>1</sup> is indisputably one of the predominant motifs of today’s art, where it is usually broached by way of stating the fact or even aesthetization. Without getting rid of the observational dimension—whoever could?—, Will Benedict, for his part, goes beyond its simplicity in order to “frustrate an easy production of images”<sup>2</sup> and thus permit, in the blink of an eye made to adjust the sharp focus, a very slight moment of standstill, favouring the emergence of hindsight.

It is actually never really possible to “have a good look” at his works; because a contemplation of them is never made easier, we are never looking at a clear image. If it is his painting which interests us, we will first and foremost notice an evident ambivalence, in particular via the systematic setting of several “degrees of imagery”<sup>3</sup> in the picture, a procedure which involves the eye in perusing the whole of the picture’s surface by preventing it from focusing on any precise point—so the eye has to make an endless to-and-fro between the image’s different components.

It is surprising to find that no writing about Will Benedict’s work—there have actually been relatively few texts and essays as yet—refers to his paintings in terms peculiar to the pictorial field, but rather focuses again and invariably on the famous motif of the image within an image. There is obviously no question, here, of rekindling discussion about the post-medium condition of art,<sup>4</sup> and perhaps this is simply how things are because the pictures which he produces conjure up, above all else, and for most people, objects which we might describe as “outside” the purely pictorial arena: postcards, flags, TV screens... “When I stick a painting into the right corner of one of my frames it makes the back of a postcard, when I stick it in the top left corner I get a flag, if a stick a photo of a life size person to the right of the flag I get a newscaster. My interest is in how these compositions are prearranged by the culture. I want to unpack these compositions.”<sup>5</sup> So how are we to see painting in them, first and foremost?<sup>6</sup> And, above all, is this question relevant—both in this precise instance, and in a general way? Painting, photography and video are all concertina’d on the

rectangular surface, setting up apparent conflicting relations between the different elements which seem at first glance perfectly heterogeneous. With collage and inlay delimiting very distinct zones, we can say of these media that they rub shoulders with each other without there being any shift or transfer from one to the other. While some paintings are absolutely non-representative (*My Rhoomba's Reflection*, 2014, for example), others depict clearly recognizable subjects like wheat, making it possible to simultaneously include the picture in the history of painting but also in the present, situating it as subversive in this day and age when there is a general call to adopt a gluten-free diet.

The *TV Dinners* series is even more complex, always depicting a couple in the foreground, sitting opposite one another, with some crockery on the table. The attitudes of these latterday Arnolfinis, man and wife, are very stiff, as if frozen—and not just because these are photographs. So, yes, these are indeed photographed characters, posing for the occasion, in a situation which seems to be bothering them somewhat. We are looking at the face-to-face state of people who have nothing to say to each other, leaving the TV on in the background—but in the middle of the picture—yet not looking at it, like a third dinner guest. Yet at times it is merely an abstract painting which seems to be hung between the two of them. Are we in some chic restaurant or a bourgeois living room? We will never know. The “wall”, or what represents it, the picture’s background, is painted in a relatively neutral, more or less grey hue, with the brush strokes more or less visible, varying from one picture to the next. This is a kind of painting that involves filling, situating a space as much as it cancels it, with its flatness and linearity conjuring up nothing less than wallpaper. And when the painting is not under glass, our clear view of it obstructed and made hazy by our own reflections and the reflections of the surrounding space—which even more markedly introduces the issue of how to read it—, it is included in videos which are in fact films of the photographic sessions meant to produce the images which will subsequently be affixed to the paintings... The series of videos screened at the Halle für Kunst in Luneburg exactly a year ago<sup>7</sup> was presented on a group of monitors set on tables in front of the pictures in the series. Some pictures, for their part, were hung in space, heightening the impression of a floating image, temporarily attached, or not, to one defined medium, before moving to another.<sup>8</sup> In these short films, instead of the painting that we may at times find affixed to the “wall” between guests, videos filed past, in particular works by Tom Humphreys and David Leonard. *Cannibals III* (2013), made with an cut-in by Tom Humphreys, is especially hilarious. The figures standing around a tea service arrayed on a flowery table cloth seem to be chatting with the cameraman or the film crew rather than among themselves, endlessly addressing people off-screen; now and then we see an external hand fleetingly move into the camera’s field, and the figures, too, move their arms beneath the video insert which has pride of place above the table—a way of showing the depth of field while at the same time de-materializing this video which seems to be floating in space, without any kind of support. The two men are laughing about what is going on off-screen, and pay absolutely no attention to Humphreys’s video—an animation based on his paintings and prints on plates—, but at times the boredom of the photographic session seems to get the better of them and, in the silence, the video takes a turn that verges on farce.<sup>9</sup>

By his own admission, Will Benedict is always trying to dodge solo shows, which is why he invariably invites other artists into his exhibitions. Recently, for “Comparison Leads to Violence” at the Balice Hertling gallery in Paris,<sup>10</sup> he invited Sergei Tcherepnin, in particular, to produce, with him, a series of acoustic items of furniture; and for “Corruption Feeds”, his exhibition at the Bergen Kunsthall,<sup>11</sup> no less than eighteen other artists joined him in the various rooms of this extremely busy art centre. Although the exhibition may at certain moments almost appear to be a solo show,



Will Benedict & David Leonard

*Toilets Not Temples*, 2014

Video, 25'. Courtesy Will Benedict & David Leonard.

were it not for the now “classic” gesture of borrowing works from the collection of the local museum,<sup>12</sup> it is made up, like Benedict’s pictures, of elements among which it is possible to tack in a spatial progression helping to grasp the meaning, without any artist or any type of work or medium too overtly getting the upper hand. Will Benedict does not claim to assert the position of artist-curator, he simply talks about a “way of working”. Many of his works are constructed in cooperation with other artists, and regularly with the two above-mentioned friends—in Bergen he jointly produced seven pieces with Tom Humphreys, photos by this latter of people walking and caught as if by a bunch of paparazzi, “interest-free” and “quality-less” images of ordinary people seen from behind, and people who seem to be in a hurry, clutching plastic supermarket bags in their hands, on which he sets swiftly to work with gouache. These ‘cheap’ images, which are akin not only to Benedict’s pictures, but also to limp cod fish (Fredrik Kolstø, *Torsk*, 1881) in their gilded frame, seem to be addressing the following question to the viewer: Is there a difference between these images and these paintings? In the exhibition, everything is just one and the same landscape...

Will Benedict paints on canvas but also on foamcore panels designed for sticking photographs to. The canvases are small, and it is they which are then inserted into the surface of the foamcore panels, cut to their size. They literally enter the frame, and are then set in a larger painting with which, however, they have no connection, physically speaking. With no overspill from one surface to the next, the canvas remains resistant to what surrounds it, its horizontalness somewhat frustrated by the verticality of the panel holding it. Here, it might almost be possible to see a reference to Magritte’s canvases within canvases, such as *The Human Condition* (1933), except that here, in *The Buffet* (2014) for example, the wheat motif painted on the canvas is at the centre of an abstract painting, so if we were to draw out the Magritian metaphor,<sup>13</sup> we would be looking at a conception of reality which would turn the outside world into a magma, and make what we see of it a distinctly more “organized” harmonious vision, and not an identical image, as when the landscape represented on the canvas perfectly complements the vision given of it by the rest of the picture, by way of the open window around the easel.

The heavy gilded frames upon which the idea of the work’s autonomy has long been based—a “regular enclosure isolating the field of the representation from the surrounding surface”, to use Meyer Schapiro’s famous words—rub shoulders in Bergen with these pictures produced by Benedict, which are at once frames and paintings, with the surface framing the canvas having a larger surface than that of this latter, and thus being itself a painting—for, in addition to Kolstø’s fish, a peaceful cow by



Karl Uchermann (1876) also found its way onto the walls of the “Corruption Feeds” show. The framing of the whole—these two “mounted paintings”—makes this story of pictorial interiority/ exteriority more complex: involved here are the small aluminium rods that one finds inside framing systems and which are not, theoretically, visible. In this instance, in fact, they produce a half-finished framing, with open corners.

The sheet of glass which covers the whole emits, for its part, in particular by way of the already mentioned reflections, an echo of the screens existing in our daily life—TV screens, computer screens, and Smartphone screens. In this respect, it is entertaining to add that Will Benedict has even added in “Corruption Feeds” a work located on the Internet by a woman artist he did not know (the Berlin-based Lin May Saeed), which makes it possible to raise, here, what, or so it seems to me, is one of the crucial issues of curating in the 2000s and 2010s: how many works are chosen to feature in exhibitions, only after they have been “seen on the Internet”? Let us close the bracket. If the glass evokes the screen, it also refers to the glass mount, that bottom-of-the-range framing system, usually bought in a supermarket, which is used to protect souvenir photos and holiday postcard—which leads us straight to one of Will Benedict’s obsessions; tourism. This issue, widely explored in his work in recent years,<sup>14</sup> introduces, like the issue of the screen, the idea of a framed vision of the world. A “ready-to-look-at” vision, the way we talk about ready-to-wear clothes, mediated and subject to processing and distribution circuits, just as food can be in this globalized day and age.

For his first film, made with the Los Angeles-based artist and journalist David Leonard, Will Benedict has focused on setting up a parallel between food and information distribution circuits, goods and images. *Toilets not Temples* was conceived after he had read an article in *The Economist* about the onion crisis in India which, in 2010, caused a major economic and political crisis in the country, leading to a gigantic demonstration attended by some 20,000 people in the streets of New Delhi, protesting against corruption within the government. In the film we follow David Leonard incarnating an investigative journalist doing his rounds from Los Angeles to the headquarters of Sula Vineyard, an Indian producer of cheap wine, and travelling from an onion market on the outskirts of Mumbai to a fish market in Norway, while a female TV news anchorwoman, in an alarmist tone of voice, talks about the drought in California, with all the problems that this implies for migrating salmon. The key figures—the Sysco food distribution giant controls 35% of the food market in the United States; Norway exports 96% of its fish production—are interspersed with moments of indecisiveness in the dissemination of information: David Leonard stammering, and doing



Will Benedict

Vue de l'exposition / Installation shot from: «TV Dinner: The Narcissism of Minor Differences», Halle Für Kunst, Lüneburg, 2013-2014.

his take over again; the news anchorwoman fixing her hair... Then television’s self-assurance takes over once more. We then learn, in a somewhat higgledy-piggledy way, that hundreds of salmon escape every year from Norwegian fish farms, and go and spawn with wild salmon, and are then fished offshore as such; we learn that Google, Sysco and Monsanto are plotting to set up a satellite surveillance system for agricultural production regions; that the ground is electrically charged by power stations, which alters certain vegetables; that water pollution leads to alterations of human hands; and that an invasion of giant rats caused by the genetic modification of crows has been curbed thanks to a release of volunteer human beings from space. Constructed using a collage system of thoroughly heterogeneous sequences, the film mingles genres, mixing truth and falsehood, the plausible and the bewildering, filmed images and doctored images, ending up as an unbelievable object which has as much to do with the documentary as with science-fiction comics, at one moment giving the microphone, as it were, to a half-dolphin, half-human character who talks about his disgust with the Bergen fish market, which tourists find such an attraction. It is hard not to find oneself thinking about Omer Fast’s masterly video *CNN Concatenated* (2002), and Pentti Monkkonen’s *Box Truck Paintings*, one of which, incidentally, features in the show—these are small goods delivery trucks which recently graced the walls of the High Art gallery in Paris, and the Truth & Consequences gallery in Geneva.

Will Benedict’s whole oeuvre seems to consist of getting the two parallel worlds represented by reality and imagery to exist side-by-side, two parallel worlds which quite often intersect, in a way of thinking about the conditions of possibility—or impossibility?—of the image, be it mediated, mediated, or media-

staged... For someone who defines himself as a genre painter, it is the issue involving ways of interpretation—music, painting, the world—which has precedence: what is a horror movie, and how are we to look at it? what is a romantic comedy, and how are we to look at it? For my part, I will add that it is often said that we are what we eat, but are we what we look at? How does what we look at affect us?

1. “It is saturation through mass circulation—the status of being everywhere at once rather than belonging to a single place—that now produces value for and through images.” David Joselit explains in *After Art* (Princeton University Press, 2012) thereby describing the change in paradigm in early 20<sup>th</sup> century art: “What matters most is not the production of new content, but its retrieval in intelligible patterns through acts of reframing, capturing, reiterating and documenting”.

2. To borrow David Joselit’s words about Pierre Huyghe’s *Untitled* in “Against Representation”, in *Text Zur Kunst* 95, Sept. 2014, *Art vs. image*.

3. The term “degree” is ambiguous here, because, in Will Benedict’s pictures, there is no idea of temporal progression towards the reading of an image, but rather the idea of a spatial and, if you will, horizontal progression, a progression within a concomitance which creates the image. All the elements of the image are already there, present, all at the same level, in a sort of conceptual flat tint, if we may so put it, and the eye merely tacks within this thing that is already there. There is, however, the reading that is made of each of the elements and the reading of all the elements taken as a whole, and it is as such, it seems to me, that we can talk in terms of “degree”.

4. A series of essays by Rosalind Krauss—including “Reinventing the Medium” in *Critical Inquiry*, “Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin, vol.25, n°2, winter 1999, p.289-305; *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 2000, and *Under Blue Cup*, MIT Press, 2011—perfectly explains this postmodern pluralist re-definition of the medium.

5. Will Benedict in an interview with Martin Guttman conducted in 2012 and published in Will Benedict, *Bonjour Tourist*, Mousse Publishing, 2013.

6. When you ask Will Benedict if he defines himself as a painter, this is how he replies: “Yes sure I’m a painter when I’m painting. It would be weird to say I’m not a painter when I clearly spend a lot of time with a paintbrush in my hand. It’s a very useful tool, but to be a painter above all other things doesn’t really mean anything to me. Painting takes no precedence. It’s not inherently more important or interesting than graphic design, comics or knitting a sweater.”

7. Will Benedict, “TV Dinner: The Narcissism of Minor Differences”, from 14 Dec. 2013 to 9 Feb. 2014.

8. I will once again align myself with what David Joselit says in “Against Representation”, *art. cit.*: “In fact, artworks generate an unending sequence of meanings by formatting configurations of image flows: They establish a dynamic situation rather than locking a signifier to a signified.”

9. According to André Bazin (*Qu’est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1985, p. 61), the earliest burlesque movies [...] are based on a “comedy founded on space and on the relation of man to objects and the outside world”, where, in a long shot, the various elements of the gag find themselves in each other’s presence. As an example, he gives the film *The Circus*, where, in one scene, Charlie Chaplin finds himself really confined in a cage with a lion “and both are confined together within the frame of a screen”.

10. Balice Hertling gallery, Paris, from 18 May to 21 June 2014.

11. “Corruption Feeds”, Bergen Kunsthall, from 31 Oct. to 14 Dec. 2014.

12. A now “classic” gesture, indeed, but still altogether relevant at times, in the way it can be successfully executed by artists, including, in particular, Rachel Harrison at her exhibition at the SMAK in Ghent in autumn 2013 (cf. Aude Launay, best-of 2013: <http://www.zerodeux.fr/specialweb/best-of-2013-aude-launay/>).

13. Magritte actually said at a lecture given in 1938: “This is how we see the world. We see it outside of ourselves and yet we only have a representation of it in us.” He went on to explain further: “I end up by finding in the world the same abstraction as in my pictures; for, in spite of the combinations of details and nuances of a real landscape, I could see it as if it were just a curtain placed in front of my eyes. I became uncertain about the depth of the countryside, and not at all convinced about the distance of the light blue of the horizon, the immediate experience simply situating it at the level of my eyes.” René Magritte, “La ligne de vie”, in *René Magritte 1898-1967: Catalogue du Centenaire*, edited by Gisèle Ollinger-Zinque and Frederick Leen, Ghent, Ludion / Flammarion, 1998, p. 45.

14. See in particular the exhibition “Bonjour Tourist”, at the Gió Marconi gallery, Milan, 13.04.-16.06.2012, as well as *Bonjour Tourist*, *op.cit.*

# Jean-Christophe Norman



Jean-Christophe Norman

*Ulysses, a long way*, 2014

Performance, Biennale de Belleville 3.

## The South Face

Par Patrice Joly

Il est possible que vous l'ayez croisé à Istanbul, à Tokyo, au Havre ou encore plus récemment à Belleville accroupi pour tracer à la craie sur le sol des mots qui forment une ligne blanche, un mince filet qui serpente à la surface des trottoirs, slalomant entre les obstacles mais poursuivant imperturbablement sa route. Les projets les plus marquants de Jean-Christophe Norman se déploient en des villes remarquables, déjà riches d'innombrables histoires, que l'artiste s'emploie cependant à recouvrir de nouvelles nappes de récits. Au cours de ces actions, des textes illustres sont écrits à même le sol lors de sessions de plusieurs jours, de nouvelles cartographies sont redessinées qui empruntent à d'autres univers, afin de brouiller les pistes et d'ouvrir de nouvelles voies d'exploration, différentes de ces autoroutes touristiques qui font désormais office d'accès privilégiés aux métropoles. Les voyages de Jean-Claude Norman sont des réécritures, tant littérales que métaphoriques, des récits voyageurs plus que de voyage, qui déplacent les constituants de la fiction et donnent à la littérature des prolongements inattendus.

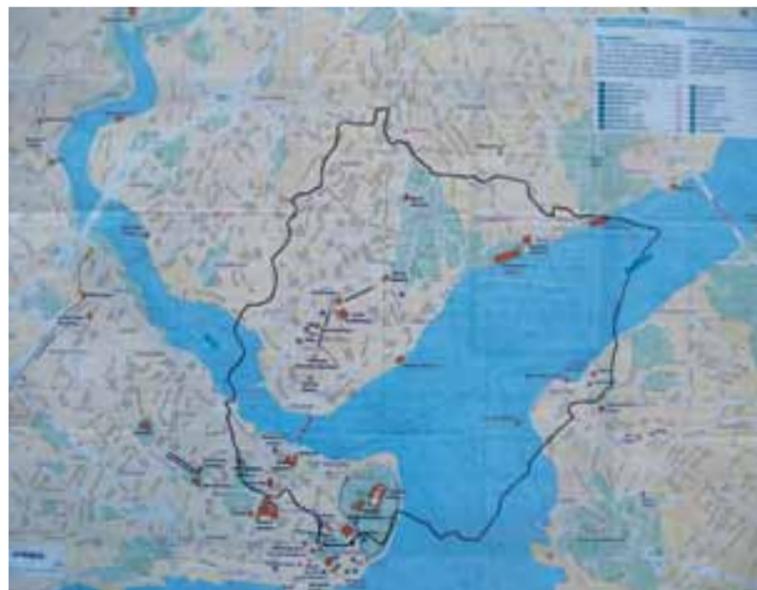
### Réécrire

Dans ses *Crossing...*, le texte que l'artiste trace à la craie sur le même l'asphalte pendant plusieurs jours selon des itinéraires plus ou moins prémédités est l'*Ulysse* de Joyce, texte dont il déplace le décor originel, le Dublin de la fin du XIX<sup>e</sup>, sous de nouveaux cieux, Tokyo, Marseille, Paris, imposant des exils inattendus à ce récit fondateur de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. La réécriture de textes célèbres n'est pas une nouveauté en soi, mais elle est plutôt l'apanage d'écrivains, qui comme Borges, dans son *Pierre Ménard*, fait réécrire le *Quichotte* à l'auteur qu'il crée pour les besoins de la fiction. Réécrire est une pratique contre nature pour un écrivain, elle renvoie à la figure du faussaire, ce copieur qui s'empare de l'invention d'un autre à des fins mercantiles. Mais elle peut signifier de manière plus bénigne le manque d'inspiration du plagiaire. La réécriture renvoie également à la crise de l'auteur et à l'illusion d'une unité créatrice, deux thématiques que l'œuvre précurseur de Borges met magistralement en relief, bien avant les textes de Barthes. Par ailleurs, la réécriture peut s'entendre aussi bien comme un sacrilège que comme un acte de déférence doublé d'humilité – on songe bien entendu à l'abnégation des moines copistes qui nous ont permis d'accéder à la pensée des philosophes antiques – une abnégation qui confine dans cette hypothèse à l'héroïsme. Pour Ménard, il ne peut être question que de réécrire le texte de Cervantes à l'exclusion de tout autre, dans un geste de dévotion absolue: la question de la copie ne fait plus débat, on parle d'adhésion totale, au-delà de tout aspect moral. Mais Norman ne réécrit pas dans le sillage d'un Pierre Ménard, bien qu'il se réclame de la nouvelle de Borges; nous ne nous situons pas tout à fait non plus dans la lignée des appropriationnistes, peut-être parce que l'appropriation d'une œuvre littéraire ne se pose pas dans les mêmes termes que celle de l'image, ne suivant pas le même régime, bien que ne manquant pas de poser de ce fait le problème de sa prédominance. Le caractère différé de l'appréhension du texte littéraire, surtout dans le cas d'œuvres aussi lourdes que celles auxquelles s'attaque Norman – la *Recherche* de Proust,

*Ulysse* de Joyce, *Fleuve sans rives* de Jahn, œuvres dont la lecture exhaustive nécessite un temps excessivement étiré – s'oppose en tous points à la réception instantanée de l'image. La pratique de Jean-Christophe Norman se situe bien évidemment dans ces rivages conceptuels, mais il se contente de les effleurer; Norman est plutôt un traducteur, un transcritteur, il fait accéder le(s) texte(s) à une autre dimension que celui du verbe, il en fait de l'image, il le(s) rend visible(s), quitte à ce que la signification s'estompe, que le langage disparaisse. Les principales manifestations de cette transformation suivent deux régimes bien différents: le tableau est la première de ces manifestations, la plus spectaculaire. Au Frac Franche-Comté, pour sa première grande exposition personnelle dans une institution française, sont présentés deux exemplaires «peints» par la main de l'artiste: l'un qui part du *Fleuve sans rives* de Hans Henny Jahn, l'autre de la *Recherche* de Proust. Ces deux grandes compositions sont parfaitement picturales dans leur monumentalité et leur frontalité et on peut y voir de nombreuses références à des peintres de la répétition, de la sérialité, d'On Kawara à Roman Opalka; une même obsession pour le temps qui s'écoule et que l'on cherche à représenter, à domestiquer. Dès que l'on s'éloigne de la toile et que s'amenuise la possibilité de la lecture, on aborde des registres plus abstraits, quasi expressionnistes qui font penser au Cy Twombly des années soixante peignant des lignes d'arabesques blanches sur un tableau noir d'écolier. Le texte est rendu à sa dimension de signe calligraphique, de pur tracé resuscitant la dimension dessinée de l'écriture; ces grands tableaux font apparaître la possibilité d'embrasser en un seul regard l'ensemble d'un texte, à la manière d'une image, une immédiateté qui va l'encontre de la lenteur première de la lecture... Dans un autre registre évoqué plus haut, dans ses *Crossing...*, Norman procède à une réécriture continue du texte de Joyce, par morceaux, au cours de longues pérégrinations qui l'amènent à traverser des quartiers entiers de villes très éloignées les unes des autres, de sorte que le texte finit par tisser une toile imaginaire autour du monde. Ici, bien sûr, il n'est plus question pour le texte de faire image bien qu'il fasse l'objet de transformations profondes. À la différence des œuvres précédentes, le texte est ici démembré, il n'est plus qu'une ligne éphémère fragile et indéfiniment déroulée livrée aux aléas climatiques et à la circulation des passants. Mais surtout la volonté n'est plus du tout la même, l'écriture à même le sol suscite les nombreuses réactions des passants, le texte se mêle à leur quotidien, se réincarne. D'une volonté de réification picturale, on passe à une sorte de sublimation, au sens physico-chimique de passage d'un état solide à un état gazeux; la pluie transformera sûrement le texte en un composé vaporeux qui le mélangera à l'atmosphère, les semelles des marcheurs distraits le disperseront à travers les rues de la ville. Passage du verbe à son éphémère incarnation, arpentage d'un quartier par l'écriture d'une autre ville, palimpseste; l'artiste superpose les récits en déambulant d'une ville à l'autre, donne vie subrepticement à un imaginaire en exil en l'imprimant à même le sol.

### Recartographier

Le travail de Jean-Christophe Norman est orphelin de son passé d'alpiniste: comme il en témoigne dans un entretien<sup>1</sup>, la soudaine impossibilité d'assouvir sa passion de la montagne l'a poussé à prendre une résolution tout aussi abrupte, celle de devenir artiste, en brûlant les étapes d'un apprentissage classique. Ce dramatique accident de parcours lui a soudainement ouvert un horizon de possibilités qui lui était totalement étranger auparavant, celui d'une voie artistique, une *South Face*<sup>2</sup> en quelque sorte pour faire référence au vocabulaire de la grimpe. Bien sûr, dans de telles conditions de réinvention de sa propre existence, on imagine que l'art peut avoir une dimension substitutive. Le travail de Norman est une suite de cheminements et d'ouverture de voies – pour le coup horizontales – qui font écho à ses anciennes amours, mais ses premiers pas en matière artistique



Jean-Christophe Norman

*Les Circonstances du hasard*, 2011, Istanbul

l'ont plutôt porté en direction d'une tentative de captation du temps qui passe. Si le parallèle entre l'alpinisme et l'artistique est un terrain bien balisé, l'orientation qu'a pris son travail est foncièrement singulière; associant étroitement la marche et l'écriture dans des actions à faible dimension participative, elle évite l'aspect spectaculaire de la performance et est cependant capable d'une production picturale impressionnante. Norman a peut-être été sauvé d'une certaine forme d'autosatisfaction qui s'actualise dans la recherche de l'exploit et/ou du dépassement de soi, quand bien même on mesure ce qu'une telle assertion peut avoir de choquant. Le nouveau rapport au monde qui transparaît dans son travail est une tentative de relier deux dimensions du temps, une dimension excessivement incarnée, vitale, cyclique, répétitive, et une autre, bien plus médiante, qui rejoint les visées de la littérature – une espèce de hors-temps –, qui excède les vicissitudes du présent et les joies immédiates de la plénitude physique. Lorsqu'il cite la phrase de Borges sur Joyce; «le temps d'un de nos jours est tout le temps du monde<sup>3</sup>», ses préoccupations deviennent des préoccupations d'écrivain. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il cherche à se réfugier dans les hautes altitudes spirituelles que lui confère la sauvegarde de ce temps retrouvé. Tout son œuvre est dédié à une certaine forme d'incarnation des idées, du verbe. *Cover (L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique)*, pièce qui s'appuie sur le texte éponyme de Benjamin est, d'une certaine manière, un pied de nez à la pure spiritualité, au concept. Recouverte de graphite jusqu'à ce qu'elle devienne parfaitement opaque, la célèbre théorie de la perte de l'aura semble s'être dissoute dans la démonstration plastique de son contraire: l'édition de poche, une fois manipulée par l'artiste, réacquiert en quelque sorte la possibilité de l'aura...

Certains de ses travaux «cartographiques» consistent en la superposition – au cours de longues marches – de contours importés d'autres univers, en l'occurrence celui des cinq régions formant le Grand Est de la France plaqué sur la mégalopole d'Istanbul dans *Les circonstances du hasard*, et participent d'une tentative de réécriture du monde dans sa globalité; la représentation classique de ce dernier via la carte fait ressortir les contours géographiques des pays, des régions, des continents, enclot les populations et, d'une certaine manière, accrédite l'idée du caractère immuable de ces contours. Les marches auxquelles se livre

Norman sont des réinterprétations de ces frontières héritées de l'histoire et de ses bouleversements: les cartes sont des instantanées, des bilans à l'instant T du développement des sociétés, elles sont autant de fictions, d'outils de propagande et de fixation des pouvoirs en place... Dans le travail de Norman n'entrent pas seulement des considérations géopolitiques, il s'agit avant tout, pour l'artiste de «retracer» poétiquement de nouvelles délimitations et de se constituer des itinéraires / prétextes capables d'engendrer de la rencontre, de l'inconnu, d'inventer des territoires encore vierges de toute appropriation historique. *Mundo diffuso* participe également de cette redéfinition de la carte en son versant fictionnel: le brouillage d'une mappemonde par de multiples effacements et retouches restitue l'inachèvement premier de la géographie que la carte a tendance à faire oublier. Cette œuvre qui emprunte aux techniques picturales redonne paradoxalement plus de réel à la cartographie. Dans le projet des *Cartes postales du Mont Fuji* se trame un autre projet de cartographie discrète: associant à nouveau l'écriture (prosaïque cette fois-ci, des correspondances au dos des cartes), le brouillage des pistes et l'aléatoire de la déambulation (chacune des cartes récupérées dans un vieux stock au Japon est envoyée soit à Marseille, soit à Besançon, en fonction de la localisation de l'artiste au cours d'une marche qui relie les centres d'art des deux villes), cette œuvre condense la dimension poétique du travail de Jean-Christophe Norman, tissant de nombreux liens imaginaires au-delà des océans et des époques et convoquant une multiplicité de récits anonymes.

1. *La conversation n°1*, Sophie Lapalu et Jean-Christophe Norman, Frac Franche-Comté, 2014, p. 6.

2. *The South Face* est une œuvre d'Hamish Fulton, à la fois marche et peinture, elle fait référence à la marque de vêtements de randonnée et d'alpinisme bien connue, The North Face, dont elle détourne malicieusement le nom pour signifier le devenir mainstream de la marque, n'ayant plus rien à voir avec ses origines; *The South Face* peut aussi s'entendre comme une voie parallèle à l'esprit de l'alpinisme toujours à la recherche de l'exploit et du sensationnel que symbolise la face nord, généralement la plus dangereuse (Cf. *Hamish Fulton - Walking transformation* catalogue publié à l'occasion de l'exposition du même nom à la Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, du 9 mars au 8 juin 2014, éditions SNOECK).

3. *La conversation*, op. cit., p. 8.



Jean-Christophe Norman

*Mundo diffuso (détail)*, 2013-2014

Vue de l'exposition / View of the exhibition «Biographie», Frac Franche-Comté

© Jean-Christophe Norman. Photo: Blaise Adilon



Jean-Christophe Norman

*Cartes postales du Mont Fuji*, 2013

Collection Frac Franche-Comté, vue de l'exposition / View of the exhibition «Biographie», Frac Franche-Comté

© Jean-Christophe Norman. Photo: Blaise Adilon



**Jean-Christophe Norman**  
*Cover (L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*  
*- Walter Benjamin), 2010*  
 © Jean-Christophe Norman

# The South Face

By Patrice Joly

You might have crossed paths with him in Istanbul, Tokyo, Le Havre or, more recently, crouching down in Belleville with a piece of chalk to write words on the ground which form a white line, a thin trickle which snakes across the surface of sidewalks, slaloming between obstacles but imperturbably following its path. Jean-Christophe Norman's most striking projects are developed in remarkable cities, already full of countless stories, which the artist nevertheless tries to cover with new layers of narratives. During these actions, illustrious words are written directly on the ground during sessions lasting several days, new maps are re-drawn which borrow from other worlds, in order to confuse the issue and open up new avenues of exploration, different from those tourist freeways which now serve as special access routes to metropolises. Jean-Christophe Norman's journeys are re-writings, as literal as they are metaphorical, travelling logs rather than travel logs, which displace the components of fiction and offer literature unexpected extensions.

## Re-writing

In his *Crossing...* works, the text that the artist draws with chalk on asphalt during several days, based on more or less premeditated itineraries, is Joyce's *Ulysses*, in which he shifts the original setting—Dublin in the late 19<sup>th</sup> century—to new skies, Tokyo, Marseille and Paris, imposing unexpected exiles on this pioneering narrative of 20<sup>th</sup> century literature. The re-writing of famous texts is nothing new *per se*, but the practice tends to be monopolized by writers, one such being Borges who, in his short story

*Pierre Ménard, Author of the Quixote*, had *Don Quixote* re-written by the author whom he created for the requirements of fiction. Re-writing is a practice that is contrary to nature for a writer, it relates to the figure of the forger, that copier who appropriates the invention of someone else, to commercial ends. But in a more benign way it may also indicate the plagiarist's lack of imagination. Re-writing also relates to the crisis of the author and the illusion of a creative unity, two themes which Borges's groundbreaking *œuvre* masterfully highlights, well before the writings of Barthes. Re-writing may furthermore be understood as much as a sacrilege as an act of deference compounded by humility—one thinks of course of the selflessness of those monastic copyists and transcribers who have enabled us to have access to the thoughts of the philosophers of Antiquity. And in this hypothesis, such selflessness verges on heroism. For Ménard, he can re-write just Cervantes's opus to the exclusion of everything else in a gesture of absolute devotion: the issue of the copy is no longer under debate, we are talking in terms of total adherence, beyond any moral aspect. But Norman is not re-writing in the wake of someone like Pierre Ménard, even though he invokes Borges's short story; nor are we altogether in the tradition of the appropriationists, possibly because the appropriation of a literary work is not posited in the same terms as that of an image, because it does not fall under the same system, even if it thereby certainly raises the issue of its predominance. The deferred character of the understanding of the literary text, especially in the case of books as weighty as those which Norman grapples with—Proust's *À la Recherche...*, Joyce's *Ulysses*, and Jahn's *River without Banks*, all works whose exhaustive reading calls for excessively long periods of time—contrasts in every way with the instant reception of the image. Jean-Christophe Norman's praxis is very clearly situated on these conceptual shores, but he contents himself with just skimming them. Norman is more of a translator and a transcriber, offering texts a dimension other than that of the word: he makes imagery with them, and he renders them visible, even if this means that meaning becomes blurred, and language disappears. The main examples of this transformation follow two quite different systems: the picture is the first and most spectacular of these examples. At the FRAC Franche-Comté, for his first major solo show in a French institution, two examples hand-“painted” by the artist are



**Jean-Christophe Norman**  
*Fleuve sans rives (Hans Henry Jahn)*, 2013-2014  
 Vue de l'exposition / View of the exhibition « Biographie », Frac Franche-Comté  
 © Jean-Christophe Norman. Photo: Blaise Adilon

on view: one based on Hans Henry Jahn's *River without Banks*, the other on Proust's *À la Recherche*. These two great compositions are thoroughly pictorial in their monumental and frontal styles alike, and in them it is possible to see numerous references to painters practicing repetition and seriality, from On Kawara to Roman Opalka: one and the same obsession with time passing, with attempts to represent and domesticate it. As soon as you move away from the canvas and as soon as the possibility of reading diminishes, we broach more abstract, almost expressionist chords which call the Cy Twombly of the 1960s to mind, painting lines of white arabesques on a blackboard. The text is returned to its dimension as calligraphic sign, pure layout bringing back the drawn dimension of writing: these large pictures bring out the possibility of encompassing at a single glance the entirety of a text, in the manner of an image, an immediacy which runs counter to the initial slowness of the reading... In another dimension mentioned earlier, in his *Crossing...* pieces, Norman proceeds with a continual re-writing of Joyce's book, in chunks, during lengthy wanderings during which he makes his way through whole neighbourhoods in cities which are a very long way from one another, in such a way that the text ends up by weaving an imaginary web around the world. Here, needless to say, it is no longer a matter of the text creating imagery, even though it may be the object of far-reaching transformations. Unlike previous works, the text here is broken up, it is no more than a fragile fleeting line, indefinitely unwound, handed over to climatic vagaries and passers-by passing by. Above all, however, the purpose is no longer the same at all, the writing on the ground provokes many different reactions from passers-by, and the text becomes mixed up with their daily round, and is incarnated. From a desire for pictorial reification we shift to a sort of sublimation, in the physical and chemical sense of a passage from a solid state to a gaseous state: rain will surely turn the text into a vaporous compound which will mix it with the atmosphere, and the soles of absentminded walkers' shoes will scatter it through the city streets. A move from the word to its ephemeral incarnation, criss-crossing a neighbourhood using the writing of another city, palimpsest: the artist overlays the narratives by strolling from one city to another, surreptitiously giving life to an imagination in exile by imprinting it directly on the ground.

#### Re-mapping

Jean-Christophe Norman's work is an orphan of his past as a mountaineer: as he explains in an interview,<sup>1</sup> the sudden impossibility of quenching his passion for mountains pushed him to make a no less abrupt resolution: he would become an artist, cutting the corners of classic apprenticeship. This dramatic switch of careers suddenly opened up a horizon of possibilities for him which had previously been totally alien, the prospect of an artistic path, a *South Face*<sup>2</sup> in a way, to make reference to the vocabulary of climbing. Needless to say, in such conditions reinventing his very existence, we can imagine that art may have a substitutive dimension. Norman's work is a sequence of trails and paths opening up—horizontal paths, it just so happens—which echo his old loves, but his first steps, artwise, tended to take him in the direction of an attempt to capture time passing. If the parallel between mountaineering and things artistic is well-trodden terrain, the direction that his work has taken is essentially unusual: closely associating walking and writing in actions with a low participatory dimension, the direction taken sidesteps the spectacular aspect of performance and is nevertheless capable of an impressive pictorial production. Norman has perhaps been saved by a certain form of self-satisfaction which takes form in his quest for the exploit and/or going beyond himself, even when we gauge what such an assertion might have in terms of shocking effects. The new relation to the world which shows through in his work is an attempt to link two dimensions of time, one excessively incarnate, vital, cyclical and repetitive dimension, and another much more medi-

ate dimension, which connects the aims of literature—a sort of outside-time—and exceeds the vicissitudes of the present and the immediate joys of physical fullness. When he mentions Borges's words about Joyce: "...the time of one of our days is all the time of the world";<sup>3</sup> his concerns become a writer's concerns. This does not mean, however, that he is trying to take refuge in the lofty spiritual heights conferred upon him by safeguarding that time re-found. His whole œuvre is dedicated to a certain form of incarnation of ideas, and words. *Cover (L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique)*, a piece based on Walter Benjamin's essay of the same title is, in a way, cocking a snook at pure spirituality, and concept. Covered with graphite until it becomes thoroughly opaque, the famous theory of the loss of aura seems to have become dissolved in the plastic demonstration of its opposite: the paperback, once handled by the artist, in a way re-acquires the possibility of aura...

Some of Norman's "cartographic" works consist in the superposition—during long walks—of outlines brought in from other worlds, here, as it happens, those of the five regions forming France's "Greater East" laid over the megalopolis of Istanbul in *Les Circonstances du hasard*, and are part of an attempt to re-write the world in its totality: the classic representation of this latter by way of the map brings out the geographical outlines of countries, regions and continents, encloses populations and, in a way, underwrites the idea of the unchangeable character of these outlines. The walks which Norman goes on are re-interpretations of the borders bequeathed by history and its upheavals; the maps are snapshots, split-second reports of the development of societies, they are so many fictions, propaganda tools, and tools for settling the established powers... It is not just geopolitical considerations which find their way into Norman's work; what is involved, above all, for the artist is that he can poetically "re-trace" new boundaries and create itineraries/pretexts capable of giving rise to encounters and the unknown, and inventing territories still untouched by any historical appropriation. *Mondo diffuso* is also part and parcel of this redefinition of the map in its fictional aspect: the blurring of a map of the world by many kinds of erasures and retouches reinstates the initial unfinishedness of geography, which the map tends to make us forget about. This work which borrows from pictorial techniques paradoxically gives more reality back to cartography. In *Cartes postales du Mont Fuji*, another discreet cartographic project is woven: once again associating writing (prosaic, this time, involving notes written on the back of postcards), blurring tracks, and the randomness of strolling (each one of the postcards retrieved from an old stock in Japan is sent either to Marseille or to Besançon, depending on where the artist is during a walk which connects the art centres of both cities), this work condenses the poetic dimension of Jean-Christophe Norman's œuvre, weaving many imaginary links beyond oceans and eras, and summoning a whole host of anonymous narratives.

1. *La conversation n°1*, Sophie Lapalu and Jean-Christophe Norman, FRAC Franche-Comté, 2014, p. 6.

2. *The South Face* is a work by Hamish Fulton, at once walk and painting. It makes reference to the well-known brand of hiking and mountaineering clothing, The North Face, mischievously hijacking the name to indicate how the brand is becoming mainstream, because it has nothing more to do with its origins; The South Face can also be understood as a way parallel to the spirit of mountaineering ever in search of exploits and sensations, symbolized by the north face, which is usually the most dangerous (Cf. *Hamish Fulton - Walking Transformation* catalogue published for the exhibition of the same name at the Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, from 9 March to 8 June 2014, éditions SNOECK).

3. *La conversation*, op. cit., p. 8.

# Steeve Bauras



Steeve Bauras

*Small Local Abattoirs #3*, 2014

Photos, vidéos, son, verre, dimensions variables /

Photos, videos, sound, glass, variable dimensions.

# Small Local Abattoirs #3

Par Jean-Baptiste Mognetti

Dans le cadre de la 65<sup>e</sup> édition de Jeune Création<sup>1</sup>, le photographe Steeve Bauras, né en 1982 à Fort-de-France, a investi au moyen d'un projet inédit l'un des espaces du Centquatre à Paris. Au lieu destiné à loger les chevaux qui, autrefois, occupaient le sous-sol de «l'usine à deuil» de la ville, l'artiste donne le sens d'une boucherie ou, littéralement, d'un «petit abattoir de proximité».

#### Making-of

*Small Local Abattoirs #3* est le dernier opus en date d'une série de projets entamée en 2013 et présentée depuis à Berlin et à New York<sup>2</sup>. À la source de l'œuvre: deux clichés. Le premier, en couleur – réalisé lors d'un accrochage collectif aux Beaux-Arts de Paris en 2006 et intitulé *U AMAN TANGO* (anagramme de Guantanamo) – présente une veste kaki sur un mur orange. Le second, tiré en négatif, un bidon d'essence. Ces images d'objets et/ou images-objets, serties d'un encadrement noir et d'un passe-partout corrodé, sont placées dans un environnement sonore et visuel constitué d'une enceinte, d'une plaque de verre rouge (écrasée et cassée) et d'une projection vidéo réalisée à partir de séquences issues d'Internet captées au moyen d'une caméra Go Pro® sur un écran d'ordinateur. Une maison en flammes, le pivotement obstiné des jambes d'une jeune fille sur un fauteuil rotatif et un concours de plongeon y façonnent un triptyque entrecoupé de rushes subliminaux (dont une photographie de la chapelle du Saint-Sépulcre à Saint-Restitut dans la Drôme); canevas en noir et blanc d'une boucle d'environ dix minutes convoquant aussi bien les drames de l'actualité que l'histoire de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle au travers des thèmes de la folie et du fascisme – l'épreuve de tremplin masculin qui ferme le triptyque est extraite d'un documentaire sur les Jeux Olympiques de 1936 à Berlin.

Vues sous l'angle d'une caméra miniature adaptée à l'immersion et à l'enregistrement d'exploits ou de circonstances extrêmes, les images se contractent et se dilatent. D'inquiétantes silhouettes brûlent et se consomment sous l'effet des contrastes. En accompagnement de ces oscillations lumineuses, l'artiste a composé un intense habillage phonique.

#### La photographie comme point de départ

*Small Local Abattoirs #3* révèle la complexité et la richesse des projets menés par Steeve Bauras depuis une dizaine d'années. Lacérés sur un mur de brique ou tirés en quatre par trois puis collés sur un caisson d'aggloméré, insérés dans un module de skateboard, masqués en partie par un bloc de mousse à bords fluorescents, découpés, imprimés, peints ou occultés, les tirages de Steeve Bauras ne se donnent presque jamais tels quels. Mais le traitement qui leur est réservé a posteriori n'enlève rien au

soin apporté à la prise de vue qui demeure, dans la conception multipiste d'une création sensible, à l'origine de toutes les formes exposées.

Car c'est bien autour de la photographie que l'œuvre circule et pense, alternant les durées de captation: temps pulsés et silences, bourdonnements et arrêts. Ce qui se trouve dans et hors de la pratique photographique – le jeu des flous et des nets, les variations de la focale, le soin apporté au détail et à l'ensemble ou l'encadrement des clichés – est à chaque instant interrogé par *Small Local Abattoirs #3*. Un appareillage optique est étalé sous les yeux du spectateur.

Un plongeur se dessine en *fisheye* sous un ressaut mural. On suppose au travers de deux œillets carrés les accessoires d'un attentat: jerrycane, treillis militaire. Le bris au sol d'un écran – filtre éphémère ou mare de sang – dit en couleur la frêle condition de tout apparaître. N'étaient les cruelles stridences et le pesant battement de la bande originale créée par l'artiste.

#### Montage

Volumes et plans participent d'une même méthode de montage. Mises bout à bout, d'un angle à l'autre du lieu d'exposition, les pièces détachées de *Small Local Abattoirs #3* forment peu à peu le film de l'œuvre dont la vidéo projetée donne une possible clé d'interprétation en même temps qu'elle baigne les formes d'un halo d'énigme. Le synopsis – une «écriture de lumière» au sens étymologique de la photographie – est fourni par l'artiste et concerne aussi bien sa propre mémoire que celle des lieux. Le projet repose sur un bouclage discret et un solide socle théorique: partir de la photographie pour arriver à la sculpture. Et recevoir de la sculpture une leçon pour la photographie. Tel est l'intervalle dans lequel se situe le propos de Steeve Bauras. *Small Local Abattoirs #3* joue sur cet écart – qui est aussi un espace de liberté.

#### Entre sculpture et expérimentation sonore

La variété d'opérations dont témoigne le dispositif est en lien avec le faire et les processus inhérents à la sculpture et au son. Steeve Bauras, formé à Fort-de-France puis aux Beaux-Arts de Paris dans l'atelier du sculpteur Emmanuel Saulnier, la doit à une fréquentation assidue des déserts urbanistiques de l'Europe, de l'Afrique et de l'Amérique (Berlin, Cracovie, Dakar, Montréal, Santiago du Chili) et à un dialogue constant avec l'underground musical noise.

On trouve dans *Small Local Abattoirs #3* les résidus de ces traversées diurnes et nocturnes, à l'instar du bloc de briques noires auquel est sanglé le vidéoprojecteur ou de l'imposante baffle qui, du box occupé dans les écuries du Centquatre, fait un hypogée rock ou un caveau sonore.

#### Stratégie du coup forcé

Les modalités traditionnelles de la white box, de la cimaise et de l'éclairage sont déjouées. L'alcôve industrielle est une crypte



Steeve Bauras

*Rouge*, 2011

Photographie numérique, dimensions variables /  
Digital photography, variable dimensions.



Steeve Bauras

*Zugzwang n°3*, 2011



Steeve Bauras

*3K Project*, 2013Photo, vidéo, son, sculpture / *Photo, video, sound, sculpture*.  
Galerie Le Manège, Sénégal.

Steeve Bauras

*Small Local Abattoirs #3*, 2014Photo, acier brut, cadre bois / *Photo, raw steel, wooden frame*,  
50 x 50 cm

où partout l'image ripe, tranche, brise, déchire et déroute, privilégiant la stratégie du *Zugzwang*. L'artiste rassemble sous ce titre une série d'œuvres réalisées depuis 2011, titre qui signifie: « coup forcé ». L'idéal aurait été de ne pas jouer, par peur de dégrader sa position, mais il le faut. « Dans mon travail, explique Steeve Bauras, ce mot traduit bien l'état dans lequel je peux me retrouver avant tout nouveau projet, entre l'excitation et l'énorme frayeur. Plus subtilement, les *Zugzwänge* sont des hypothèses que j'émetts autour de la photographie en ce qui concerne ses modalités de monstration et surtout ses faiblesses. »<sup>3</sup> Pour exister, la photographie doit littéralement être exposée. Prendre le risque de l'espace. Produire ses propres lumières et ses propres zones d'ombre.

De fait, l'élégance rauque de *Small Local Abattoirs #3* détourne la photographie du protocole usuel de sa monstration. Les images se manifestent par à-coups et par intermittence. Elles surgissent, à la manière des clés d'accord d'une guitare électrique ou du visage d'un rocker expérimental s'extrayant de la nuit du plateau, au contact d'un faisceau ou d'un projecteur.

La précision du positionnement des segments, masses, lignes ou surfaces procède d'un marquage sol-mur par touches chromatiques, compacités et réductions, saturations et retranchements. Hypothèses où le coup, joué perdant, est finalement gagné.

#### Stimmung et climat de lecture

Dans la pénombre des écuries du Centquatre, les éléments qui forment *Small Local Abattoirs #3* et vibrent sous les lueurs d'une vidéo hypnotique se donnent à voir au gré des échos angoissants d'une bande-son macabre.

La création d'une atmosphère à la fois lumineuse et acoustique où les objets balisent un terrain laissé en friche – déléguant au spectateur la tâche d'élaborer sa propre narration, d'effectuer sa propre reconstitution des faits plastiques mis en scène – est une des clés de compréhension du dispositif. Lorsqu'on interroge Steeve Bauras sur sa pratique de l'installation, il parle volontiers de *Stimmung*, de « climat » de lecture; d'« ambiance » ou encore de résonance.

La notion allemande de *Stimmung*, qui désigne une expérience émotionnelle où l'imagination s'accorde avec l'entendement, une « acoustique de l'âme » pour les romantiques, a connu au fil du temps des acceptions et des ramifications diverses (en peinture, esthétique, poésie, musique). Elle qualifie toujours une disposition rythmique teintée d'affect qu'on pourrait traduire, puisant dans le vocabulaire de la musique populaire d'origine noire américaine, par groove: la compréhension du flot et de la texture d'un morceau en même temps que la sensation produite par la dynamique de ce morceau.

Pulsation vitale, le groove (ou swing jazzistique) est cette nappe de subjectivité où s'unifient les fragments harmoniques et les sections rythmiques; « état » indéfinissable où tout est à sa place sans pour autant « subir » le tempo. État de grâce où stases et vitesses s'équilibrent. À chaque œuvre son groove. À chaque lieu son tempo. Le petit abattoir de Steeve Bauras donne l'exacte mesure des écuries du Centquatre. Murs de briques, tirages métalliques et le phasing d'un accompagnement musical parfaitement calibré.

#### Déphasage

Le phasing [ou déphasage] de la bande-son conditionne l'appréhension du dispositif. Une rumeur lointaine mais persistante est réfléchi par les murs qui fait tantôt songer au mouvement de la double-pédale d'une grosse caisse de batterie. Ce décalage est à entendre comme la possibilité d'entrer dans le groove de l'artiste tout en goûtant la dynamique de l'œuvre; climat pulsatile de la *Stimmung* ou affect rythmique.

#### Laboratoire ou équarri-soir?

Avec *Small Local Abattoirs* s'opère un étrange glissement sémantique de l'écurie à l'abattoir. Haras morbide ou sombre équarri-soir. L'emplacement est envisagé selon toutes ses dimensions historiques et plastiques. Le bâtiment des Pompes funèbres de la Ville de Paris fut édifié en 1873 en lieu et place de l'ancien abattoir de la Commune de la Villette. Steeve Bauras, conscient de ce passé, livre cependant une explication toute personnelle de son titre: « *Small Local Abattoirs #3* serait ce laboratoire formel où les choses se détruisent et s'érigent simultanément. Ce serait aussi l'étrange manière que les projets ont, d'exposition en exposition, de s'entreteuer, de se neutraliser. »<sup>4</sup> Entre les lignes, on retrouve le principe de vagabondage, ou plus exactement de reportage, qui porte Steeve Bauras des banlieues allemandes aux salles de concert noise et lui permet, dans la respiration du voyage, de renouveler son inspiration.

La photographie « de terrain » et l'enquête iconique sont au cœur du carnage feutré qu'est *Small Local Abattoirs #3*. Le spectateur traverse avec l'artiste un événement dont il éprouve les pressions et les températures, de la chaleur d'un minium à la froideur d'un métal mat. Rien n'est laissé au hasard dans la mise au point de la situation, le processus de création se fondant sur un agencement choral des phénomènes: son, image fixe et vidéo, éléments de sculpture minimaux et percutants échantent en un instantané incisif et mordant.

1. Jeune Création au Centquatre, Paris, du 30 octobre au 2 novembre 2014.

2. Dans le cadre des expositions collectives « Intimités » à SAVVY Contemporary, Berlin-Neukölln, du 9 au 29 juin 2013 et « VOLTA », Grace Exhibition Space, Brooklyn, du 6 au 9 mars 2014.

3. Steeve Bauras, dans un entretien d'avril 2013 pour l'Association internationale des critiques d'art. En ligne sur le site de l'Aica / Caraïbe du Sud: « B-B, *Zugzwang* n°7, 2013, de Steeve Bauras à Berlin: No Milk Today [Kunsthalle HB55, 3-11 mai 2013]. »

4. Entretien de l'auteur avec Steeve Bauras, Paris, 8 novembre 2014.

# Small Local Abattoirs #3

By Jean-Baptiste Mognetti

As part of the 65<sup>th</sup> Jeune Création international contemporary art show,<sup>1</sup> the photographer Steeve Bauras, born in 1982 in Fort-de-France, Martinique, has occupied one of the areas at Le Centquatre public cultural centre in Paris with a novel project. The artist lends the feeling of a butcher's shop or, literally, a "small local abattoir" to the place designed to house the horses which formerly occupied the basement of the Paris "mourning factory".

## The Making-of (behind the scenes)

*Small Local Abattoirs #3* is the latest work to date in a series of projects embarked upon in 2013, and since shown in Berlin and New York.<sup>2</sup> At the source of the work lie two photos. The first, in colour—taken during a group show held at the Paris School of Fine Arts in 2006, and called *U AMAN TANGO* (an anagram of Guantanamo)—presents a khaki jacket on an orange wall. The second, printed as a negative, shows a petrol can. These images of objects and/or image-objects, set in a black frame and a corroded passe-partout mount, are placed in an acoustic and visual setting formed by a loudspeaker, a sheet of red glass (crushed and broken) and a video projection made using sequences coming from the Internet, captured by means of a Go Pro® camera on a computer screen. A house in flames, the stubborn swivelling of a young girl's legs on a rotating armchair, and a diving contest make up a triptych interspersed with subliminal rushes (including a photograph of the Chapel of the Holy Sepulchre at Saint-Restitut in the Drôme); a black-and-white framework of a loop lasting for about ten minutes, conjuring up both topical dramas and the history of the first half of the 20<sup>th</sup> century through themes of madness and fascism—the men's springboard event which winds up the triptych is taken from a documentary about the 1936 Olympic Games in Berlin.

Seen through the lens of a miniature camera adapted to being underwater and for the recording of extreme feats and circumstances, the images contract and dilate. Disconcerting shapes burn and are consumed by the effect of contrasts. To go with these oscillations of light, the artist has come up with an intense phonic composition.

## Photography as a starting point

*Small Local Abattoirs #3* reveals the complexity and wealth of the projects which Steeve Bauras has been involved with for the past ten years or so. Whether in tatters on a brick wall or presented as 32 sheet prints, then glued onto a chipboard crate, inserted into a skateboard module, partly masked by a fluorescent-edged foam rubber block, cut out, printed, painted or obscured, Steeve Bauras's photographs are almost never presented as such. But the treatment that is earmarked for them after the fact in no way detracts from the care given to the shot, which, in the multi-tracked conception of the work, remains at the root of all the forms on view. For it is indeed around photography that the work circulates and thinks, alternating periods of recording: pulsated times and silences, humming and standstills. What we find inside and outside the photographic praxis—the

interplay of blurredness and clear definition, variations of focus, the care paid to the detail and the whole, and the way the photos are framed—is at every moment questioned by *Small Local Abattoirs #3*. An optical apparatus is laid out before the spectator's eyes. A diver is drawn fisheye-like beneath a mural salience. Through two square spyholes, one presupposes the props of an attack: a jerry can, a military outfit. On the ground, the shards of a screen—fleeting filter or bloodbath—describe in colour the frail condition of all appearances. Were it not for the cruel stridencies and heavy beat of the original track created by the artist.

## Montage

Volumes and planes are part and parcel of one and same method of editing. Put end to end, from one corner of the exhibition venue to the other, the separate pieces of *Small Local Abattoirs #3* gradually form the film of the work, the projected video of which offers a possible key for interpreting it at the same time as it suffuses the forms in a halo of enigma. The synopsis—"light writing" in the etymological sense of photography: *phot-* = light; *-graph* = writing—is provided by the artist and has to do as much with his own memory as that of places. The project is based on a discreet looping and a solid theoretical base: starting out from photography and ending up with sculpture. And receiving from sculpture a lesson for photography. Such is the interstice in which Steeve Bauras's idea is to be found. *Small Local Abattoirs #3* plays on this difference—which is also a space of freedom.

## Somewhere between Sculpture and Acoustic Experimentation

The varied range of operations illustrated by the arrangement is linked to the making-of and the processes inherent in sculpture and sound. Educated in Fort-de-France and then at the Paris School of Fine Arts in the sculptor Emmanuel Saulnier's studio, Steeve Bauras owes this variety to an assiduous presence in the urban wildernesses of Europe, Africa and the Americas (Berlin, Krakow, Dakar, Montreal, Santiago de Chili) and an ongoing dialogue with the underground noise musical scene. In *Small Local Abattoirs #3* we find the remnants of these daytime and nighttime crossings, like the block of black bricks to which the video projector is strapped, or the impressive speaker which, from the box occupied in the Centquatre stables, makes a rock underground vault.

## The Strategy of the Forced Move

The traditional features of the white box, the picture rail and lighting are thwarted. The industrial recess is a crypt where, here, there and everywhere, the image slips, cuts, breaks, tears and disconcerts, encouraging the *Zugzwang* strategy. Under this title, the artist brings together a series of works produced since 2011, the title meaning: "forced move". The ideal would have been not to play, for fear of degrading his position, but there is no option. "In my work", explains Steeve Bauras, "this word neatly translates the state in which I can find myself before any new project, somewhere between excitement and huge fright. More subtly, the *Zugzwange* are hypotheses which I put forward around photography with regard to its display methods and, above all, its weaknesses."<sup>3</sup> In order to exist, the photograph literally has to be exposed. Taking the risk of space. Producing its own light and its own areas of shadow. In fact the hoarse elegance of *Small Local Abattoirs #3* diverts the photograph from the usual procedure of its display. Images are shown jerkily and intermittently. They rise up, like the tuning keys of an electric guitar or the face of an experimental rocker extricating himself from the night of the stage, by way of a light beam or a projector. The precision of the positioning of the segments, masses, lines and surfaces proceeds from a ground-wall marking by chromatic touches, compactness



Steeve Bauras

*Small Local Abattoirs #3*, 2014

Video, 11 min.

and reduction, saturation and entrenchment. Hypotheses where the move, played as a losing one, is in the end won.

## Stimmung and Reading Climate

In the half-light of the Centquatre stables, the elements which form *Small Local Abattoirs #3* and vibrate in the glow of a hypnotic video are presented at the mercy of the distressing echoes of a macabre sound track.

The creation of an at once luminous and acoustic atmosphere where the objects stake out a terrain left fallow—delegating to the viewer the task of working out his/her own narrative, and making his/her own reconstruction of the plastic facts presented—is one of the keys for understanding the arrangement. When you ask Steeve Bauras about his installation praxis, he talks readily about *Stimmung*, about reading "climate", about "ambience" and resonance.

The German idea of *Stimmung*—atmosphere, mood—which defines an emotional experience where imagination agrees with understanding, an "acoustics of the soul" for the romantics, has, over the course of time, known accepted meanings and diverse ramifications (in painting, aesthetics, poetry and music). It invariably describes a rhythmic disposition tinged with affect which, by drawing from the vocabulary of originally Black American popular music, we might translate by 'groove': the understanding of the flow and texture of a piece of music at the same time as the sensation produced by the dynamics of the piece.

As a vital pulsation, the groove (or swing of jazz) is that layer of subjectivity where harmonic fragments and rhythmic sections are unified; an indefinable "state" where everything is in its place, though without "suffering" from the tempo. A state of grace where stasis and speed are balanced. To each work its groove. To each place its tempo. Steeve Bauras's small abattoir gives the exact measure of the Centquatre stables. Brick walls, metallic prints and the phasing of a perfectly calibrated musical accompaniment.

## De-phasing

The phasing [or de-phasing] of the sound track conditions our understanding of the arrangement. A distant but persistent noise is reflected by the walls which at times makes us think of the movement of the double-pedal of a large drum. This dis-

crepancy can be understood as the possibility of entering into the artist's groove while savouring the dynamics of the work; pulsating climate of *Stimmung* or rhythmic affect.

## Laboratory or Knacker's Yard?

With *Small Local Abattoirs #3* there is a strange semantic shift from stable to slaughterhouse. Morbid stud farm or grim knacker's yard. The place is imagined on the basis of all its historical and plastic dimensions. The building housing the City of Paris Funeral Parlour was erected in 1873 where the slaughterhouse of the Commune de la Villette once stood. Well aware of this past, Steeve Bauras nevertheless offers a very personal explanation of his title: "*Small Local Abattoirs #3* is this formal laboratory where things are simultaneously destroyed and constructed. It is also the strange way which, from exhibition to exhibition, projects have of killing each other off and neutralizing one another."<sup>4</sup> Between the lines, we find the principle of roaming—*vagabondage*—, or more exactly of reportage, which takes Steeve Bauras from German suburbs to noise concert halls, and enables him to renew his inspiration.

"Fieldwork" photography and iconic investigation lie at the heart of the muffled slaughter represented by *Small Local Abattoirs #3*. With the artist, the spectator moves through an event, experiencing its pressures and temperatures, from the heat of red lead to the cold of a matt metal. Nothing is left to chance in the way the situation is developed, with the creative process merging with a choral arrangement of the phenomena: sound, static image and video, minimal and powerful elements of sculpture, all exchange in an incisive and mordant snapshot.

1. Jeune Création at Centquatre, Paris, from 30 October to 2 November 2014.
2. As part of the group shows "Intimités" at SAVVY Contemporary, Berlin-Neukölln, from 9 to 29 June 2013 and "VOLTA", Grace Exhibition Space, Brooklyn, from 6 to 9 March 2014.
3. Steeve Bauras, in an interview in April 2013 for the Association internationale des critiques d'art. Online on the Aica / Caraïbe du Sud site: "B-B, *Zugzwang* n°7, 2013, de Steeve Bauras à Berlin: No Milk Today [Kunsthalle HB55, 3-11 mai 2013]."
4. Steeve Bauras interviewed by the author, Paris, 8 November 2014.

# Réflexions sur l'art contemporain de la Caraïbe

Par Myrtha Richards-Marie-Joseph

Bien que pour nous, jeunes créateurs et plasticiens caribéens qui nous engageons dans la vaste voie de la recherche, il s'agisse de créer, d'inventer des ressources conceptuelles et des idées nouvelles afin de nous définir par une pratique singulière, le processus semble opérer de manière naturelle. Il ne s'agit pas intrinsèquement de la recherche d'un art se voulant spécifique, ni même motivé par une revendication identitaire caribéenne qui conditionne le projet de création d'un point de vue global. C'est un questionnement qui ouvre un débat spécifiquement tourné vers nos territoires insulaires caribéens, produisant une flore artistique de forme relativement variée. On pourrait y trouver des similitudes formelles avec le travail d'artistes continentaux ou hexagonaux. Cependant, si ressemblance il peut y avoir dans la forme, il n'en est peut-être pas de même dans le fond. Les différences se situent dans la construction et l'élaboration des processus de création, dans la posture des artistes que nous sommes, se sachant issus d'espace-temps qui n'ont rien d'anodin et qui ne relèvent en rien de simples détails. Des observations sur la matière, les comportements du vivant et de l'artificiel, m'ont conduite à observer que se dissimulaient des zones indéterminées dans lesquelles les choses se transforment. Dans ces espaces s'opéraient parfois l'impensable, l'inattendu, le retour, le passage. Ce sentiment de va-et-vient, cette conception binaire des choses, toujours à mi-chemin, s'articulant dans un cadre de précarité, voire de fragilité d'état, instaure de multiples face-à-face. Cependant, un élément marque toujours la césure qui lie et délie.

## Caractéristiques de construction

L'entre-deux, autrement dit le milieu ou l'intervalle, est une préoccupation fréquemment rencontrée dans le travail des artistes. Le mot agit ici tel un véritable moteur de recherche, un terme pont qui accentue des particularités latentes tout comme les intrications entre processus artistiques observés en Caraïbe et vie quotidienne. Il est au mitan de tout l'art issu des petites et grandes Antilles, avec d'indéniables variations d'écart, des distanciations et des décalages qui peuvent entrer en contradiction.

Les œuvres des artistes contemporains de la Caraïbe revêtent de multiples formes. Pour cette raison, il m'importe d'explorer les mécanismes comprenant des manifestations de l'entre-deux, que ce soit dans la langue, le quotidien ou dans la relation avec l'objet. Au sein du répertoire des productions plastiques issues de l'Amérique Centrale, certaines de par leur ancrage témoignent de manière plus ou moins sous-jacente de problématiques qui s'inscrivent et se construisent de façon récurrente dans ces espaces intermédiaires, qui situent avec acuité de nouveaux enjeux, au sens propre comme figuré et qui, à mon sens, recèlent l'essence-même des préoccupations inhérentes aux créateurs antillais, habitant ou non leur pays d'origine.

Ce questionnement constitue la charnière d'un ensemble endogène qui entretient de manière viscérale un attachement au quotidien. Au cœur de beaucoup de ces pratiques artistiques traitant de sujets liés aux objets, à la mémoire, à l'histoire, à l'espace social, transparait une aire transitoire où les situations subissent une mutation pour aboutir à une lecture tout à fait singulière du paysage de l'œuvre et de son contexte. Points de rencontre, zones de basculement, de glissement, de transformation, de transition voire de rupture fédératrice qui favorisent les rapprochements dans une forme d'interface de domaines totalement étrangers à l'égard des critères artistiques académiques. À l'arrière-plan, la question de la mémoire toujours solidement enterrée, distille à plus ou moins forte dose les liants et liens qui vont autoriser l'accès à un type de structuration que l'on pourrait tout à fait penser spécifique à la Caraïbe dans son extension la plus large.

La manière dont les choses s'élaborent est tout aussi parlante. Il me semble de plus en plus clair qu'en matière d'art caribéen, il prédomine une forte propension à toujours se baser sur deux ou plusieurs assises tant complémentaires que contraires. Par ailleurs, il n'est pas dit que toute approche se base nécessairement et uniquement sur un rapport double.

Les premières productions artistiques des Antilles n'abordaient aucunement la relation discursive, car elles étaient essentiellement tournées vers une toute autre conception des choses et un autre rapport au monde, plus animiste et conscient de sa proximité d'avec l'environnement terre-mer. Dans cet exemple apparaît d'emblée le rapport à l'entre-deux, qui à lui seul, a traversé le temps, se revêtant d'une conception occidentalisation du monde de l'alentour. La circulation d'île en île dans tout l'arc antillais et le lien très fort entretenu avec la mer qui éloigne et rapproche à la fois, en est encore un exemple. Ainsi, on peut émettre le postulat de cette tendance récurrente de l'art caribéen à situer l'essence même des choses dans l'entre-deux, sachant qu'il y avait déjà depuis l'époque Caraïbe, l'intégration et la prise en compte d'un mode vie dans toute sa conception *archipélique*<sup>1</sup>.

Les sociétés antillaises ne relevant nullement de schémas tranchés, il est sans conteste envisageable de supputer que le long travail de formatage dévastateur mis en œuvre par la foi judéo-chrétienne fut la porte d'entrée de notions de bien et de mal complètement rapportées, écartant tout sens de la nuance, de la valorisation du *milieu*, le considérant comme un défaut de prise de position claire et salutaire. Par conséquent, revenir sur la question de l'entre-deux et de ce qu'elle génère est en quelque sorte une indispensable mise à nu. En mettant en relation le travail de certains artistes, la question de la contemporanéité surgit lorsque l'on constate l'écart spatio-temporel, l'attachement à la tradition et à ce désir très marqué de conceptualiser les artefacts caractéristiques de l'antillais. On note l'importance du contexte dans la mise en œuvre de la praxis, les éléments historiques ou sociaux auxquels ils se réfèrent, les aspects qu'ils valorisent comme vecteurs de sens. Ce sont autant de points qui tendent à valider la pluralité de l'art caribéen, la nécessité d'un fonctionnement par opposition, par couches successives, par addition, pour être en mesure d'effectuer une comptabilité des rebondissements auquel il est soumis.

## Objet de piété

L'œuvre de certains plasticiens caribéens présente une volonté très marquée de placer l'objet du quotidien au cœur du dispositif plastique. Ces objets, du bibelot au mobilier domestique en passant par l'emploi grotesque d'artefacts de piété, fonctionnent tels des objets-signes des plus pertinents. Cette omniprésence du matériel cohabite avec une réalité plus impalpable, apparentée à une forme de syncrétisme religieux, à un *quotidien syncrétique* placé d'emblée à la croisée des chemins. D'un bout s'observe la dure réalité journalière, de l'autre le rêve, tous deux alimentés par une étroite transition vers l'idée de ce que pourrait être une nouvelle identité propre aux Antilles. Il se produit alors un retournement destiné à susciter le sursaut de l'âme et l'autoanalyse du *caribbean way of life*<sup>2</sup>, le quotidien lui-même étant fondé sur une esthétique du *divers*. Par conséquent, les pratiques, notamment religieuses, qui caractérisent le lieu et l'espace sont une source de réflexion intarissable. Apparaît ainsi l'image de l'insulaire qui n'est autre que la victime d'une société l'estée par son histoire, d'un pays qui assume avec la plus grande difficulté les héritages qui lui sont propres.

La géographie de la Caraïbe favorise les brassages culturels et, dans la même mouvance, l'adoption de nouvelles unités religieuses. Ce sont là les caractéristiques d'un espace multidimensionnel. Par cette perception, il est évident que la mer non seulement sépare les îles mais lie et relie tous ces territoires qui, dans le fond, partagent une même histoire, une religion prédominante et des questionnements similaires propres au développement socioculturel. Dans ce rêve d'accession à une vie plus clémente, la pratique religieuse exacerbée brouille la frontière entre réel et fiction. Au travers des œuvres aux médias multiples, transparait tout le poids de l'évolution des sociétés postcoloniales caribéennes, imprégnées d'une forme de dépendance religieuse au sein de laquelle s'entrecroisent les héritages africains et européens. Chaque jour se déroule comme un spectacle de post-naufragés. La complexité religieuse est l'un des facteurs révélateurs des singularités et contradictions en permanente juxtaposition.

C'est par ces questions existentielles que s'articulent des chevauchements et qu'entrent en scène les facteurs desquels naît une esthétique de l'entre-deux. Celle du bricolage est extrêmement forte et synthétise une manière de penser, d'édifier, de se construire. Dans certaines installations, les rapports entre objet matériel, objet du domaine spirituel et objet du domaine symbolique sont manifestes. Ils s'élaborent à la manière d'un autel, ce qui présuppose un ordonnancement des éléments selon ce à quoi ils font référence. Tout est organisé, étagé et hiérarchisé comme l'idée d'une architecture, immanquablement ordonnée et ornementée lorsqu'il s'agit du spirituel. Il est un et à la fois multiple, syncrétique et s'organise en complémentarité d'autres aspects lorsque l'intérêt final commun tend à apporter la preuve d'une déférence. Il n'y a point de démarcation entre le spirituel et le physique dont les passages s'enclenchent de manière presque naturelle. Bien entendu, nous avons à l'œil et à l'esprit qu'ils représentent différents « plateaux<sup>3</sup> » de l'existence humaine et des sociétés dans lesquelles baignent les artistes.

Les systèmes de pensée auxquels se réfèrent les installations manifestent eux aussi ce recours à l'immédiateté, au bricolage, à l'emploi de techniques minutieuses, simples et immédiates. Toutes les possessions du foyer entrent dans les compositions, ce qui ne peut que renforcer l'importance et le caractère central du spirituel.

## Quels en sont les objectifs ?

L'art produit en Caraïbe souffre toujours d'une méconnaissance. Cette étude tend à démontrer qu'il présente un travail engagé et à part entière, lancé dans une réflexion très singulière. Une construction fondée sur des valeurs qui ne se situent ni dans le champ mercantile, ni dans celui de la morale, mais surtout signifiante pour nous-mêmes. L'art des petites et grandes Antilles est pertinent, il est le grand allié de l'histoire à laquelle il se réfère dans une dimension qui n'a rien de passiste. Il détermine des trajectoires par lesquelles les vieux traumatismes s'exorcisent peu à peu, se transcendent en raison des dialogues qu'il initie. Les artistes se situent tous dans des domaines distincts, qu'il s'agisse du sociologique, de l'économique, du sémantique avec, en partage, l'his-

toire et la mémoire. Ces travaux constituent la synthèse des transferts qui s'opèrent dans la relation à la mémoire des Amériques Noires et à celle de toutes les histoires qui constituent une communauté.

Il est indéniable que nous sommes en relation perpétuelle avec ce qui nous précède, directement ou indirectement. Rien n'est figé. Tout est en mouvance constante, oscillant entre une chose et une autre, dans une vision parfois relationnelle à l'espace environnant et à ce qui le constitue. Les artistes caribéens s'ancrent fortement dans le lieu en adoptant des postures à la fois divergentes et rapprochées. L'un des intérêts de leur travail réside dans le fait que la pratique se situe à la jonction de pôles régis par des codes totalement distincts : c'est le témoignage d'une quête, d'un savoir être au monde sans pour cela qu'il ne se produise de rupture entre l'histoire et la modernité. Ainsi se crée une dialectique dont la fonction est d'accentuer la critique en convoquant des situations du journalier. Une mise à profit des objets du quotidien facilite la bascule. Ils sont au centre du spirituel et construisent un discours, de sorte que la conception même de l'objet se singularise dans son pouvoir d'appropriation. Les œuvres sont certes critiques mais les objets eux-mêmes le sont par leur emploi. Si l'humain entre en jeu, il le fait par le truchement de l'histoire. Le rapport n'est donc pas immédiat et prend effet dans une postériorité. La distance instaurée oblige un traitement différé du lieu, ancrage traité comme un ailleurs, mais un ailleurs connu. Positionnement relativement paradoxal dont il conviendrait de dégager une articulation.

En d'autres circonstances, une forme de poésie fait son entrée dans le travail de certains plasticiens caribéens dont l'œuvre se métamorphose en un paysage cartographique, comme étant partie prenante d'une aire de déambulation. Cette forme d'errance se caractérise par des aller-retours entre objets qui se définissent comme prétextes à l'exploration de la condition humaine. Le dialogue de cette manière instauré met en parallèle les notions d'ici et d'ailleurs, du lieu vécu et rêvé.

Il est envisageable d'affirmer que les états ne peuvent être départagés de façon manichéenne et antagoniste, bien qu'il existe des caractéristiques propres au processus de création des artistes résidant en Caraïbe. Leur travail se singularise fréquemment par un engagement très marqué, faisant état de mises en scène porteuses de l'effroi et de la beauté du lieu évoqué ou dénoncé par intermittence. Les problématiques se construisent dans un labeur du lieu vécu et ressenti telle une douleur sourde plus ou moins lancinante. Pour beaucoup d'artistes contemporains de la Caraïbe, l'histoire personnelle et / ou le rapport à l'espace de vie constituent, à bien des égards, un sujet de prédilection. Le lieu en tant que site est aussi l'atelier, l'espace devenu œuvre ; l'un et l'autre interagissant dans une dialectique ponctuelle. Il est digéré en des temps raccourcis qui, successivement, sont autant de dispositifs de création pétris de vécu, de subi, d'éprouvé, de connu. Lieu de résidence et lieu de résistance se juxtaposent.

1. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1990.

2. Mode de vie caribéen.

3. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1980.

# Thoughts about Contemporary Art in the Caribbean

By Myrtha Richards-Marie-Joseph

Although for us, young Caribbean creative people and visual artists embarking down the wide avenues of research, what is involved is creating and inventing conceptual resources and novel ideas so that we can define ourselves by way of a specific praxis, the process seems to be working in a natural way. It is not intrinsically a matter of research to do with an art intent on being specific, or even motivated by a claim entailing Caribbean identity, which is conditioning the creative project from a global vantage point. There is a questioning going on which is ushering in a debate specifically oriented towards our Caribbean island territories, producing an artistic flora that is assuming relatively varied forms. It might be possible to find herein certain formal similarities with the work of European and French artists. However, if there may be some resemblance in form, the same does not perhaps apply with content. The differences occur in the construction and preparation of creative processes, in the stances of the artists we are, well aware that we are the issue of space-time-frames which have nothing insignificant or ordinary about them, and which in no way stem from mere details. Observations about the subject, and the behavioural patterns of the living and the artificial, have led me to note that there were disguised indeterminate zones in which things change. In these spaces, the unthinkable, the unexpected, the comeback, and the shift were at times at work. This feeling of to-and-fro, and even of fragile states, introduces many different encounters. One factor, however, invariably hallmarks the break which ties and unties.

## Construction Features

The in-between, or interstice—otherwise put, what is in the middle, or the interval—is a concern often encountered in artists' work. The word acts here like nothing less than a search engine, a connecting term which emphasizes both latent distinctive details and the dovetailing between artistic processes observed in the Caribbean and day-to-day life—the daily round. It lies in the midst of all the art hailing from the Lesser and Greater Antilles, with undeniable variations in terms of discrepancies, distances and gaps which may become contradictory.

The works of contemporary artists in the Caribbean come in many differing forms. This is why it behooves me to explore mechanisms which encompass examples of the in-between and the interstice, be it in language, in the daily round, or in the relation with the object. Within the repertory of visual works coming from Central America, some, by virtue of where they are rooted, illustrate, in a more less underlying way, various issues which are included in, and are constructed in a recurrent way in, these intermediary spaces, which keenly pinpoint new challenges, both literally and figuratively, and which, in my view, hold the very essence of the preoccupations inherent to Caribbean artists, whether they are living in their country of birth or not.

This questioning represents the pivot of an endogenous ensemble which, in a visceral manner, maintains an attachment to everydayness. At

the heart of many of these artistic practices dealing with subjects associated with objects, memory, history, and the social arena, there appears a transitory area where situations undergo a change and then culminate in an altogether special reading of the landscape of the work and its context. Meeting points, zones where things tip, zones of shift, transformation, transition and even unifying rupture which encourage comparisons in a form of interface of totally foreign domains with regard to academic artistic criteria. In the background, the issue of memory, ever resolutely buried, distills, in greater or lesser degrees, the bonding agents and the bonds which will authorize access to a type of structural organization which one might altogether think as specific to the Caribbean in its broadest extension.

The way in which things are worked out speaks for itself just as much. It seems increasingly clear to me that, where Caribbean art is concerned, there is a predominant and powerful tendency to invariably base things on two or more foundations which are as complementary as they are opposed. What is more, it cannot be said that all approaches are necessarily and solely based on a double relation.

The earliest artworks produced in the Antilles in no way broached the discursive relation, because they were essentially oriented towards a quite different conception of things and another relation to the world, which was more animistic and aware of its closeness to the land-sea environment. In this example there immediately appears the relation to the in-between, the interstice, which, of its own accord, has traversed time, cladding itself in a westernized conception of the world roundabout. Movement from island to island throughout the Caribbean archipelago, and the very strong link maintained with the sea, which at once set things apart and draws them together, is but another example. So it is possible to broadcast the postulate of this recurrent tendency of Caribbean art to situate the very nub of things in the in-between and the interstice, aware that there already was, ever since the Caribbean period began, the integration and consideration of a way of life in all its *archipelagic* conception.<sup>1</sup>

Because Caribbean societies in no way result from decisive plans, it is undoubtedly imaginable to reckon that the lengthy task of devastating formatting set in motion by the Judaeo-Christian faith was the way in for totally transferred notions of good and evil, setting aside any sense of nuance and appreciation of the *milieu*, regarding it as a defect in terms of any clear and wholesome position. As a result, getting back to the issue of the in-between and the interstice, and what they give rise to, is, in a way, an indispensable exercise. By connecting the work of certain artists, the question of contemporaneity arises when one notes the space-time discrepancy, the attachment to tradition and to that very marked desire to conceptualize artefacts that are typical of the Caribbean world. We may note the importance of the context in the application of the praxis, the historical and social factors to which they refer, and the aspects which they promote as vehicles of meaning. These are all so many points which tend to validate the plurality of Caribbean art, the need for an operation through opposition, in successive layers, by addition, to be in a position to carry out an accounting of the rebounds to which it is subject.

## Object of Piety

The œuvre of certain Caribbean visual artists shows a very marked desire to place the everyday object at the heart of the visual arrangement. These objects, ranging from the knick-knack to household furniture by way of the grotesque use of artefacts of piety, function like the most relevant of sign-objects. This omnipresence of the equipment lives side by side with a more intangible reality, likened to a form of religious syncretism, to a *syncretic everydayness* instantly placed at the intersection where paths cross. From one end can be observed the harsh reality of day to day life, from the other the dream, both nurtured by a tight transition towards the idea of what might be a new identity peculiar to the Caribbean. What then occurs is a reversal aimed at arousing the burst of the soul and the self-analysis of the Caribbean way of life, the quotidian itself being based on an aesthetics of *difference*. As a result, the practices—and in particular the religious practices—which hallmark place and space are an inexhaustible source of reflection. There thus appears the image of an insular person who is nothing other than the victim of a society weighed down by its history, and a country which, with the greatest difficulty, assumes the legacies that are peculiar to it.

The geography of the Caribbean encourages forms of cultural cross-fertilization and, in the same movement, the adoption of new religious units. Here we find the features of a multi-dimensional space. By way of this perception, it is obvious that the sea does not only separate the islands but links and re-links all these territories which, essentially, share one and the same history, a predominant religion, and similar questions peculiar to socio-cultural development. In this dream of gaining access to a more clement life, exaggerated religious practice blurs the borderline between reality and fiction. By way of works using many different media, there appears the whole weight of the evolution of post-colonial Caribbean societies, steeped in a form of religious dependence, within which African and European legacies overlap. Each day unfolds like a spectacle of people after a shipwreck. Religious complexity is one of the factors revealing permanently juxtaposed specificities and contradictions.

It is through these existential issues that overlaps are articulated and the factors from which an aesthetics of the interstice comes into being make their appearance. The *bricolage* factor—cobbling things together—is extremely powerful and encapsulates the way of thinking, building, and self-constructing. In certain installations the relations between material object, object of the spiritual realm, and object of the symbolic realm are obvious. They are developed like an altar, which presupposes an arrangement of the elements based on what they make reference to. Everything is organized, layered and hierarchized, like the idea of an architecture, inevitably ordered and ornamented when it is a question of spirituality. It is one and at the same time multiple and syncretic, and is organized in a way that is complementary with other aspects when the shared final interest tends to introduce the proof of a deference. There is absolutely no demarcation between the spiritual and the physical, whose passages from one to the other are triggered in an almost natural way. Needless to say, we have before our eyes and in our minds the fact that they represent different “plateaus”<sup>2</sup> of human existence and of the societies in which artists operate.

The systems of thinking to which the installations make reference also display this recourse to immediacy, *bricolage*, and the use of painstaking techniques, which are simple and immediate. All the possessions of the household find their way into the compositions, which can only bolster the importance and the central character of the spiritual.

## What are the aims behind all this?

The art produced in the Caribbean invariably suffers from a degree of ignorance. This study is aimed at demonstrating that it presents an engaged and fully-fledged work, embarked upon within a very particular way of thinking. A construction based on values which are situated neither in the commercial field, nor in the field of morality, but in a field which is above all meaningful for us. The art of the Lesser and Greater Antilles is relevant. It is the great ally of the history to which it refers within a dimension which in no way harks back to the past. It defines

trajectories along which old traumas are gradually being exorcised, and transcended by virtue of the dialogues being ushered in. Artists in the Caribbean are to be found in distinct areas, be they sociological, economic, or semantic, with a shared history and memory. These works form the synthesis of transfers which are made in the relationship to the memory of Black America and to that of all of the histories which form a community. It is undeniable that we are in an ongoing relation with what comes before us, directly or indirectly. Nothing is fixed. Everything is in constant motion, wavering between one thing and another, in a vision which is at times relational to the surrounding space and to what forms it. Caribbean artists are powerfully rooted in place, adopting stances which are at once divergent and similar. One of the interesting factors of their work resides in the fact that their praxis is situated where poles governed by totally different codes meet: this is the testimony of a quest, of a knowing how to be in the world, but without there being any rupture between history and modernity. In this way a dialectic is created whose function is to emphasize criticism by summoning everyday situations. Making the most of everyday objects makes the switch easier. These objects are at the hub of the spiritual and construct a discourse, in such a way that the very conception of the object becomes specific in its power of appropriation. The works are indeed critical, but the objects themselves are critical through the use made of them. If the human element comes into the picture, it does so by way of history. So the relation is not immediate, and takes effect within a posteriority. The distance introduced necessitates a deferred treatment of place, a foothold treated as somewhere else, but an elsewhere that is known. A relatively paradoxical stance, in which it would be as well to single out an articulation.

In other circumstances, a form of poetry makes its appearance in the work of certain Caribbean visual artists whose work turns into a cartographic landscape, as if being part and parcel of an area of strolling. This form of roaming is hallmarked by to-ing and fro-ing between objects which are defined as pretexts for the exploration of the human condition. The dialogue of this introduced method aligns the notions of here and elsewhere, of the place lived in and dreamed of.

It is possible to envisage asserting the fact that states cannot be separated in a Manichean and antagonistic manner, even though features do exist which are peculiar to the creative process of artists living in the Caribbean. Their work is often rendered conspicuous by a very marked commitment, involving presentations encompassing the dread and the beauty of the place intermittently evoked or denounced. The various issues are constructed within a labour of the place experienced and felt like a dull and more or less nagging pain. For many contemporary artists in the Caribbean, personal history and/or the relation to the living environment are, in many respects, a favourite subject. Place as site is also the studio, the space that has become a work: both interact in a specific dialectic. It is digested in abbreviated time-frames which, successively, are like so many systems of creation full of things lived, things undergone, things experienced and things known. Place of residence and place of resistance are juxtaposed.

1. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (1990), trans. Betsy Wing, University of Michigan Press, 1997.

2. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and schizophrenia 2*, (1980), trans. Brian Massumi, London and New York, Continuum, 2004.

C'est à Saint-Vincent, caillou de quelque trois cent quarante-six kilomètres carrés des Petites Antilles, que commence ce voyage.

L'histoire raconte que suite au naufrage, en 1635, de navires battant pavillon espagnol chargés d'or et d'esclaves, les Caliponan, métisses amérindiens qui vivaient sur l'île, se mêlèrent aux esclaves en provenance d'Afrique noire, donnant ainsi naissance au peuple Garifuna. Il est dit que ce dernier résista à la colonisation française tout en adoptant quelques traits de sa culture, puis s'y allia pour contrer les invasions britanniques mais que l'échec de cette alliance, pourtant lestée des idéaux révolutionnaires importés de l'Hexagone, mena à la déportation, en 1797, d'une partie de la population vers les côtes du Honduras, du Guatemala et du Belize. La diaspora de ce métissage afro-caribéen mêlé d'éléments de cultures européennes s'étend aujourd'hui du Honduras, où vivent environ cent mille Garinagu, aux États-Unis où en sont établis presque quatre-vingt-dix mille. Si l'histoire, l'argumentée, la précise, reste encore à écrire, c'est « cette non-influence coloniale dans le bassin caribéen, ce mélange de cultures né cette fois d'une volonté, celle d'être libre et de le demeurer » qui fascine, selon ses termes, le photographe Robert Charlotte. Il est ainsi parti à la rencontre des Garinagu de Saint-Vincent, enquêtant pour cela aux côtés de l'anthropologue Vanessa Demirciyan, dans l'idée de faire l'impossible portrait d'un peuple en perpétuelle quête identitaire.

Si l'œil du photographe se tourne spontanément vers ce qu'il appelle les populations « rejetées » – qu'il s'agisse des habitants des quartiers les moins favorisés de Fort-de-France, pour le dire aimablement, dont il tire le portrait dans la série *Vis-à-vis*, en des cadrages resserrés, tendus, qui évacuent ainsi d'emblée toute emprise d'une visée sociologique voire journalistique pour n'en laisser que mieux s'exprimer les visages, les corps importés dans la « neutralité » du studio, ou donc des Garinagu – c'est finalement pour en extraire l'essentiel, le générique, le commun, l'humain. Les images qu'il met en scène si minutieusement, sur le motif comme sur fond coloré, ont ceci de particulier de sembler exagérément artificialisées, comme tendant de tout leur être vers cette qualification d'« image ». Tirillées entre désir documentaire et composition tirée à quatre épingles, ce sont des prises directes, sans retouche.

Aussi, lorsque l'on commande à Robert Charlotte une série d'images dans le but d'établir un « diagnostic patrimonial » des puits de Martiniques, ces arènes où persiste la tradition du combat de coqs, la requête est claire : il s'agit d'un reportage. Cependant, bien qu'il collabore dans ce cas avec une ethnologue, les photographies tiennent plus d'une picturalité, d'une cinégenie toute manigancée et pourtant, elles sont, de son propre aveu, « réalisées sans repérage des lieux ni rencontre au préalable, reposant sur la qualité des échanges, parfois furtifs » avec les sujets photographiés.

# Robert Charlotte

By Aude Launay

This journey begins in St. Vincent, a pebble-sized island in the Lesser Antilles, with an area of some 133 square miles.

History has it that following the shipwreck, in 1635, of vessels flying the Spanish flag and laden with gold and slaves, the Caliponan, Amerindians of mixed race who were living on the island, mingled with slaves hailing from black Africa, and thus gave birth to the Garifuna people. It is said that these latter stood up to French colonization while at the same time adopting some features of the colonial culture, and then formed an alliance with the French to counter British invasions. But it is also said that the failure of that alliance, which was nevertheless supported by revolutionary ideas imported from France, led to a part of the population being deported, in 1797, to the shores of Honduras, Guatemala and Belize. The diaspora of this Afro-Caribbean interbreeding, mixed with elements of European cultures, today spreads from Honduras, where about 100,000 Garinagu live, to the United States, where almost 90,000 have settled. If the precise and documented history of all this still remains to be written, it is “this lack of colonial influence in the Caribbean, this mixture of cultures this time arising from a desire to be free and to remain free”, to use his own words, which fascinates the photographer Robert Charlotte. He thus set out to encounter the Garinagu of St. Vincent, to which end he carried out investigations alongside the anthropologist Vanessa Demirciyan, with the idea of producing the impossible portrait of a people perpetually seeking its identity.

The photographer's eye is spontaneously turned towards what he calls “rejected” populations—be they the ones who live in the poor and underprivileged—to put it kindly—neighbourhoods of Fort-de-France, whose portraits he produces in the series *Vis-à-vis*, using tight and serried framing which, in this way and straightaway, gets rid of any influence deriving from a sociological or journalistic intent, the better to give expression to the faces and the bodies brought into the “neutrality” of the studio, or the Garinagu—but this, in the end, is in order to extract from them what is essential, generic, common and human. The images which he so meticulously sets up *sur le motif* or on a monochrome background alike, share specifically in common are notable for the fact that they seem to be exaggeratedly artificial, as if straining with all their might towards being described as an “image”. Tugged Torn between documentary desire and immaculate composition, these are direct shots, with no touching up. So when one commissions a series of images from Robert Charlotte, with the aim of establishing a “patrimonial diagnosis” of the Martinique puits, those arenas where the cockfighting tradition is still being carried on, the request is clear: what is involved is a reportage. However, even though in this instance he is working with an ethnologist, the photographs have more to do with something pictorial and truly cinégenic, and yet, by his own admission, they are “taken without location hunting or organizing meetings in advance, based on the quality of the at times furtive exchanges” with the subjects photographed.





*Cameron Jackson, Garifuna, Greggs, Saint-Vincent, 2014*

*Horace Rodgers, Garifuna, Greggs, Saint-Vincent, 2014*





*Benwood York, Garifuna, Saint-Vincent, 2014*

*Lise-Anne Voltine et ses filles /and her daughters Magalie, Rose-Hélène et Léandre, propriétaire du pitt Flamboyant/Pitt owner, Baie des Mulets, Le Vauclin, 2010  
Courtesy Robert Charlotte.*



*Nicole Jean-Baptiste, propriétaire du pitt Malgré-Tout/Pitt owner, Saint-Pierre, 2010*

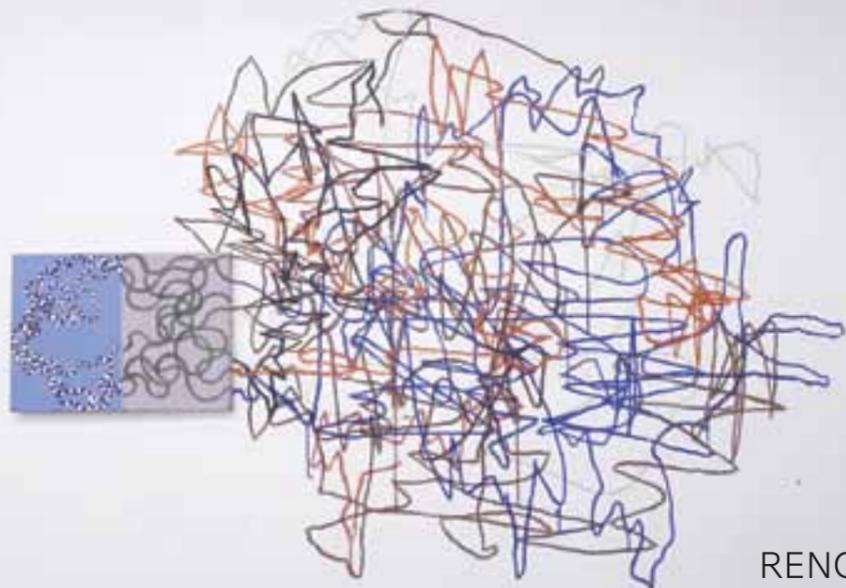
*Maurice Delivry dit/aka Gros-Maurice, ancien propriétaire de pitt, meneur de séance/  
Former pitt owner, Le Lamentin, 2010*



Toutes les images / All images: Courtesy Robert Charlotte

18.01 - 01.03.2015

# Philippe Richard - *Refaire surface*



VERNISSAGE  
18.01 à partir de 18h  
RENCONTRE AVEC L'ARTISTE  
09.02 à 16h

GALERIE  
MUNICIPALE  
JEAN-COLLET

ENTRÉE LIBRE DU MARDI AU DIMANCHE 13H30 À 18H  
LE MERCREDI DE 10H À 12H ET DE 13H30 À 18H

59, avenue Guy-Môquet 94400 Vitry-sur-Seine | 01 43 91 15 33  
www.galerie.vitry94.fr | galerie.municipale@mairie-vitry94.fr



# VILLES VISIONNAIRES

Hommage à  
Michel Ragon

19/09/2014  
22/02/2015



Les Turbulences - Frac Centre sont  
financés principalement par la  
Région Centre et le Ministère de la  
culture et de la communication.



LES TURBULENCES  
FRAC  
CENTRE

Bd Rocheplatte  
45000 Orléans  
www.frac-centre.fr

## CENTRE REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC-ROUSSILLON

17 octobre 2014 - 11 janvier 2015

# L'Archipel

FRANÇOIS CURLET  
VALÉRIE DU CHÉNÉ  
ANTOINE ESPINASSEAU  
ARLETTE FARGE  
HIPPOLYTE HENTGEN  
ANTONIO ORTEGA  
LAURA PORTER  
FLORIAN VIEL

CENTRE REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC-ROUSSILLON

26, quai Aspirant Herber 34200 Sète - france

Tel 33 (0)4 67 74 94 37 - <http://crac.languedocroussillon.fr>

Ouvert tous les jours sauf le mardi - 12h30 19h Week-end 14h 19h

Entrée libre et gratuite



## FANTASMAGORIE

DAVID DE TSCHARNER

exposition >> 4 janvier 2015

## CELEMANIA

28<sup>e</sup> Ateliers Internationaux

DIEGO BERRUECOS,  
SANTIAGO BORJA,  
ANDREA CHIRINOS,  
CYNTHIA GUTIÉRREZ,  
GABRIEL ROSAS ALEMÁN,  
JORGE SATORRE

exposition >> 1<sup>er</sup> février 2015

## Frac

des Pays de la Loire

La Fleuriaye  
44470 Carquefou

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

[facebook.com/FRACpdI](https://www.facebook.com/FRACpdI) - [twitter@FRACpdI](https://twitter.com/FRACpdI)



Région  
PAYS DE LA LOIRE

INSTITUT  
FRANÇAIS

Visuel : Leopoldo Ramos, Celemania, Mexique. © El Siglo de Torreón

# MATIÈRES À RÉCITS

co-production Lieu-Commun / les Abattoirs, Frac Midi-Pyrénées  
exposition du 15 janvier au 21 mars 2015  
vernissage le mercredi 14 janvier à 19h

Annabelle Arlie  
Alexandre Azena  
Michel Aubry  
Richard Bacqué  
Thomas Bernardet  
Stéphane Calais  
Jean-Paul Chambas  
Grégory Cuquel  
Daniel Dewar et Grégory Gicquel  
Emmanuelle Lainé  
Bertrand Segonzac

LIEU-COMMUN  
Artist Run Space  
25 rue d'Armagnac  
31500 Toulouse  
+33.(0)5.61.23.80.57  
www.lieu-commun.fr  
www.lesabattoirs.org



Annabelle Arlie, Trône n°2, détail, 2014, 195,5 x 131 x 105,5 cm



LES BRINS-BOUCHES  
Art Contemporain

SPEECH

CHLOÉ  
QUENUM

22 NOVEMBRE 2014  
-  
11 JANVIER 2015

FIGURES. AND

COMMOTION

Site : <http://bainsdouches.net>  
Mail : [info@bainsdouches.net](mailto:info@bainsdouches.net)  
151 av de Courtoille / 61000 Alençon

mercredi / samedi / dimanche  
14h00 - 18h30 et sur rendez-vous  
au 02 33 29 46 51

31 JANV. - 26 AVRIL

LA COLLECTION DU FRAC  
PAYS DE LA LOIRE

CHAPELLE DU GENÈTEIL  
MER > DIM. 14h - 19h  
T 02 43 07 88 96

CEUVRES DE  
ET IS VERY HARD TO  
CHOOSE A GREETING  
CARD FOR A MAN

SCÈNE NATIONALE  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
PAYS DE CHATEAU-GONTIER

# BIKINI

Bikini vous invite à venir découvrir

Infused logic standardized methods,  
une exposition de Stefano Calligaro,  
et un texte de Los Pistachos et Stefano  
Calligaro, du 6 décembre jusqu'au 9 janvier  
2015

&

une exposition de Pierre Labat  
et un texte de Martial Déflacieux,  
du 17 janvier au 13 mars 2015

15 bis rue de la Thibaudière  
69007 Lyon  
[www.capsule-bikini.com/](http://www.capsule-bikini.com/)

Bikini, membre du réseau AC/RA, bénéficie du soutien de la DRAC Rhône-Alpes et de la Région Rhône Alpes

TM

vol. 27

# Jérôme Robbe

12 déc. 2014 → 16 janv. 2015

vol. 28

# Emmanuel Van der Meulen

5 → 28 fév. 2015

ToshibaHouse  
atelier & lieu d'exposition  
Besançon  
[www.toshibahouse.com](http://www.toshibahouse.com)

CHAPELLE SAINT-JACQUES,  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
SAINT-GAUDENS

# DAVID GUSTAF

# SOUBASSEMENT

Du 10 octobre 2014 au 17 janvier 2015

[www.lachapelle-saint-jacques.com](http://www.lachapelle-saint-jacques.com)

VERNISSAGE  
SAMEDI  
17 JANVIER 2015  
À PARTIR  
DE 11 H 30

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

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

rue éterlet  
77500 chelles  
01 64 72 65 70  
[leseglises@chelles.fr](mailto:leseglises@chelles.fr)  
<http://leseglises.chelles.fr>

Novette le  
17 janvier  
depuis Paris  
sur réservation

# NICOLAS MOMEIN

COUP  
DE POUCE,  
CAOUTCHOUC  
POUCE

EXPOSITION  
18 JANVIER  
—  
08 MARS  
2015



Vue de l'exposition / View of the exhibition «L'aire de jeu»  
à la Halle de la Courrouze  
© Aurélien Mole, PLAY TIME, 2014

## Entretien

Par Raphaël Brunel

Pour leur quatrième édition, Les Ateliers de Rennes se présentent comme un « temps de récréation » qui interroge à travers un panel de pratiques artistiques des notions aussi ambivalentes et complexes que le travail et le jeu. Zoë Gray, commissaire de la manifestation, revient ici sur sa conception et des enjeux qui résonnent avec le contexte actuel tout en offrant un regard et une expérience résolument ludiques.

Raphaël Brunel—Pour commencer, pourriez-vous revenir sur la manière dont vous avez négocié cette question de l'économie qui constitue la spécificité des Ateliers de Rennes ?

Zoë Gray—À l'été 2013, j'ai été invitée à écrire un projet avec pour seules contraintes d'investir trois lieux prédéfinis (la Halle de la Courrouze, le Frac Bretagne et le musée des Beaux-Arts) et de répondre à cette thématique qu'est le croisement entre art et économie, qui relevait à mes yeux de la question du travail et de sa valeur. J'ai mené différents projets sur ce sujet ces dernières années<sup>1</sup> et je souhaitais prolonger cette réflexion en la remettant en perspective dans le contexte propre aux Ateliers de Rennes, sans négliger toutefois de déplacer ou d'en contourner les enjeux, comme le laisse suggérer le titre *Play Time*, emprunté au film de Jacques Tati, qui résume bien une proposition intégrant également les notions de paresse et non-travail.

Comment votre propos s'est-il déployé à partir de ces trois lieux ?

Le projet s'est constitué autour de trois angles d'attaque – chacun étant associé plus directement à un lieu – qui sont autant de manières de tourner autour d'un même sujet : le travail au Frac, le jeu à la Halle de la Courrouze et la paresse au musée. Cette répartition permettait de travailler sur différentes atmosphères tout en tenant compte des contraintes et des identités de ces lieux très typés.

L'enjeu était de proposer des expositions qui fonctionnent de manière autonome et pas uniquement comme un fragment isolé d'un ensemble plus vaste et indissociable, donnant ainsi le sentiment d'avoir vu quelque chose de pertinent et d'entier en ne visitant qu'un seul des espaces.

**On ressent toutefois une certaine porosité d'un lieu à l'autre qui permet de tisser un maillage d'ensemble cohérent. Cela semble accen-**

**tué par la sélection d'artistes que l'on retrouve dans chacun des trois espaces. Au nombre impressionnant de noms, vous avez préféré la récurrence.**

C'est une technique curatoriale que j'ai remarquée lors de la documenta 12 organisée par Roger M. Buergel en 2007. Elle donne la possibilité d'accéder au travail des artistes par plusieurs biais tout en permettant d'éviter l'écueil de l'œuvre convoquée comme illustration d'un propos. Quand c'était possible, j'ai essayé de présenter une pièce existante et une nouvelle production, afin d'offrir au public plusieurs portes d'entrée dans une pratique.

Dans la même logique, j'ai proposé aux lieux associés<sup>2</sup> de choisir dans ma sélection un artiste auquel ils souhaitaient consacrer un solo show. Le commissariat est assuré par chaque structure dans le cadre d'un projet spécifique qui résonne à la fois avec ma proposition mais aussi avec la programmation annuelle

de chacune d'entre elles. Par exemple, l'exposition de Priscila Fernandes au centre culturel Phakt donne à la présentation de son travail une profondeur que je ne pouvais assurer dans le cadre d'une biennale. C'est également la première fois que l'événement sort de Rennes et intègre des institutions importantes de la région comme Le Quartier à Quimper et Passerelle à Brest.

**Votre proposition pose une question complexe de définition : à partir de quand le travail, les loisirs ou la paresse commencent-ils ? Et où la création artistique se situe-t-elle par rapport à tout cela ?**

Les choses se sont également constituées à partir d'une réflexion sur ma position de commissaire. Ces dix-huit derniers mois, riches d'une intense activité, j'étais partagée entre le fait de travailler si dur et de jouer. Comment réussir à parler de notre plaisir dans le travail sans le dévaloriser ? Jouer, c'est très péjoratif, qui plus est dans une société aussi obnubilée par la productivité. Cependant, il est indéniable que l'art a une valeur essentielle qui n'est pas directement marchande. En observant les artistes, je constate qu'ils sont toujours affairés. Cette culture du travail, le besoin d'être tout le temps occupé, est quelque chose qui a complètement infiltré le monde de l'art et, au-delà, la société en général. Il faut avoir un emploi pour avoir un statut social. Mais dans ce cas, qu'en est-il des gens qui ne travaillent pas ?

**On parle beaucoup actuellement d'une austérité qui ne dit pas son nom et de la remise en cause d'un certain nombre d'acquis sociaux qui rend insidieusement le travail toujours plus impératif dans nos vies. Votre projet cherchait-il à entrer en résonance avec cette situation ?**

Lorsque Paul Lafargue publia *Le droit à la paresse* en 1880, beaucoup d'intellectuels pensaient qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle on ne travaillerait plus que quatre heures par jour. Or, au début du siècle suivant, le travail semble plus que jamais présent – certes d'une autre manière. J'essaie de soulever différentes questions critiques sans être trop illustrative mais sans être trop légère non plus. Il me paraissait intéressant de passer par un biais ludique pour aborder ces réflexions. C'est notamment pour cela que j'ai utilisé cette référence à Tati, car ses films sont des comédies qui posent, d'une manière très personnelle, un regard critique sur le monde et ses évolutions. C'est pour moi toute la richesse de l'art : des œuvres qui offrent plusieurs lectures tout en pouvant faire rire. Je pense à la vidéo d'Erik van Lieshout intitulée *Commission* qui est présentée au Frac, dans laquelle il utilise le centre commercial comme métaphore de la société de consommation pour poser la question du rôle de l'artiste. Il a réalisé cette pièce à un moment très particulier aux Pays-Bas où la culture était dénigrée comme un « passe-temps de gauche ». J'ai trouvé cette idée de « passe-temps » captivante, car si on passe notre temps à l'occuper cela pose une question complexe de valeur et de sens.

**À l'inverse, le monde de l'entreprise a commencé à incorporer le jeu, l'autonomie et la liberté des salariés comme modèle progressiste de fonctionnement et d'efficacité mais cela ne relève finalement que d'une forme de flexibilité déguisée.**

C'est le sujet du film *Work* de Marianne Flotron. Son projet consistait à essayer d'intégrer un atelier du théâtre des opprimés<sup>3</sup> dans une société d'assurances prônant ouverture et liberté comme modes de travail. D'une certaine façon, le projet ne fonctionne pas, seul un employé accepte de participer, mais les discussions qui ont émergé sont révélatrices d'une pression invisible qui pousse les salariés à travailler toujours plus. Comme les films de Flotron et de van Lieshout, *The Trainee* de Pilvi Takala est exemplaire des idées développées dans *Play Time*. On y voit une stagiaire occuper ses huit heures de travail à ne rien faire, ce qui pose évidemment la question de la manière dont on est censé se comporter et de ce qu'on attend de nous. L'artiste explique que lors de sa réalisation il lui a été physiquement presque impossible de rester assise et inactive devant un bureau pendant huit

heures, parce que la pression sociale et celle que l'on s'impose sont trop fortes.

**Certaines œuvres témoignent par ailleurs de la nécessité de trouver des alternatives au surproductivisme. La paresse en est une mais on découvre également des logiques collaboratives, que ce soit dans le travail de Pilvi Takala qui demande à des enfants de réfléchir à la manière de dépenser son budget de production de sept mille livres, ou dans celui de Koki Tanaka qui consiste à expérimenter les stratégies permettant de s'entendre pour créer une céramique ou un morceau de piano à plusieurs.**

Ce sont deux artistes plus intrigués par le processus que par le résultat. Si la logique n'est évidemment pas nouvelle, je trouve que cette stratégie consistant à éviter ou à contourner l'attente d'un objet final relève d'un véritable engagement. Les discussions qui animent ces projets témoignent du conditionnement de nos logiques de réflexion. Par exemple, dans *The Committee* de Pilvi Takala, si les enfants décident d'utiliser l'argent pour fabriquer un château gonflable plutôt que d'acheter quelque chose, l'idée de création est associée dans leur esprit à celle d'un produit ou d'une marque. Les enjeux liés à la démocratie et au collectif basculent alors dans l'établissement d'un plan marketing efficace pour développer leur petite affaire. Et pour des enfants qui ont entre dix et treize ans, réfléchir ainsi semble assez fou... Sur ces thématiques, il paraissait incontournable de présenter des pièces imprégnées par l'enfance, comme *Freedom Requires Free People* d'Ane Hjort Guttu qui suit un enfant de huit ans ne répondant pas aux comportements attendus.

**Voulez-vous nous replonger en enfance à la Halle de la Courrouze avec le GOGOLF échelle 1 de François Curlet qui a invité différents artistes afin de constituer un parcours de mini-golf ?**

C'était l'occasion de réaliser ce très beau projet pour la première fois à une échelle praticable. Il y avait aussi l'idée de décomplexer le spectateur en conférant une dimension ludique à la visite, en lui donnant l'occasion d'expérimenter les choses et de devenir acteur de l'œuvre. Je vois l'ensemble du dispositif comme une sorte de jardin de sculptures et c'est vraiment sur cette frontière entre parc d'attractions et de sculptures, objet interactif et esthétique qu'il fonctionne. Le GOGOLF est l'une des rares pièces strictement interactives de la biennale. Les multiplier aurait sûrement constitué un écueil et je préférerais, hormis quelques exceptions notables, présenter des œuvres qui proposent d'autres règles et façons de jouer, plus mentales.

**Paradoxalement, le corps est très présent dans de nombreuses pièces, qu'il soit explicitement en jeu avec le GOGOLF, sujet ou vecteur dans des vidéos ou qu'il évoque un potentiel haptique à travers certaines sculptures.**

Oui c'est vrai. Peut-être comme quelque chose de physique dans la paresse...

1. « Manufacture » au Parc Saint-Léger (11 juin - 4 septembre 2011) ou encore « Making is Thinking » au Witte de With (23 janvier - 1<sup>er</sup> mai 2011) sur les croisements entre pratiques conceptuelles et artisanales, ainsi que l'organisation d'un symposium pour IKT sur la valeur du travail des commissaires d'exposition.
2. La Criée, Centre d'art contemporain ; 40mcube ; Phakt, Centre culturel Colombier ; Le Cabinet du livre d'artiste ; Le Quartier, Centre d'art contemporain (Quimper) ; Passerelle – Centre d'art contemporain (Brest).
3. Imaginé par le metteur en scène brésilien Augusto Boal dans les années 1960, le théâtre de l'opprimé est une forme de théâtre participatif et éducatif qui vise à soulever des questions de société dans le but de faire prendre conscience de leur condition aux populations les plus exploitées.



**Pilvi Takala**  
*Real Snow White*, 2009  
Vidéo HD, 9'15  
Vue de l'exposition / View of the exhibition « L'aire de jeu »  
à la Halle de la Courrouze.  
Courtesy Pilvi Takala ; Carlos/Ishikawa, Londres  
© Pilvi Takala



**Eastside & Tredegar U13's Youth Group, London**  
*Five Star Bouncy House*, 2013-2014  
Château gonflable / Inflatable castle, 850 x 750 x 400 cm.  
Conçu par / Conceived by : Joe Connier, Olivia Desimone, Kevin Foster, Tyler Julier, Lauren King, Maiya King, Peter Naylor, Lewis Peters, Jayden Smith, Larry Simmons, Kacey Thurbon. Assistants de production / Assisted by : Tom Foulsham, Martin King, Pilvi Takala, Polly Brannan, Stella Bottai. Réalisé grâce à / With the help of :  
Pilvi Takala, The Emdash Award & Frieze Projects 2013.  
© Aurélien Mole, PLAY TIME, 2014



Vue de l'exposition / View of the exhibition « Le droit à la paresse »,  
Musée des beaux-arts de Rennes  
© Aurélien Mole, PLAY TIME, 2014

# Interview with Zoë Gray

By Raphaël Brunel

The fourth Les Ateliers de Rennes art biennale is being presented as a “playtime” using a panel of art praxes to question notions as ambivalent and complex as work and play. As the biennale’s curator, Zoë Gray here discusses her conception and challenges which are in tune with the present-day context, while offering a determinedly playful experience and a larksome way of looking at things.

**Raphaël Brunel—To start with, would you please tell us about the way you negotiated this economic issue which is the specific feature of Les Ateliers de Rennes?**

Zoë Gray—In the summer of 2013, I was invited to write a project whose sole restrictions were that it should occupy three pre-defined venues (the Halle de la Courrouze, the FRAC Bretagne, and the Museum of Fine Arts), and respond to the theme represented by the crossroads between art and economy, which, in my eyes, stemmed from the issue of work and its value. I’ve undertaken different projects on this subject in the past few years<sup>1</sup> and I wanted to extend this line of thinking by putting it in perspective in the specific context of Les Ateliers de Rennes, but without overlooking shifting or bypassing the challenges, as is suggested by the title *Play Time*, borrowed from Jacques Tati’s film, which neatly sums up a proposition which also includes the notions of idleness and non-work.

**How was your idea developed based on these three venues?**

The project is based around three angles of attack—which are as many ways of turning around one and the same project: work at the FRAC, play at the Halle de la Courrouze, and idleness at the museum. This distribution made it possible to work on different atmospheres while taking into account the restrictions and identities of these very distinctive places.

The challenge was to come up with exhibitions functioning in an autonomous way and not just as an isolated part of a larger and indissociable whole, thus giving a feeling of having seen something relevant and complete by visiting just one of the venues.

**One nevertheless feels a certain porousness from one place to the next which makes it possible to create a coherent overall mesh. This seems to be accentuated by the selection of artists featured in each one of the three venues. You’ve preferred recurrence to an impressive number of names.**

This is a curatorial technique that I noticed at Documenta 12, organized by Roger M. Buergel in 2007. It offers a chance to have access to artists’ work in several ways, while still sidestepping the pitfall of the work summoned to illustrate an idea. When possible, I’ve tried to present an existing piece and a new work, in order to offer the public several ways into a praxis. Using the same logic, I proposed to the associated places<sup>2</sup> that they choose in my selec-

tion an artist to whom they wanted to devote a solo show. The curating is provided by each structure as part of a specific project which is attuned both with my proposal but also with the annual programme of each one of them. For example, the Priscilla Fernandes show at the Phakt Cultural Centre gives the presentation of her work a depth which I couldn’t guarantee in the framework of a biennale. This is also the first time that the event has moved outside of Rennes and incorporated major institutions in the region like Le Quartier in Quimper and Passerelle in Brest.

**Your proposition raises a complex question of definition: when do work, leisure and idleness begin? And where is artistic creation situated in relation to all that?**

Things also came about from a way of thinking about my position as curator. Over the past eighteen months, full of intense activity, I was split between the fact of working so hard, and playing. How can we talk about our pleasure derived from work without depreciating it? Playing is very derogatory, especially in a society that is so obsessed by productivity. It is nevertheless undeniable that art has an essential value which is not directly commercial. By watching artists, I note that they are all busy. This culture of work, the need to be doing something all the time, is something which has totally infiltrated the art world and society in general beyond it. People need to have a job in order to have a social status. But in this case, what about people who don’t work?

**There is a lot of talk right now about a kind of austerity that dares not speak its name, and the questioning of a certain number of social facts which insidiously makes work ever more imperative in our lives. Was your project trying to be attuned to this situation?**

When Paul Lafargue published *The Right to be Lazy* in 1880, lots of intellectuals thought that in the middle of the 20<sup>th</sup> century people would only work four hours a day. But at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, work seems to be more present than ever—in another way, of course. I’m trying to raise different critical issues without being too illustrative, but without erring on the side of levity either. It seemed to me to be interesting to proceed by way of a playful path to broach these thoughts. This, in particular, is why I used the reference to Tati, because his films are comedies which, in a very personal way, cast a critical eye upon the



Erik van Lieshout

*Commission*, 2011

Installation vidéo HD / HD video installation, 49'

Commande de / Commissioned by Sculpture International Rotterdam

& Hart van Zuid, 2010-2011. Avec le soutien du / With the support of Mondriaan Fund.

© Aurélien Mole, PLAY TIME, 2014



Priscilla Fernandes

*For a better world*, 2012

Vidéo HD, 8'19.

© Priscilla Fernandes

world and its developments. This for me is the whole wealth of art: works which offer several readings while managing to make us laugh. I’m thinking of Erik van Lieshout’s video *Commission*, screened at the FRAC, in which he uses the shopping mall as a metaphor of consumer society to raise the question of the role of the artist. He produced that work at a very precise moment in the Netherlands, when culture was being denigrated as a “leftwing pastime”. I found that “pastime” idea riveting, because if you spend your time occupying time, this raises a complex issue of value and meaning.

**Conversely, the corporate world has started incorporating the playing, autonomy and freedom of employees as a progressive model of operation and effectiveness, but in the end this stems just from a form of disguised flexibility.**

This is the subject of Marianne Flotron’s film *Work*. Her project involved trying to incorporate a theatre workshop for the oppressed<sup>3</sup> in an insurance company advocating openness and freedom as work methods. In a way the project doesn’t work, just one employee agreed to take part, but the discussions which emerged reveal an invisible pressure which pushes employees to work more and more. Like the films of Flotron and Van Lieshout, Pilvi Takala’s *The Trainee* is a fine example of the ideas developed in *Play Time*. In it you see a trainee spending her eight working hours doing nothing, which obviously poses the question about the way in which one is meant to behave and what is expected of us. The artist explains that during the making of the film it was physically almost impossible for her to remain sitting down and inactive at a desk for eight hours, because social pressure and the pressure we impose on ourselves are too strong.

**Some works attest in addition to the need to find alternatives to over-productivism. Laziness is one alternative, but we also discover forms of collaborative logic, be it in Pilvi Takala’s work asking children to think about how to spend her 7,000 budget, or in Koki Tanaka’s work, which consists in experimenting with strategies making it possible for several people to agree to create a ceramic piece or a part of a piano.**

Those two artists are more intrigued by process than results. The logic is obviously not new, but I find that this strategy consisting in avoiding or bypassing the expectation of a final object stems from a real commitment. The discussions about these projects illustrate our conditioned systems governing the logic of thinking. For example, in Pilvi Takala’s *The Committee*, if the children decide to use the money to make an inflatable castle rather

than buy something, the idea of creation is associated in their minds with that of a product or a brand. The challenges associated with democracy and the collective thus topple over into the establishment of an effective marketing plan to develop their little business. And for children who are between ten and thirteen, thinking in this way seems quite crazy... With these themes, it seemed essential to present pieces imbued with childhood, like Ane Hjort Guttu’s *Freedom Requires Free People*, following an eight year old child who does not have expected patterns of behaviour.

**Do you want to plunge us back into childhood at the Halle de la Courrouze with François Curlet’s GOGOLF échelle 1, where he invited different artists to make a mini-golf course?**

It was an opportunity to produce that very beautiful project for the first time on a practicable scale. There was also the idea of reassuring the spectator by giving the visit a playful dimension, and giving visitors a chance to try things out and become a player involved in the work, I see the whole arrangement as a sort of sculpture garden, and it’s really on that boundary between a theme park and a sculpture park, as an interactive and aesthetic object, that it works. The GOGOLF is one of the strictly interactive pieces in the biennale. Having more such pieces would definitely have been a pitfall and, apart from a few notable exceptions, I was happier presenting works which propose other more mental rules and ways of playing.

**Paradoxically, the body is very present in many pieces, be it explicitly with the GOGOLF, as a subject and vector in videos, or whether it evokes a haptic potential through certain sculptures.**

Yes that’s true. Perhaps like something physical in laziness...

1. “Manufacture” in the Parc Saint-Léger (11 June-4 September 2011) and “Making is Thinking” at the Witte de With (23 January-1 May 2011) at the crossroads between conceptual and artisanal praxes, as well as the organization of a symposium for IKT about the value of the work of exhibition curators.

2. La Criée, contemporary art centre; 40cube; Phakt, Colombier cultural centre; Le Cabinet du livre d’artiste; Le Quartier, contemporary art centre (Quimper); Passerelle – contemporary art centre (Brest).

3. Devised by the Brazilian director Augusto Boal in the 1960s, the theatre of the oppressed is a form of participatory and educative theatre aimed at raising social issues with the purpose of increasing awareness among the most exploited people about their condition.

## Ane Hjort Guttu

### Urbanisme Unitaire

Le Quartier, Quimper, du 4 octobre au 11 janvier 2015

Par Julie Portier

Le titre de la première exposition en France d'Ane Hjort Guttu (en association avec *Play Time*, quatrième édition des Ateliers de Rennes) gratte l'oreille comme un disque rayé ou un mot d'ordre révolutionnaire endurci par sa propre désillusion. Et l'artiste norvégienne n'a pas peur des mots qui fâchent pour pointer les signes de résignation idéologique. À la Kunsthall d'Oslo en 2012, à quelques encablures de la zone portuaire réaménagée en quartier d'affaire et de résidence de luxe par des architectes de la génération qui luttait pour l'égalité sociale dans les années soixante-dix, elle tendait de grandes bâches publicitaires portant le slogan : « Les riches devraient être plus riches ».

« Urbanisme unitaire » était le titre d'un texte paru en 1961 dans *L'Internationale situationniste*. Ici, il nomme d'emblée une paternité philosophique tout en informant du programme ambigu voire amphibien d'une œuvre qui tenterait de s'inscrire dans la lignée d'une révolution manquée. Ane Hjort Guttu est révoltée, cela ne fait aucun doute, et ne s'emploie pas à dénoncer des situations actuelles (bien connues) mais, semble-t-il, à chercher les moyens plastiques et la posture la plus juste pour énoncer et pratiquer cette indignation en tant qu'artiste.

L'échec de la ville idéale, ou plus, la perpétuation d'un modèle de discrimination sociale par l'urbanisme, est le thème d'une des salles de l'exposition au Quartier, qui montre les gravures de Gustave Doré publiées dans le *Harper's Magazine* en 1872 à son retour de Londres, décrivant le contraste entre le mode de vie de l'aristocratie et les conditions de survie des classes populaires entassées dans des quartiers insalubres. L'opposition entre l'ombre et la lumière dans la gravure est le symbole et la caractéristique de l'inégalité sociale. Dans *Quatre études sur Oslo et New York* (2012), cette polarité s'explique clairement par la confiscation de la lumière des uns par les autres. À la fin du film, deux architectes à la retraite se remémorent l'abandon de la « loi sur l'ensoleillement », avant de se livrer à un dialogue cynique dont voici un extrait : « Réjouissons-nous que les riches s'installent ici, ainsi les pauvres pourront marcher dans leur ombre ».

Voici le motif allégorique déployé dans l'exposition d'Ane Hjort Guttu : les humbles sont relégués dans l'ombre, la masse muette habite la nuit, côté obscur d'où la révolte pourra peut-être se lever. Le constat affligé de l'empire du capitalisme, du spectacle et des



Ane Hjort Guttu  
*Quatre études sur Oslo et New York*, 2012  
Vidéo HD, couleur, son, 15 min

simulacres – dans la pièce sonore *Charlotte et Pierre* (2014) Charlotte le dit : « Quand je regarde le monde, je ne le vois plus » – contiendrait-il l'espoir d'un renversement ? Non. Mais le réveil de quelques individus est perceptible, comme les corps dansants des deux enfants sur le quai du métro, aspirés par le mensonge euphorique des publicités qui s'animent sur les écrans plats. En mimant la pirouette d'une bouteille de soda, paradoxalement, ils paraissent sortir de leur coma de consommateurs (*Les adultes*, 2014). La désaliénation ne pourra avoir lieu que dans l'obscurité. C'est ici que l'éprouve l'artiste anonyme rencontrée dans le film *Sans titre (La ville la nuit)* (2014), qui a gagné son intégrité artistique et politique dans la marge et l'invisibilité. Depuis vingt ans, dans le renoncement à toute vie sociale, elle nourrit une collection secrète de dessins abstraits référant à ses dérives nocturnes. Le film, qui discrédite furieusement la possibilité de l'inscription d'un art critique dans la société, est aussi déroutant qu'un autre entretien filmé avec un enfant déconcerté par l'ensemble des règles qui contraignent son existence (*La liberté requiert des personnes libres*, 2011, présenté en parallèle à la Biennale de Rennes). Ces deux personnages sont des « démobilisés » selon François Piron qui signe un texte éponyme dans l'édition parue pour l'exposition. La démobilitation s'oppose à la mobilisation réclamée par l'administration de

crise, prétexte à la cession de certaines libertés, soit une non-participation.

Ces hypothèses posées, la stratégie de Ane Hjort Guttu dans l'espace public est plus complexe, une pertinence que rend assez mal l'accrochage des affiches autour de la maquette de *Sculpture Police* (2008). Cette proposition fut refusée comme l'ont été les bâches « Les riches devraient être plus riches » qui devaient être placées sur la gare d'Oslo appartenant à des promoteurs immobiliers. Dans l'entretien avec Keren Detton, directrice du Quartier, l'artiste commente : « Généralement, ces gens veulent de « l'art provocateur », mais quand ils l'obtiennent, ils se sentent très provoqués ». La maquette documente une commande pour le parc d'un poste de police. La sculpture proposait d'écrire le mot « politi » (police) en lettres de béton en avant-plan du bâtiment, comme une réponse tautologique ou une innocente redite feignant le manque d'inspiration. Mais son intention étant de renchérir le signe autoritaire, les tenants se sont vus obligés de refuser, embarrassés dans l'argument de leur inacceptation d'une œuvre répondant trop directement à leurs attentes. La « situation » n'a pas lieu, mais son renvoi prémédité en est une.

## Koki Tanaka

### A Piano Played by Five Pianists at Once (First Attempt)

Centre d'art contemporain Passerelle, Brest, du 27 septembre 2014 au 3 janvier 2015

Par Raphaël Brunel

Dans le cadre de *Play Time*, quatrième édition des Ateliers de Rennes-biennale d'art contemporain, et en tant que lieu associé à l'événement, le centre d'art Passerelle à Brest accueille la première exposition solo de Koki Tanaka en France. Ayant représenté le Japon lors de la dernière Biennale de Venise, cet artiste, aujourd'hui installé à Los Angeles, développe une pratique marquée par une économie de moyens, par la mise en place de procédés empiriques où le hasard tient toute sa place et où le quotidien se voit réinvesti par des gestes en apparence simples mêlant poésie et absurde. Son travail se situe clairement du côté du *process* : s'attache en premier lieu à saisir ce qu'il advient d'une situation donnée ou d'une contrainte de départ, déterminée en amont par l'artiste.

Cette logique s'exprime particulièrement à travers une série de vidéos entamée en 2010 dans laquelle Koki Tanaka interroge les mécanismes de la création collaborative. Ainsi demande-t-il à neuf coiffeurs de couper les cheveux d'un seul modèle, à cinq poètes et à autant de potiers de s'entendre pour produire un poème et une céramique. Réalisée en 2012 dans un studio vidéo de l'université de Californie à Irvine, *A Piano Played by Five Pianists at Once (First Attempt)* documente les échanges entre cinq pianistes venus d'univers musicaux différents (classique, jazz, improvisation) relatifs aux stratégies et méthodes à déployer pour répondre au mieux à l'unique instruction donnée par l'artiste : composer une « bande-son pour l'engagement collectif ». C'est confortablement enfoncé dans un sofa, dans un espace moqueté et jalonné de palissades en bois sur l'une desquelles est projetée la vidéo, que l'on découvre les protagonistes de l'aventure, d'abord débattant autour d'une table puis rapidement devant le piano, assis en rang d'oignons, changeant régulièrement de place, pour mettre à l'épreuve les possibilités et les idées émanant de chacun. L'expérience se déroule ainsi à tâtons, tentative après tentative, dans une perspective proche de la musique aléatoire héritée de Marcel Duchamp et John Cage, exploitant aléas et accidents.

De ce brainstorming musical rien n'échappe aux trois caméras qui filment les pianistes avec distance, sans jamais interférer, même lorsque l'un d'entre eux sollicite directement Koki Tanaka pour leur venir en aide. Initiateur de la situation, ce dernier n'en adopte pas moins une attitude de pur observateur – ayant plus à voir avec l'anthropologie qu'avec la télé-réalité –, cherchant à décrypter



Koki Tanaka  
*A Piano Played by Five Pianists at Once (First Attempt)*, 2014  
© Passerelle Centre d'art contemporain, Brest  
Photo : Aurélien Mole

les rouages de la collaboration et de l'effet de groupe sur des disciplines d'ordinaire hautement individualisées, à en disséquer la complexité, les enjeux et les effets pervers, comme si chaque projet constituait un modèle réduit de nos rapports à l'autre au sein de la société. Koki Tanaka semble explorer ainsi une forme d'« ingénierie de l'intersubjectivité <sup>1</sup> » pour reprendre l'expression de Nicolas Bourriaud. S'il s'inscrit clairement dans l'héritage de pratiques issues des années quatre-vingt-dix, cette série d'œuvres témoigne moins d'un intérêt pour le résultat d'une collaboration artistique – ce qui est incarné d'un travail collectif, sa réification plus ou moins mutique – que pour le temps même d'une émergence, d'une négociation, dans une perspective positive ou non. Son œuvre ne réside pas tant dans la musique finalement produite que dans la documentation du cheminement nécessaire pour y parvenir, avec son lot d'essais, de ratages, de discussions parfois tendues, de projections de soi et d'acceptations de l'autre plus ou moins difficiles. Si, en l'occurrence, les protagonistes semblent parvenir à un consensus satisfaisant (il en va tout autrement de l'expérience des potiers), ce « travailler-ensemble » ou ce « faire-avec »

requiert un réel effort. La captation de cette session de composition à plusieurs mains se révèle ainsi très instructive sur le plan humain, laissant entrevoir les psychologies et comportements de chacun, les guerres d'egos, les tentatives de s'imposer et les mises en retrait. Des questions liées au genre émergent également : parmi ces cinq musiciens, une seule femme, qui semble par moments avoir du mal à se faire entendre, bien qu'elle apparaisse finalement comme la « clé » de l'expérience.

Véritable manifeste contre le dictat de la finalité et du résultat en art, l'approche de Koki Tanaka nous offre l'occasion rare et fascinante de voir éclore sous nos yeux une communauté éphémère réunie autour de l'acte de création, une vision qui pourrait traduire une certaine naïveté si elle ne tenait compte de toute la complexité des rapports à soi et à l'autre. Une communauté donc, mais soumise, inévitablement, à la négociation.

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998, Les presses du réel, p. 85.

UN CANON?  
UN CANON?  
OVI... MAIS  
AV NA POLÉDN!



Le Napoléon  
73 rue du Faubourg Saint-Denis  
75010 Paris

Mark Leckey

*Enchanter la matière vulgaire* \*

Wiels, du 26 septembre 2014 au 11 janvier 2015

Bruxelles

Par Benoît Lamy de La Chapelle

L'exposition de Mark Leckey au Wiels se présente comme une vue d'ensemble des œuvres de l'artiste depuis la fin des années quatre-vingt-dix jusqu'à aujourd'hui, sans parler explicitement de «rétrospective»; un examen de son œuvre riche et complexe montre en effet qu'une tentative de rétrospective serait vouée à l'échec, tant sa démarche résiste à cette notion. Et pas seulement parce que toute rétrospective nécessite le respect d'une chronologie: après tout, une grande partie de son œuvre mémorise différentes étapes de sa vie jusqu'à aujourd'hui. Une rétrospective serait donc hors de propos chez Leckey, essentiellement parce que l'artiste use constamment de ses œuvres passées dans ses œuvres récentes et vice versa. D'une exposition à l'autre, il ne présente jamais ses installations à l'identique, bien qu'elles portent toujours le même titre. Les objets et les images circulent d'une installation à l'autre, apparaissent dans l'une pour disparaître dans l'autre, pour finalement revenir plus tard. Les successions temporelles à l'œuvre dans son travail se trouvent alors brouillées pour s'unifier dans un grand tout, «à la fois dans le passé et le futur», comme le déclare l'artiste dans sa vidéo *Prop4aShw* (2010-13)<sup>1</sup>. Ses œuvres semblent ainsi inachevées, sur le point d'éclater pour se reconstituer virtuellement ou physiquement dans de nouveaux agencements.

Dans sa conférence-performance *In the Long Tail* (2008-09), Mark Leckey nous rappelle que ce «grand tout» correspond à Internet et à son vertigineux stock d'images. L'installation *UniAddDumThs* (2014) consiste en un rassemblement d'objets qui s'avèrent n'être que des copies, ou parfois même des œuvres ne lui appartenant pas (une vidéo d'Ed Atkins par exemple). Ces objets circulent, comme sur le web, par remaniements de l'artiste, à l'instar des images dans ses vidéos: il intègre le fonctionnement même d'Internet dans ses installations, jusque dans sa manière de penser et choisit volontairement de ne pas résister à la technologie pour se laisser porter par elle. Mark Leckey entend ainsi explorer l'animisme technologique paradoxalement à l'œuvre dans nos sociétés: «On entend souvent que la technologie s'apparente à quelque chose de froid et distant, totalement déshumanisé. C'est le plus grand des mensonges<sup>2</sup>». À plusieurs reprises dans son travail, Leckey a tenté d'entrer en contact avec les objets, ou de les faire parler, de ressentir une sorte d'empathie à leur égard. Nous rencontrons alors, tel un totem, un imposant frigo



Vue de l'exposition *Mark Leckey: Enchanter la matière vulgaire*, Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles.

Photo: Sven Laurent

Samsung™ noir, protagoniste de l'installation sonore *GreenScreenRefrigeratorAction* (2010), dont les enceintes transmettent le pathétique monologue intérieur. Déjà en 2003, lors de sa performance *BigBoxStatueAction*, l'artiste tentait de communiquer avec la sculpture de Jacob Epstein, *Jacob and the Angel* (1940-41), par le biais d'un monumental sound system semblable à ceux des rave-parties.

Beaucoup seraient tentés de croire que ses travaux récents surfent sur la vague «post-Internet spéculativo-réaliste» avec laquelle Leckey, il est vrai, partage certains côtés. Mais quiconque resitue ses dernières recherches dans son œuvre global comprendra qu'il ajuste simplement sa démarche aux nouveaux paradigmes technologiques en présence. Comme auparavant avec le cinéma (*Cinema-in-the-Round*, 2006-07), la télévision (*Felix Gets Broadcasted*, 2007), la musique (*Fiorucci Made Me Hardcore*, 1999) ou les autres médias de masse, l'artiste s'abîme au sein du gouffre digital afin d'analyser de l'intérieur la façon dont les médias, associés au progrès technologique, modèlent nos comportements, nos percepts et nos affects.

L'importance de ce va-et-vient dans les œuvres de Mark Leckey est bien retranscrite par l'exposition bien que le compartimentage de la salle accueillant *UniAddDumThs* n'y soit pas fidèle. Il y règne une impression de division quand toute l'installation aurait dû communiquer ensemble, dans l'attente de sa future reconfiguration... L'exiguïté de certains espaces s'accommode également mal

de la présence et du propos d'œuvres comme le Félix gonflable qui, avachi dans un coin, perd toute sa puissance d'icône pionnière de la télédiffusion. De même, le manque de recul sur le *GreenScreenRefrigerator* génère une atmosphère anxiogène, aux antipodes de l'effet d'empathie voulu par Leckey. Il est dommage, enfin, qu'une si petite cellule ait été choisie pour diffuser la vidéo *On Pleasure Bent* (2013-14), trailer de son projet à venir constitué d'archives autobiographiques et prélude à ses créations futures. Un espace plus conséquent aurait peut-être davantage soutenu ce qui semble fonder le projet artistique de Mark Leckey, à savoir l'achèvement d'une œuvre qui, à l'image du progrès technologique, est toujours en cours.

1. Vidéos de Mark Leckey disponibles sur: <https://www.youtube.com/user/MrLeckey>

2. «Aspiring to the Condition of Cheap Music», interview entre Mark Leckey et Dan Fox dans *Mark Leckey – On Pleasure Bent*, catalogue de l'exposition «Mark Leckey: Enchanter la matière vulgaire», Wiels Centre d'art contemporain, Bruxelles, ed. Patrizia Dander et Elena Filipovic, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2014, p. 179.

\* Commissariat: Elena Filipovic

## Thomas Hirschhorn

### Höhere Gewalt

Schinkel Pavillon, du 29 août au 28 septembre 2014

Berlin

Par Gauthier Lesturgie

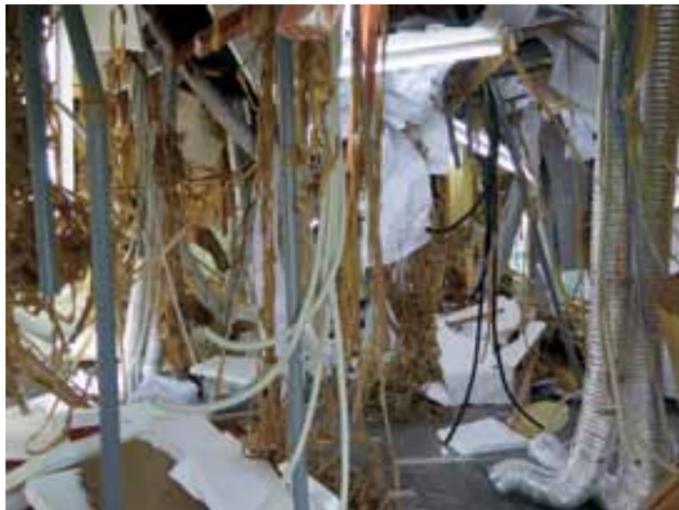
« I'm not going to start trying to avoid working like myself<sup>1</sup> »

Au cœur d'un quartier en pleine rénovation, la proposition de Thomas Hirschhorn à l'intérieur du Schinkel Pavillon semble faire écho aux innombrables échafaudages, grues et capharnaüm de marteaux-piqueurs qui environnent l'édifice. Sauf qu'ici, *Höhere Gewalt* fonctionne en réalité comme un trompe l'œil, une « simili destruction ». Thomas Hirschhorn use ici de son répertoire habituel pour former une sculpture épars, détruite ou, en tout cas, qui en joue la représentation. En pénétrant dans la salle d'exposition circulaire, d'innombrables images nous viennent en tête, celles d'accidents, de crashes, d'explosions, de constructions défailantes, de séismes ou encore de conflits, de guerres. Thomas Hirschhorn n'a bien évidemment pas saccagé l'œuvre de Karl Friedrich Schinkel.

Un faux-plafond a d'abord été installé, pour ensuite être détruit, *Höhere Gewalt* est une sculpture imprécise voire informe soumise à sa propre masse, suspendue au plafond comme les entrailles d'un édifice qui n'existe pas. Lors de notre exploration dans ces ruines factices, l'illusion est immédiatement révélée par des artifices brutaux : morceaux de carton grossièrement agrafés au plafond, bouts de polystyrène et tuyaux d'aération placés au hasard, etc.

Déjà en 2012 à la galerie Gladstone<sup>2</sup>, Thomas Hirschhorn reproduisait les vestiges d'une violente catastrophe : celle du naufrage du Costa Concordia. *Concordia Concordia* jouait le jeu de la reconstitution, celle des omniprésentes photographies de l'intérieur désolé du bateau. En revanche, le chaos qui nous fait face dans le Schinkel Pavillon ne se place aucunement comme représentation d'un quelconque fait divers.

Installé au centre du pavillon et investissant tous ses recoins de manière apparemment aléatoire, la sculpture perturbe avec brutalité l'architecture néo-classique de Schinkel. Entièrement vitré sur ses façades circulaires, le bâtiment semble alors sceller sous vitrine les vestiges de cette « catastrophe ». *Höhere Gewalt* est une réalité (dé-)construite en décor de carton. Nous ne sommes pas face à une pratique du délabrement mais bien dans un système réfléchi précisément dans le but de rendre l'illusion du non-structuré, correspondant alors à des règles esthétiques précises. Thomas Hirschhorn construit en quelque sorte une *gestalt* où tous les composants choisis, empruntés à un langage visuel



Thomas Hirschhorn

*Höhere Gewalt*, 2014

Vue d'installation, Courtesy Schinkel Pavillon Berlin

reconnu, nourrissent ensemble une imagerie globale. Une pseudo-ruine qui, par sa facticité, ne commente pas une situation précise mais en représente le simulacre d'une multiplicité.

*Höhere Gewalt* ne s'inscrit pas dans un temps précis mais plutôt dans un répertoire élargi. On peut alors s'étonner de l'absence d'images, pourtant constamment usitées par l'artiste. Seules les photocopies du *Zettels Traum* d'Arno Schmidt dispersées en feuilles volantes dans tout l'environnement prennent cette position. *Zettels Traum* est publié en 1970 : 1334 pages structurées en trois colonnes, réunissant un assemblage labyrinthique de notes, collages, textes tapuscrits, images et correspondances. Résultat de dix ans d'un esprit complexe matérialisé en 130 000 fiches qui construisent vingt-quatre heures de récits narratifs. Les protagonistes discutent la complexité de traduire Edgar Allan Poe en allemand. Se plonger dans *Zettels Traum* est une entreprise difficile qui échappe à une lecture logique. Arno Schmidt produit son propre langage, restructure les conventions linguistiques si bien que l'écriture n'y est pas pensée comme médium de transmission mais plutôt comme une introspection instable dans la psyché d'un individu.

Bien plus que le contenu narratif, ce sont ces systèmes alambiqués résistant à toute compréhension qui intéressent ici Thomas Hirschhorn. L'artiste ne nous invite d'ailleurs pas non plus à élucider cette relation entre le

texte et sa sculpture. La référence au *Zettels Traum* devient matériau de construction : dispersé, déchiré, plié, il nous est impossible de suivre une logique narrative.

L'esthétique chaotique mais pourtant construite qui nous « tombe » littéralement dessus, est un écho en ce sens au livre de Schmidt. En effet, à peine avons-nous pénétré dans la salle du Schinkel Pavillon que nous nous retrouvons intégrés à l'environnement, amenés à parcourir ses différentes cavités. L'expérience s'apparente à celle de la visite d'un studio de cinéma : violence mise en scène, décor de théâtre qui assure une nouvelle fois et avec puissance que toute image est construite.

Avec *Höhere Gewalt* Thomas Hirschhorn érige un monument à l'incompréhension, à une fatalité surgissant sans contrôle possible. L'incompréhension comme donnée essentielle à nos systèmes de connaissance ; l'artiste nous invite à pénétrer une « zone d'ignorance<sup>3</sup> ».

1. Fernando Oliva et Marcelo Rez, « I believe the solution is panic: an interview with Thomas Hirschhorn », *Cmagazine* 93, printemps 2007, p. 20-22.

2. Thomas Hirschhorn, *Concordia, Concordia*, Gladstone Gallery, New York, 14.09.-20.10.2012.

3. Marcus Steinweg, « The Map of Friendship Between Art and Philosophy », in *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus*, jrp Ringier, Zurich, p. 304.

## The Other Sight \*

Contemporary Art Center, du 21 novembre 2014 au 11 janvier 2015

Vilnius

Par Patrice Joly

Pensée il y a tout juste un an comme une réflexion sur le poids de l'histoire et son influence sur les travaux des artistes, sur fond d'occidentalisation accélérée des pays baltes, l'exposition « The Other Sight » au Contemporary Art Center de Vilnius prend tout à coup, au vu du retournement spectaculaire de la situation est-européenne, une coloration tout à fait différente. La tension qui émane de cette seconde guerre froide que la plupart des commentateurs géopolitiques n'hésitent plus à nommer de la sorte est particulièrement vive par ailleurs dans ce pays qui possède une frontière importante avec la Russie et qui redoute que ne se développe un scénario à la géorgienne ou à l'ukrainienne. On aurait donc pu s'attendre à une floppée de travaux en réaction à une situation stressante, peut-être à une énième revisitation de la difficulté de traiter de questions politiques quand la situation ambiante est susceptible d'affecter en profondeur la vie au quotidien or, « The Other Sight » n'apparaît pas du tout dominée par l'urgence d'une réaction à chaud, nulle œuvre n'est empreinte de la moindre dimension protestataire. À cette absence de réactivité à la situation



Morgane Tschiember

*Pow(d)er*, 2014

Métal, sable, dimensions variable. Courtesy of the artist and Galerie Loevenbruck, Paris

proche, il est possible d'arguer de l'antériorité de commandes faites à des artistes qui ont dû penser leur pièce bien avant que ne se déclenche la crise actuelle et que le temps de gestation et de production des rares œuvres produites pour l'exposition a empêché de prendre en compte cette nouvelle donne ; pour les autres, il s'agit essentiellement de prêts qui ont été décidés bien en amont. De fait, l'exposition qui est censée avoir pour arrière-plan la prégnance des bouleversements historiques semble bizarrement passer à côté de cette réalité qu'elle est supposée décrire, en donnant le sentiment étrange que l'histoire est allée beaucoup plus vite que la fabrique de l'art qui n'a pu suivre son rythme... Mis à part ce décalage après tout explicable et qui produit aussi des effets intéressants, comme celui un peu schizophrénique d'avoir désormais principalement à se préoccuper des problématiques liées au développement de la personnalité et à l'affirmation du choix du genre dans une Europe totalement pacifiée de l'intérieur, permettant à ses ressortissants de se déplacer sans entrave aucune – thème de la pièce de Simon Fujiwara, *The Mirror Stage* (2009-2013), qui décrit l'itinéraire de ce natif du Japon ayant grandi en Grande-Bretagne et qui fait rejouer une scène fondatrice de son devenir identitaire à un jeune garçon, le plaçant dans des circonstances similaires à celles qui déclenchèrent chez l'artiste orientation sexuelle et pulsion artistique –, l'exposition déploie une typologie assez repré-

sentative dans sa diversité de l'influence de la chute du mur de Berlin sur la production des artistes. Le parti-pris de privilégier des artistes de deux pays européens dont les affrontements récurrents au cours du siècle passé ont fini par s'épuiser pour donner naissance au couple moteur de la construction européenne, la France et l'Allemagne, montre effectivement des positions assez tranchées et des rapports à l'histoire assez divergents : à l'opposé du travail du duo Pauline Boudry & Renate Lorenz, à la pointe de la réflexion sur la question *queer*, de Clemens von Wedemeyer, également marqué, du moins dans la vidéo (*Muster (Rushes)*, 2012), par les fantômes récurrents de l'histoire jusqu'à Martin Neumaier, lui aussi mettant en scène, dans un style beaucoup plus allusif et éthéré d'autres revenants tout aussi inquiétants (*Das abenteuerliche Herz*, 2014), le contingent français semble beaucoup moins grave dans la forme, sinon dans le contenu. Les pièces de Louise Hervé & Chloé Maillet, par exemple, parodient gaiement les utopies de tout crin, celle de Saint-Simon traitée sous la forme d'une délicieuse comédie en costumes d'époque et diaporama, celle du héros fluxusien local Maciunas aboutissant par la grâce d'un réjouissant virevoltage au kitschissime

indicable légèreté. Ne serait-on pas dans le cliché habituel d'un sérieux allemand éternellement opposé à la légèreté française ? Du coup, la tentative de vouloir faire dire aux artistes comment ils ont été influencés par l'histoire récente se transforme un peu en la projection inconsciente des supposés standards nationaux sur les scènes artistiques... Heureusement que les rôles s'inversent par endroits et que ceux censément dévolus à l'équipe allemande se voient assumés pleinement par la française : ainsi l'image de la chute du mur de Berlin s'incarne de belle manière dans la pièce de Morgane Tschiember qui réussit à s'emparer adroitement d'un patio pour le moins difficile à investir (*Pow(d)er*, 2014), jusqu'au pari risqué de la présence de la neige qui offre une touche picturale inattendue en venant en atténuer judicieusement l'aspect métaphorique un peu trop prononcé. Quant à l'équipière allemande jouant à la française, c'est Katinka Bock qui en endosse le maillot, avec son ballon de basket perché sur le toit du centre d'art, emblème quasi invisible d'une Lituanie triomphante, venant grever ainsi la partie d'une insouciance parfaitement déplacée.

\* Commissariat : Julija Cistiakova ; avec : Wilfrid Almendra, Katinka Bock, Pauline Boudry & Renate Lorenz, Simon Fujiwara, Louise Hervé & Chloé Maillet, Martin Neumaier, Uriel Orlow, Morgane Tschiember, Ulla von Brandenburg, Clemens von Wedemeyer, Virginie Yassef.

## Daniel Buren

### Comme un jeu d'enfant, travaux in-situ

Musée d'Art moderne et contemporain, du 14 juin 2014 au 8 mars 2015

Strasbourg

Par Aude Launay

S'interrogeant, comme à son habitude, sur la question de la sculpture dans l'espace public, en 1998, Daniel Buren écrivait : «Quelle signification ces objets ont-ils?». Et, «Si le même objet se trouve au musée, sa signification est-elle identique?¹». Ce à quoi la question suivante venait faire miroir : «L'art dans la rue est-il le même que celui qui se trouve au musée?²»

C'est en 1968 qu'il expulse sa peinture hors du tableau pour la faire advenir sur le motif, en l'occurrence au départ sous la forme de papiers collés sur les murs de Paris puis sous la forme de déambulations de ceux qu'il nomme les *Hommes-Sandwichs*, portant des panneaux recouverts de papier rayé blanc et vert, en résonance aux *Papiers collés* présentés au même moment au 24<sup>e</sup> Salon de Mai du musée d'Art moderne de La Ville de Paris. Depuis, il n'a eu de cesse de disséminer «l'outil visuel³» que sont pour lui les rayures blanches et colorées de 8,7 cm de large dans l'espace, et ce quel qu'en ait été le contexte.

En 2014, ces questions et cet outil sont toujours au cœur des interventions qu'il propose au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. C'est tout d'abord du musée qu'il fait une œuvre monumentale via l'apposition de films colorés translucides sur la coque vitrée du bâtiment, en offrant une lecture renouvelée, celle d'un signal joyeux dans l'espace urbain – ce qui est tout à fait antithétique, on en conviendra aisément. De fait, la simplicité de l'idée alliée à une réalisation cyclopéenne – un collage de carrés de couleurs sur mille cinq cent mètres carrés de façade – confine à l'idiotie au sens premier⁴ : l'incarnation d'une illusion et son ancrage si

profond dans le réel qu'ils ne font plus qu'un, emportant l'adhésion dans une immédiateté qui ne permettra point le doute.

Dans les salles d'exposition temporaire dont il a fait éliminer toutes les cimaises pour ne garder que les murs qui les délimitent de la nef du musée – auparavant dénommée «la rue», d'où l'intérêt redoublé de l'artiste pour cet espace de quelque vingt-cinq mètres de haut qui est avant tout un lieu de passage – Daniel Buren s'est amusé, puisqu'il semble que l'on puisse se permettre de dire cela au sens propre pour une fois, à un jeu de construction. Un jeu comme ceux-là mêmes dont les jeunes enfants raffolaient avant l'invention du plastique et des distractions éducativo-digitaes. Cent quatre éléments en bois – cubes, cylindres, parallélépipèdes... – qui nous propulsent, à l'inverse, dans un monde absolument séparé, sans aucune adéquation possible avec l'extérieur, *a priori*. Parcourant ce décor et son double⁵, nous entrons dans quelque univers parallèle possédant lui-même son propre parallèle : l'installation a en effet été scindée en deux parties, à l'exacte symétrie, l'une multicolore et l'autre immaculée qui s'appréhendent à la fois selon un point de vue précis et selon un parcours plus ou moins libre. Plus ou moins libre car tout parcours entre des éléments physiques est de ce fait partiellement contraint. Le point de vue proposé au cœur de l'alignement des éléments aux trouées circulaires rappelant fortement les anneaux que l'artiste a disposés à Nantes le long de la Loire, il semble tout à fait opportun de repenser la question sus-mentionnée : «Si le même objet se trouve au musée, sa signification est-elle identique?».

1. Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, 1998, Sens & Tonka, p. 10.

2. *Ibid.*

3. In *Les Écrits*, vol.1, 1965-1995, Flammarion / CNAP, p. 1323.

4. Cf. Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

5. Cf. Daniel Buren, *Le décor et son double*, 1986-2011, Gand, S.M.A.K. et Herbert Foundation.



Photo-souvenir :

*Comme un jeu d'enfant*, travaux in situ, MAMCS, juin 2014. Détail.

© Daniel Buren, ADAGP 2014 / Musées de Strasbourg, Mathieu Bertola



Photo-souvenir : *Comme un jeu d'enfant*, travaux in situ, MAMCS, juin 2014. Détail.

© Daniel Buren, ADAGP 2014 / Phobé Meyer



## Personal Cuts – Art à Zagreb de 1950 à nos jours \*

Le Carré d'Art, du 17 octobre 2014 au 11 janvier 2015

Par Benoît Lamy de La Chapelle

An artist who can not speak english is no artist. C'est avec ce slogan sur bannière de Mladen Stilinovic (1992) que s'ouvre l'exposition «Personal Cuts - Art à Zagreb de 1950 à nos jours». D'emblée se manifeste l'aspect international de cette scène artistique, ou plutôt sa confrontation avec l'international. Ce slogan datant d'après la chute du mur s'impose en effet comme une injonction, une condition inéluctable pour exister en tant qu'artiste sur la scène mondiale de l'art. Les Croates n'ont d'ailleurs pas eu besoin d'attendre 1989 pour exposer hors de leurs frontières. La Yougoslavie s'affranchit dès 1948 du Kominform et bénéficia très tôt d'une politique culturelle dynamique ouverte sur l'extérieur. Des échanges entre artistes européens et croates eurent cours dès les années cinquante: l'art américain et européen circulait par le truchement d'expositions et de revues; des collaborations avaient lieu; les artistes de Zagreb voyageaient et exposaient leurs œuvres à l'étranger. Ce slogan pourrait alors s'interpréter comme une critique de la prépondérance de la langue anglaise, et donc du système de l'art occidental auquel toute culture devrait se soumettre afin d'exister au sein de l'histoire de l'art canonique. Car si les artistes croates, du fait de cette ouverture précoce, auraient pu intégrer cette histoire, il leur fallut attendre – au même titre que les artistes des autres républiques soviétiques – les expositions des années quatre-vingt-dix<sup>1</sup> centrées sur ces scènes artistiques, jusqu'à «Promesses du passé» (Centre Pompidou, Paris, 2010) pour qu'enfin leur art soit en quelque sorte canonisé (et apte à intégrer les collections des anciens pays de l'Ouest)... On s'attendrait alors à un propos curatorial allant dans ce sens, analysant les raisons d'une légitimation tardive de cet art zagrébois, les obligations vis-à-vis du marché de l'art globalisé et des institutions de l'art, tout en adoptant un principe de relecture de l'histoire: pourquoi malgré cette ouverture précoce nous faut-il encore découvrir cette scène zagréboise?

Dans le catalogue, Branka Stipancic, commissaire de l'exposition, revendique la singularité et la spécificité des démarches des artistes zagrébois, tout en mentionnant leur proximité avec celles de leurs pairs à l'Ouest. La qualité des œuvres de ces artistes démontre sans conteste qu'ils n'étaient pas des suiveurs, il ressort pourtant de l'accrochage l'impossibilité de justifier ces pratiques autrement qu'à l'aune des dogmes de l'histoire de l'art. Son discours linéaire et chronologique semble induire que chaque groupe ou artiste pourraient être le reflet d'une mouvance artistique des années



Vue de l'exposition *Personal Cuts - Art à Zagreb de 1950 à nos jours* au Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes  
Photo: Marc Domage

cinquante jusqu'à aujourd'hui: abstraction/process art, fluxus, body art, performance, art conceptuel, critique institutionnelle, film structurel, Picture Generation, pour finir avec un art postmoderne. Ces œuvres ainsi nivelées ne deviennent que des œuvres d'art «conceptuel» parmi d'autres, créant comme une impression de déjà-vu... Finalement, aucune singularité, ni aucun contexte précis ne transparait d'un tel accrochage. Il est vrai que trop de contextualisation et de singularisation produiraient l'effet contraire – à savoir une marginalisation de ces artistes créant un art «autre» et exotique, un art d'«Europe de l'Est» – un parti pris jusqu'alors très critiqué<sup>2</sup>. Il s'agit toujours, après tout, d'un art occidental, et il est incontestable qu'un certain *zeitgeist* soit manifeste dans ces œuvres. Éviter l'une ou l'autre approche paraît donc peu aisé lorsqu'il s'agit de présenter une scène peu connue et isolée jusqu'alors de l'histoire de l'art, mais d'autres expositions ont montré que cela n'est pas impossible.

Le fait d'avoir opté pour une majorité d'œuvres historiques est peut-être à l'origine d'un tel constat. Ces impressions s'estompent à mesure que l'on s'achemine vers la fin du parcours où se découvrent les travaux plus récents de David Maljkovic, Andreja Kuluncic ou encore Igor Grubic. Nous pénétrons alors la réalité complexe et abrupte de la Croatie en pleine reconstruction économique et identitaire. David Maljkovic est désormais bien connu pour son analyse de l'amnésie dans laquelle sombre l'his-

toire de son pays vis-à-vis du passé communiste, et Igor Grubic, quant à lui, souligne la montée du nationalisme et de l'homophobie, inévitablement à l'œuvre lors de toute reconstruction nationale. Le double traumatisme vécu par les Croates ces vingt dernières années ne saurait se satisfaire d'une homogénéisation artistique internationale. Il ne s'agit ni d'exotisme, ni d'ethnisation si l'on insiste sur l'importance d'analyser les spécificités d'une scène d'un autre point de vue que celui de l'histoire de l'art *stricto sensu* et, qui plus est, écrite en anglais.

1. «Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel-Und OstEuropa» au Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland de Bonn (1994), «L'autre moitié de l'Europe» au Jeu de Paume, Paris (2000), «After The Wall: Art and Culture In Post-Communist Europe» au Moderna Museet de Stockholm (2000).

2. Cette critique d'un art estampillé «Europe de l'Est» est savamment analysée par l'essai «Haven't we had enough?» de Igor Zabel, d'abord paru dans la *Newsletter* n°3 publiée par BAK (Basis voor Actuele Kunst), Utrecht, 2004 (Ed. Danila Cahen et Maria Hlavajova) et reproduit dans *Personal Cuts - Art à Zagreb de 1950 à nos jours*, cat. exp. Carré d'Art-Musée d'Art Contemporain, Nîmes (Ed. Branka Stipancic), 2014, p. 56-67.

\* Avec: Gorgona Group, Josip Vaništa, Julije Knifer, Dimitrije Bašicevic Mangelos, Ivan Kožarić, Tomislav Gotovac, Goran Trbuljak, Sanja Ivekovic, Dalibor Martinis, Mladen Stilinovic, Vlado Martek, Boris Cvjetanovic, Igor Grubic, David Maljkovic, Andreja Kuluncic & Božena Koncic Badurina.

## Inside \*

Palais de Tokyo, du 20 octobre 2014 au 11 janvier 2015

Par Cédric Aurelle

L'inversion d'une focale a ceci de pratique et d'amusant qu'elle permet de regarder le monde comme on ne l'avait pas encore envisagé: son principal effet est de basculer la résolution d'un point dans l'irrésolution d'un halo. C'est de manière parallèle un flou similaire qui saisit les mots quand, à vouloir user d'un terme dans une langue étrangère afin d'y faire contenir par commodité ce qui devrait recouvrir la concision d'une pensée, on réalise en revenant à sa langue d'origine l'indétermination fondatrice que voile une traduction. *Inside*: dans, dedans, en-dedans, là-dedans, au-dedans, intérieur, à l'intérieur, à l'intérieur de, intérieurement, interne, intramuros...

En nommant leur projet ainsi, les commissaires de l'exposition fournissent au visiteur du Palais de Tokyo un vade-mecum dont les prescriptions demeurent imprécises après la consultation des dictionnaires. Il en irait peut-être ici des expositions comme des œuvres, à savoir des objets dont la force serait irréductible à toute explication, encore moins à une quelconque définition. Seule la poésie d'un champ sémantique saurait en brosser les contours. Pour autant, à moins d'adopter une position d'artiste, les commissaires ne font pas œuvre et agencent celles-ci en un certain ordre visant à faire émerger un dialogue entre les formes, un maillage visuel, un contexte de sens, favorisant les conditions d'exercice du regard et, par là, la mise en valeur des œuvres mêmes.

Or, loin de toute mise en dialogue des œuvres, cette exposition s'avère être une succession de salles, le plus souvent des cabines, dans lesquelles le visiteur entre d'un côté et ressort de l'autre, tel un badaud contraint par le dispositif scénographique et dont la seule liberté est de continuer à avancer. La plaisanterie d'Ad Reinhardt consistant à dire que la sculpture est ce sur quoi l'on bute quand on recule pour regarder une peinture n'est pas anodine: il y va dans le rapport aux œuvres d'une contrainte des corps et leurs déplacements sont le moteur même d'une pensée dont la scénographie d'une exposition est le garant et le modérateur. D'aucuns l'auront bien compris, pour l'avoir appliqué aux contextes commerciaux les plus redoutables par leur efficacité décevantement visant à générer une adhésion attestée par l'acte d'achat: on pense naturellement à IKEA. Dans une autre généalogie qui serait plus à rapprocher des arts et traditions populaires, les dispositifs consistant à conduire le visiteur d'une guérite à une autre renvoient au principe de l'entresort forain dont l'histoire naît avec la monstration des «phénomènes de foires». Des dispositifs de sidération, visant à



Vue de l'exposition «Inside», Palais de Tokyo (20.10.14 - 11.01.15)

*Numen/For Use, Tape Paris*, 2014

Photo: André Morin

satisfaire la curiosité pour le monstre, l'étrange et le hors du commun, ne permettant pas de distance réflexive par rapport au sujet observé. Un plaisir peut-être, non dans l'élévation du regard, mais dans son abaissement. C'est donc cet «Inside», ce «dedans» ou cet «intérieur» qu'il est demandé au visiteur d'éprouver en une succession d'œuvres-salles qui ne permettent ni recul, ni croisement de regard entre les œuvres. La pièce qui ouvre l'exposition formule d'ailleurs un préambule on ne peut plus clair: un boyau réalisé au scotch que les visiteurs sont invités à traverser relie différentes colonnes du hall d'entrée. Bienvenue à la Foire du Trône. Si le pénétrable a joué un rôle libérateur dans l'histoire de l'art – on pense à Hélio Oiticica par exemple – avec la transformation de soi dans un rite du passage, ici, rien d'autre qu'une injonction à ramper dont on ressort aussi stupide que l'on y est entré, mais dès lors préparé à accepter le principe autoritaire du parcours. Un boyau, donc, qui servira de fil conducteur le long d'une exposition dans laquelle ce ne sont pas les œuvres qui sont digérées par les regardeurs, mais ces derniers par le dispositif. Comment en effet regarder les magnifiques dessins de Dove Allouche pour ensuite plonger dans le ventre de l'ours d'Abraham Poincheval? Et se voir conduit dans la cabine de dessins de l'artiste japonais Ataru Sato? Doit-on comprendre que la peinture que vomit l'Homme qui tousse de Boltanski doit servir à repeindre la salle blanche aveuglante de

Berdaguer et Péjus? Ou n'ont présidé à cette juxtaposition que les contingences du lieu? C'est que, dans «Inside», les œuvres se succèdent sans rime ni raison, où les coloscopies des uns alternent avec les visions cauchemardesques des autres sur un principe de séquençage dont on imagine les segments interchangeable à souhait sans que le propos en soit affecté. La spirale descendante qui dessine l'organisation de l'espace au Palais accompagne ce boyau jusqu'au fond de ses entrailles, dans un parcours le long duquel le visiteur réalise avec effroi que le produit du transit intestinal dont il fait l'objet ne connaît qu'une seule issue: l'écoulement vers le bas.

\* Commissariat: Jean de Loisy, Daria de Beauvais, Katell Jaffrès; avec: Jean-Michel Alberola, Dove Allouche, Yuri Ancarani, Sookoon Ang, Christophe Bergaguer & Marie Pejus, Christian Boltanski, Peter Buggenhout, Marc Couturier, Nathalie Djurberg & Hans Berg, dran, Marcius Galan, Ryan Gander, Ion Grigorescu, Hu Xiaoyuan, Eva Jospin, Jesper Just, Mikhail Karikis & Uriel Orlow, Mark Manders, Bruce Nauman, Mike Nelson, Numen/For Use, Abraham Poincheval, Araya Rasdjarmrearnsook, Reynold Reynolds & Patrick Jolley, Ataru Sato, Stéphane Thidet, Tunga, Andra Ursuta, Valia Fetisov, Andro Wekua, Artur Zmijewski.

## Franz Erhard Walther

### The Body decides

CAPC, du 13 novembre 2014 au 8 mars 2015

Bordeaux

Par Alexandrine Dhainaut

Si l'on s'amuse à déplier et/ou activer un à un tous les éléments qui constituent l'œuvre de Franz Erhard Walther, il faudrait non seulement l'étendue d'une ville mais aussi plusieurs jours. Cet artiste allemand né en 1939, ancien élève de Beuys aux côtés de Richter ou Polke aux Beaux-Arts de Düsseldorf, affiche un demi-siècle d'activité au compteur et un corpus d'œuvres vertigineux. Au CAPC, ce ne sont pas moins de 220 pièces qui occupent la nef et les galeries du musée, après une magnifique rétrospective au Wiels cette année qui en présentait déjà une centaine. Remis en lumière par l'ancienne curatrice du centre bruxellois, Elena Filipovic, le travail de Franz Erhard Walther (représenté par la galerie Jocelyn Wolff) reste assez méconnu en France. Ami d'Andre, de Judd ou encore d'Oldenburg, «Franz Erhard Walther échappe aux catégories et à une histoire un peu officielle dans les années soixante, sur le Land Art, la peinture abstraite, l'art conceptuel ou l'art minimal» explique Alexis Vaillant, co-commissaire de l'exposition à Bordeaux. Et pour cause, le travail se situe à la croisée des arts, mêlant performance, sculpture, peinture, dessin ou encore architecture. Optant pour une couverture historique de l'œuvre (de 1957 à aujourd'hui), l'exposition «The Body decides» rassemble des pièces pourtant difficilement datables, sinon intemporelles. De la première série (*Werkstatt*) datant de 1963-1969, à la série des lettres-sculptures (*Das Neue Alphabet 1990-1996*), aux plus récentes sculptures *Body shapes* débutées en 2006 (*Körperformen*), l'artiste développe un vocabulaire de formes géométriques et de gestes simples, basés sur des éléments de tissu monochrome cousus, pliés, emballés avec précision, comme livrés en kit, qu'il s'agirait d'activer ou pas. L'activation consiste en une série de petites actions (déplier, enfiler, étirer, maintenir, avancer d'un pas, épouser la forme, poser sur, glisser sous), ou à ne rien faire du tout. Car c'est dedans ou devant qu'il faut appréhender l'œuvre, l'artiste accordant la même valeur à l'imagination qu'à l'implication du corps. Considéré comme un «instrument», chaque élément possède donc un potentiel performatif et sculptural à la fois, objet autonome ou pensé en ensemble. Activés le soir du vernissage par des étudiants formés par l'artiste, ces instruments ont autant affaire au temps (la performance comportant le dépliage, l'action en elle-même dont la durée dépend uniquement des participants, et enfin le repliage), qu'à l'espace, passant d'un format compact à un déploiement monumental. De ces formes et gestes dictés par un mode d'emploi se dégage un humour indéniable, non sans



Franz Erhard Walther

*Lager der Probenähungen (Stock des premières œuvres cousues)*, depuis 1969.

Collection The Franz Erhard Walther Foundation. Vue de l'exposition *Franz Erhard Walther / The Body Decides*, CAPC.

Photo : Arthur Péquin

rappeler les actions d'Erwim Wurm. Distant ou intime, le corps des activateurs devient sculpture comique. Sa forme, induite par la limite de l'ourlet, crée du décalage, des situations quasi burlesques : entièrement recouvert de tissu, empêtré dans de larges bandes à dérouler, à plat ventre pour ne glisser qu'une main dans une poche, ou encore la tête dans un rectangle muni de deux trous, dans un remake du jeu de la barbie. L'activation crée également des instants de partage, des moments d'harmonie entre deux corps qui doivent alors trouver la bonne distance, le bon axe, la bonne tension du tissu, etc. Le potentiel de ces œuvres semble s'étendre à l'infini si l'on en croit les archives photographiques en noir et blanc qui présentent un panel de formes, activées par un ou plusieurs individus, *indoor* ou *outdoor*. Au-delà de la sculpture vivante que chaque visiteur peut devenir, dont l'intrication/implication peut aussi se révéler extrêmement subtile (comme les *Body Shapes* dont il suffit de s'approcher pour qu'elles révèlent leur profil humain ou les cabanes à pénétrer qui amplifient le son de la voix), les agencements hyper soignés de ces ensembles montrent un sens aigu de la composition. Franz Erhard Walther y alterne planéité (ensembles au sol, comme *Werkstatt*, comptant pas moins de cinquante-huit éléments) et volume (pièces verticales ou suspendues), dans des variations expositionnelles dont il garde graphiquement la trace, sorte de carnet de bord

sous forme de plans des différents lieux d'accrochage exécutés avec la précision d'un architecte. Inclination «sculpturo-picturale» comme l'artiste la nomme ou terrains de jeux graphiques dont on mesure l'ampleur en prenant un peu de hauteur au CAPC. Jouant volontiers sur le mélange des époques de production, le musée bordelais replace à juste titre les œuvres de jeunesse au cœur de ce vaste abécédaire formel, vocabulaire sculptural et graphique exponentiel que l'artiste mettra en place plus tard dans les années soixante et dans lequel le langage trouve toute sa place. Dès 1958, en effet, Franz Erhard Walther utilise le lettrage et la stylisation typographique dans un premier travail sur l'«image du mot» (*Museum* ou encore *Afrika* peints à la gouache sur un fond uni, issus de la série *Wortbilder*), tentant de trouver un équivalent entre mot et couleur, signifiant et signifié, avec une palette restreinte et des lignes épurées qui préfigurent ses recherches futures sur la lettre alphabétique en volume dans les années quatre-vingt-dix (*Das Neue Alphabet*).

À l'heure où les artistes ne se limitent plus à un seul médium, où les formes géométriques élémentaires ré-abreuvent l'art et le graphisme actuels et où les dispositifs formels deviennent théâtres de performances, l'œuvre de Franz Erhard Walther fait définitivement figure de pionnière.

## Traucum

Parc Saint Léger hors les murs, du 13 septembre au 17 octobre 2014

Par Ingrid Luquet-Gad

Au cours des dernières années, de plus en plus de voix se sont élevées qui remettaient en cause le primat du paradigme représentatif dans l'art<sup>1</sup>. À l'encontre du rapport mimétique entre la chose en soi et sa traduction dans le langage visuel, ces théoriciens, de bords divers, proposent de repenser l'art sous le prisme de l'image. De la sorte, la sortie du représentatif permettrait, dans une approche qui emprunte aux *cultural studies* et à la *Bildwissenschaft*, de considérer les productions du champ de l'art au même titre que les images trouvées. Un pas nécessaire, permettant de prendre en compte deux facteurs-clés récurrents dans la pratique artistique contemporaine : la place d'Internet et l'engouement pour la pensée de l'archive.

Les recherches de la commissaire Céline Poulin participent de ce courant. Son approche spécifique se concentre sur les liens entre vision et savoir, qu'elle inscrit dans la perspective plus vaste des dispositifs de monstration, s'interrogeant sur la manière dont «notre compréhension s'agrandit des nouvelles investigations et points de vues rendus possibles par la technique». En 2012, l'exposition «Brigadoon» réunissait à La Tôlerie à Clermont-Ferrand une vingtaine d'artistes autour de l'exploration de la face rêvée de la vision. Dans le cadre d'une proposition hors les murs du Parc Saint Léger, «Traucum», le second volet, en aborde l'autre face : sa fonction cognitive. En toile de fond, le lien à l'image projetée du cinéma, commun aux deux expositions, introduit la question du montage, indissociable, selon la commissaire, d'une «écriture alternative de la connaissance». Le titre («trou» en latin), se fait l'écho de sa volonté de remonter à l'origine de l'appareillage de la vision : avant même que ne s'élargissent nos points de vue sur le monde par l'entremise des progrès techniques, nous ouvrant la porte, comme le soulignait déjà Walter Benjamin, de l'infiniment grand par le télescope et de l'infiniment petit par le microscope, l'acte de voir est irrémédiablement médié : pour voir, il faut voir par. Et en cela, le trou se lit comme le premier degré de la connaissance.

Dans le bâtiment des Archives Historiques de la Nièvre, la proposition s'ouvre sous un triple patronage. Avant même de pénétrer dans l'espace d'exposition, la vidéo culte de Marc Leckey, *Felix Gets Broadcasted* (2007), méticuleuse opération de démembrement d'une figurine de papier mâché de Félix le Chat par l'entremise de scans successifs, fait office d'avertissement au lecteur. Non loin de là, l'impression sur vinyle de Michael Jones McKean, *The Deep Field* (2014) qui mêle *found footage* et vie



Vue de l'exposition *Traucum*, 2014

Photo : Aurélien Mole / Parc Saint Léger

quotidienne californienne, donne aux images de pointe du télescope Hubble une doublure *new age*. Soraya Rhoifir, quant à elle, déploie sur des panneaux de carton un répertoire d'images pixellisées à outrance qu'elle glane sur Internet (*Blanche Calcium*, 2014). L'exposition, pourrait-on croire, serait donc placée sous le signe de ces pratiques que, par facilité de langage, on qualifie de post-internet, ou du moins prendrait-elle à bras le corps l'infléchissement des pratiques liées aux nouveaux modes de circulation des images. Le sujet, s'il est évident, n'en semble pas moins pertinent dans le cadre qui l'accueille : celui d'un centre d'archives.

En réalité, à l'intérieur de l'espace d'exposition, le propos se pluralise. Et s'effrite. D'une part, parce que la thématique du lien entre savoir et vision, pour avoir été laissée trop ouverte, pour trop viser l'intemporalité de l'image, amène à élargir considérablement le champ. Plusieurs fils thématiques s'entremêlent : l'utilisation alternative d'une syntaxe dérivée du cinéma (Erik Bünger, Jack Goldstein), les artistes-chercheurs (Ceel Mogami de Haas, Jérémie Gindre), le passage du plan à la troisième dimension (Aleksandra Domanovic) ou les processus de production des images (Xavier Antin). D'autre part en raison d'une scénographie très présente, qui empêche de faire abstraction du discours qui préside à la monstration des pièces : afin de rappeler l'utilisation du montage au cinéma et dans la bande dessinée<sup>2</sup>, des ouvertures ont

été ménagées dans les cloisons, et certaines des œuvres sont présentées de manière fragmentée, disséminées en plusieurs parties. Au regard de la qualité des pièces sélectionnées, c'est peut-être avant tout une certaine tendance systématique à enrober de concepts issus de la philosophie la présentation d'œuvres qu'il faut incriminer. À ce titre, l'exposition a le mérite de prendre à bras le corps un débat actuel, touffu et versatile, évoqué en entrée.

Ces considérations mises à part, «Traucum» s'illustre par son ancrage au territoire. Si nombre des artistes de l'exposition ont effectué des résidences dans la région, au Parc Saint Léger ou au Centre de recherche de Bibracte, un large éventail de lieux est investi, depuis une intervention d'Aude Pariset dans un ancien local désaffecté en plein centre commercial jusqu'à une vidéo de Jon Rafman présentée dans une salle de classe de collège.

1. Voir par exemple David Joselit, «Against representation», *Texte zur Kunst. Art vs. Image*, n°95, septembre 2014.

2. Le visuel de communication, signé Marc-Antoine Mathieu, représente, en neuf vignettes noir et blanc, un zoom progressif sur un smartphone que l'on voit reflété dans un œil.

## Ismail Bahri

**Sondes** — Les Églises, Chelles, du 12 octobre au 14 décembre 2014

**Sommeils** — Espace Khiasma, Les Lilas, du 10 octobre au 13 décembre 2014

Par François Salmeron

Les travaux d'Ismail Bahri oscillent entre obturation du visible et révélation de l'invisible, à l'instar des expositions «Sondes» et «Sommeils» que l'artiste franco-tunisien présente cet automne en région parisienne. Aux Églises, le spectateur se heurte d'emblée à un impressionnant mur bâti spécialement pour l'occasion, sur lequel est projetée la vidéo *Dénouement* (2011). Ce mur a pour fonction d'obtenir la lumière naturelle passant par les vitraux des Églises et permet, par là même, de faire advenir l'image filmique avec davantage de netteté. Un plan immobile, vide, se dresse tout d'abord face à nous, sorte de fond blanc neigeux scindé en deux par un trait noir vertical, tel un dip-tique abstrait.

Puis ce simple trait noir s'active et se change en une ligne vibratile, alors qu'un personnage flou apparaît au fond de l'écran. La signification de *Dénouement* s'esquisse ainsi: l'artiste, relié à la caméra par ce fin fil noir, le rembobine peu à peu tandis qu'il se rapproche de l'objectif et descend dans le champ de l'écran. Le fil se tend et se détend à mesure qu'Ismail Bahri le manipule et que son corps envahit progressivement l'écran, jusqu'à se coller contre lui. Les vibrations du fil permettent alors de révéler les gestes des mains demeurés hors-champ dans les premiers moments de la séquence. L'image initiale immobile, vide, abstraite, floue, se trouve saturée par un corps que l'on devinait à peine au départ, et par des mouvements mécaniques, frénétiques qu'exécutent distinctement ses mains dans le gros plan final. Le geste de l'artiste, simple, méthodique, répétitif ne fait appel à aucune technique particulière. Il se lit comme une performance minimale maniant un matériau humble. Ce lent travail d'agrégation apporte donc son dénouement au film: le fil ligoté, enroulé, apparaît comme une mise en volume ou un condensé de l'espace qu'Ismail Bahri aura traversé face à la caméra.

À cette projection monumentale vient répondre *Ligne* (2011), qui passerait de prime abord pour une photographie de petit format. Mais, à y regarder de plus près, on perçoit une goutte d'eau sonder le pouls d'un bras nu et trembler au rythme des pulsations cardiaques qui l'animent. La gouttelette vient traduire le tempo interne du corps dans un subtil jeu de vibrations. Ismail Bahri affirme ici son souci du détail, du minuscule ou du «micro-événement», dans cette auscultation sensible du corps captant et amplifiant la moindre intensité parcourant l'organisme.

L'installation *Coulée douce* (2006-2014) synthétise les deux œuvres précédentes, réutilisant à la fois le fil noir et l'élément liquide. En effet, Ismail Bahri a déroulé une bobine de fil depuis le plafond des Églises, où se trouve une citerne, jusqu'au sol.



Ismail Bahri

Vue de l'exposition *Sondes*, 2014, Les Églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles  
Photo: Aurélien Mole

Le fil sert de rampe à la chute des gouttes d'eau fuyant depuis la citerne surélevée, leur poids infime modelant alors la courbure du fil, tandis que la couleur noire de ce dernier les rend visibles par contraste. Leur accumulation forme une sorte de collier de perles délicates qui s'entrechoquent, chutent, et dessinent au sol une flaque qui s'empare peu à peu de l'espace d'exposition. La nappe d'eau apparaît dès lors comme une surface réfléchissante où se révèlent des images: on y aperçoit notre propre reflet ou celui des murs et des vitraux. Le travail d'Ismail Bahri repose sur une grande économie de moyens, utilisant des matériaux choisis en fonction de leur capacité à révéler des gestes, des mouvements... Ils jouent aussi un rôle d'intermédiaire, de conducteur, véhiculant la course des gouttelettes, amplifiant les pulsations émises par les mains ou le corps l'artiste, reliant les espaces – le proche et le lointain, le terrestre et l'aérien.

Les dispositifs filmiques présentés à l'Espace Khiasma nous plongent enfin dans un dédale ombrageux où les images se dérobent à nos regards. «Sommeils» se construit en effet comme une expérience limite pour notre perception, celle de la pénombre ou de l'aveuglement. Un rideau obturateur placé devant l'objectif de la caméra (une simple feuille de papier ou un bout de carton) empêche toute image d'advenir. L'image n'apparaît alors qu'au gré des bourrasques du vent qui soulèvent le cache à la manière d'un volet qui bat

et offrent une embrasure par laquelle subrepticement regarder. Nous restons donc dans l'obscurité lorsque les séquences sont enregistrées à l'ombre, ou face à une lumière vive dont les intensités varient lorsqu'Ismail Bahri tourne au soleil. Au mieux, la visibilité demeure réduite, instantanée, comme si nous fermions les yeux et n'effectuions que de manière très sporadique des battements de paupière. Notre vision reste voilée, bloquée, empêchée. Les objets que l'on perçoit furtivement (une ruelle, des passants, des bidons...) ne peuvent jamais véritablement se cristalliser en une entité stable. Nous demeurons en une situation de veille et d'attente assez inconfortable, aux aguets de la moindre trace de visible qui daignerait se révéler. Seule la bande-son de l'un des films présentés nous indique via une conversation entre l'artiste et des passants que nous nous situons dans les rues de Tunis. Les passants, intrigués par le dispositif dont se sert l'artiste, l'accostent et l'interrogent pendant qu'il filme. Ils cherchent à comprendre quelle est la fonction du cache disposé devant la lentille et commentent ou critiquent ce procédé qu'ils jugent parfois incongru. L'image obstruée sert finalement de vecteur d'échange, le rapport à autrui s'effectue par le biais de ce qui fait écran à notre vision et voile la perception.

## David Coste

### Soubassement

La Chapelle Saint-Jacques centre d'art contemporain, du 10 octobre 2014 au 17 janvier 2015

Saint-Gaudens

Par Jérôme Dupeyrat

Depuis près d'une dizaine d'années, David Coste construit, par son travail, des territoires alternativement utopiques, hétérotopiques ou dystopiques, dans une oscillation constante entre réalité et fiction. La circulation et la réinterprétation des images sont au fondement de sa démarche, qui se déploie de plus en plus dans une convergence des pratiques du dessin, de la photographie et de l'installation.

L'exposition en cours à la Chapelle Saint-Jacques est de ce point de vue un nœud dans le travail de l'artiste, permettant la résolution de questionnements antérieurs tout autant que le déploiement de nouvelles pistes: un *Soubassement* pour les projets à venir, ainsi que le suggère le titre de l'exposition. Ce terme résonne également avec un certain nombre de motifs souterrains (grottes, abris) qui apparaissent de façon récurrente dans les œuvres exposées. Il qualifie enfin une scénographie attirée vers le bas: œuvres disposées au sol, panneaux adossés à la partie inférieure des murs. La figure du soubassement renvoie donc autant à un état du travail qu'à son contenu et à la façon de le montrer. Cette corrélation est récurrente chez David Coste. Elle résulte en particulier d'une circulation des motifs et des dispositifs du travail au sein du travail lui-même. Une grotte, un abri souterrain anti-atomique, le château Disney, la montagne servant de logo à la Paramount, un lac: tel objet dessiné ici réapparaît ailleurs en relation à un autre élément, ou devient une sculpture, à l'instar de ces rochers (*Red Rock*, 2014) que l'on retrouve à la fois dans plusieurs dessins et dans l'espace du centre d'art, sous la forme de très grandes impressions photographiques froissées pour former des volumes. De même, nombre de dispositifs concourant à la monstration des images (châssis, panneaux, plateaux) proviennent de dessins où ils apparaissent comme d'inquiétants décors, ou bien y sont transposés.

Ces représentations ont pour beaucoup d'entre elles des sources que David Coste interprète par sa pratique graphique, qui médiatise sa relation à l'archive et aux documents: photographies prises par l'artiste ou par d'autres auteurs (Diane Arbus par exemple), iconographie puisée dans des livres et magazines, cartes postales, puzzles, images d'exploitation cinématographique... Si ces sources ne sont pas forcément identifiables, leur existence est néanmoins révélée par divers indices: ainsi l'un des dessins inclut-il par exemple la représentation – elle aussi dessinée – de l'image photographique qui lui



David Coste

Vue de l'exposition *Soubassement*, 2014  
La Chapelle Saint-Jacques centre d'art contemporain, Saint-Gaudens.

sert de source. Plus généralement, on peut présumer l'origine largement photographique de ce travail de par la façon dont sont composés les dessins, selon des logiques de montage et de collage qui appartiennent initialement à l'histoire de la photographie et de l'imprimé.

Certaines œuvres reproduisent des sites naturels, d'autres des lieux artificiels, des décors factices ou, de façon plus ambivalente, des lieux naturels ayant servi de décor pour des films. Mais toutes ces représentations deviennent alors identiquement concrètes, et donc vraies du point de vue de la réception, constituant dans leur agencement une topographie que le spectateur peut arpenter.

Bien que l'exposition semble être le «décor» d'un scénario fictionnel, ce terme n'est donc que partiellement adéquat. Une typologie de décors (studios photo, matte painting, etc.) transparait certes dans ce travail mais, alors qu'un décor possède un devant, qui crée l'espace fictionnel, et un envers, qui révèle la césure entre la réalité et la fiction, le travail de David Coste n'a pas pour enjeu de dissocier le vrai du faux ou le réel du fictif, mais plutôt d'envisager leur porosité ou même leur possible inversion.

Si décor il devait y avoir, on ne saurait alors jamais avec certitude de quel côté on s'en trouverait. L'œuvre la plus emblématique de ce point de vue est une grande photographie

d'un paysage irradié en son centre par un halo lumineux, imprimée sur altuglas (*Flare*, 2014, 4 x 2,60 m), montée sur un châssis dressé dans l'espace d'exposition et rétroéclairée: a priori, l'œuvre est faite pour être vue de face, mais l'arrière du châssis révèle un espace construit qui a ses qualités propres, et où l'image est également visible, quoique de façon résiduelle.

Ces éléments qui semblent dessiner les contours d'une fiction n'ont en fait pas pour fonction d'en permettre l'écriture ou d'en supporter la narration. Ils sont davantage, dans leur agencement, un système de production et de monstration d'images. De ces images et de leurs relations, il s'agit alors simplement, mais *réellement*, de faire l'expérience.

# émilie pitoiset



coédition frac champagne-ardenne,  
reims ; le confort moderne, poitiers ;  
fondation d'entreprise ricard, paris,  
avec le soutien du centre national  
des arts plastiques (aide à l'édition),  
ministry of culture and communication  
textes : florence derieux, dominic  
eichler ; entretien entre émilie pitoiset  
et raimundas malašauskas  
conception graphique : xavier antin  
distribution : les presses du réel, 2013  
français / anglais  
104 pages, illustrations couleur et n/b  
isbn : 978-2-907331-25-8  
prix de vente : 25 euros

# oriol vilanova

goodbye



édition frac champagne-ardenne, reims  
texte : oriol vilanova  
conception graphique : xavier antin  
distribution : les presses du réel, 2014  
français / anglais / espagnol  
116 pages, illustrations couleur  
isbn : 978-2-907331-26-5  
prix de vente : 23 euros

# nick mauss & ken okiishi

one season in hell



coédition frac champagne-ardenne,  
reims ; mousse publishing, milan  
textes : nick mauss & ken okiishi ;  
introduction par florence derieux  
conception graphique : xavier antin  
distribution : les presses du réel et  
mousse publishing, 2014  
français / anglais  
64 pages, illustrations n/b  
isbn : 978-88-6749-047-9  
prix de vente : 15 euros

# frac champagne- ardenne

# lisa oppenheim

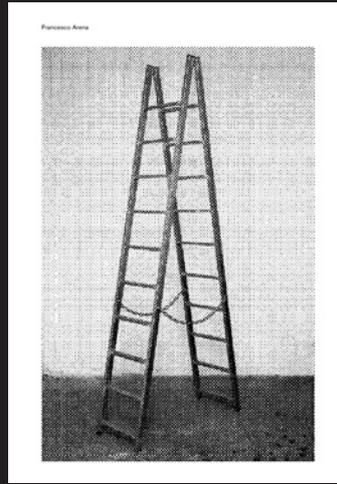
works 2003-2013



coédition frac champagne-ardenne, reims; grazer kunstverein; kunstverein in hamburg  
textes : karen archey, angie keefer, lisa oppenheim, christian rattemeyer; introduction par florence derieux, krist gruijthuisen et bettina steinbrügge  
conception graphique : marc hollenstein  
distribution : sternberg press, 2014  
anglais (+ tiré à part des traductions en français)  
160 pages, illustrations couleur  
isbn : 978-3-956790-40-9  
prix de vente : 30 euros

# francesco arena

works 2004-2014



coédition frac champagne-ardenne, reims; de vleeshal, middelburg  
textes : marcella beccaria, lorenzo benedetti, florence derieux, ara h. merjian  
conception graphique : andrea baccin et walter santomauro  
distribution : cura.books, 2014  
anglais (+ tiré à part des traductions en français)  
176 pages, illustrations couleur  
isbn : 978-88-97889-24-3  
prix de vente : 30 euros

# gavillet & rust

adams x burr x de cointet x coplans x cordebard x craven x dheurle x durham x filliou x fontcuberta x general idea x hains x hains x hains x kasten x majerus x majerus x rondeau x wall x welling  
30 ans du frac champagne-ardenne

robert adams x  
tom burr x  
guy de cointet x  
john coplans x  
vincent cordebard x  
ann craven x  
michel dheurle x  
jimmie durham x  
robert filliou x  
joan fontcuberta x  
raymond hains x  
raymond hains x  
raymond hains x  
general idea x  
barbara kasten x  
michel majerus x  
michel majerus x  
gérard rondeau x  
jeff wall x  
james welling

une rétrospective consacrée au centenaire de  
gavillet & rust, commissaires invités  
à partir de la collection du frac  
champagne-ardenne dans le cadre  
de la célébration des 50 ans de la  
fondation  
an exhibition designed and produced  
by gérard rondeau, jeff wall & james  
welling in celebration of the 50th  
anniversary of the frac  
champagne-ardenne, as part of  
the cultural celebration of the 50th  
of its existence

édition frac champagne-ardenne, reims  
textes : introduction par florence derieux; entretien entre florence derieux, gilles gavillet et vincent devaud  
conception graphique : gavillet & rust  
distribution : les presses du réel, 2014  
français / anglais  
240 pages, illustrations couleur  
isbn : 978-2-907331-29-6  
prix de vente : 15 euros

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

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 réseau platform.

# les réalisateurs

direction artistique Fabrice Hyber

Beaux-arts° Nantes / Audencia Nantes

## open call 2015

artistic residency programme

[www.beauxartsnantes.fr/lesrealisateurs](http://www.beauxartsnantes.fr/lesrealisateurs)

## appel à projets 2015

programme de résidence artistique

[www.beauxartsnantes.fr/lesrealisateurs](http://www.beauxartsnantes.fr/lesrealisateurs)

Fabrice Hyber, Les Réalisateurs, photo Mai Tran

HIBER.TV

Beaux-arts° Nantes  
L'école

Audencia  
Nantes  
École de Management

innovation  
eccce

European Union  
Nantes Métropole

LA  
CRÉATION  
PREND  
SES  
QUARTIERS  
À  
NANTES

Nantes  
Métropole  
Département 44

Nantes

Ministère de la Culture  
et de la Communication  
Cultures  
Communication

les réalisateurs

6 place François II

F\_44200 Nantes

contact: + 33 2 40 35 90 43

[lesrealisateurs@esba-nantes.fr](mailto:lesrealisateurs@esba-nantes.fr)

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