

0

2



8

1

**Christine Macel
Hanne Lippard
Nicolas Bourriaud**

**Marta Gili & Osei Bonsu
Anne Le Troter
Antoine Renard**

**Wilfrid Huet
Invernouto**

IDA TURSIC & WILFRIED MILLE

*Bianco Bichon, Nero Madonna
e altre distruzioni liriche*

23 mai - 1 juillet 2017

Commissaire : Andrea Viliani

FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD

12 rue Boissy d'Anglas 75008 Paris
Entrée libre du mardi au samedi de 11h à 19h
www.fondation-entreprise-ricard.com



Fondation d'entreprise Ricard, N° siret 490 388 154 000 18, dont le siège est situé au 4-6 rue Berthelet 13014 Marseille.



Marthe Wéry, sans titre, 1976, collection du BPS22.

MARTHE WÉRY

EXPOSITION

25.02 > 23.07.2017

www.bps22.be

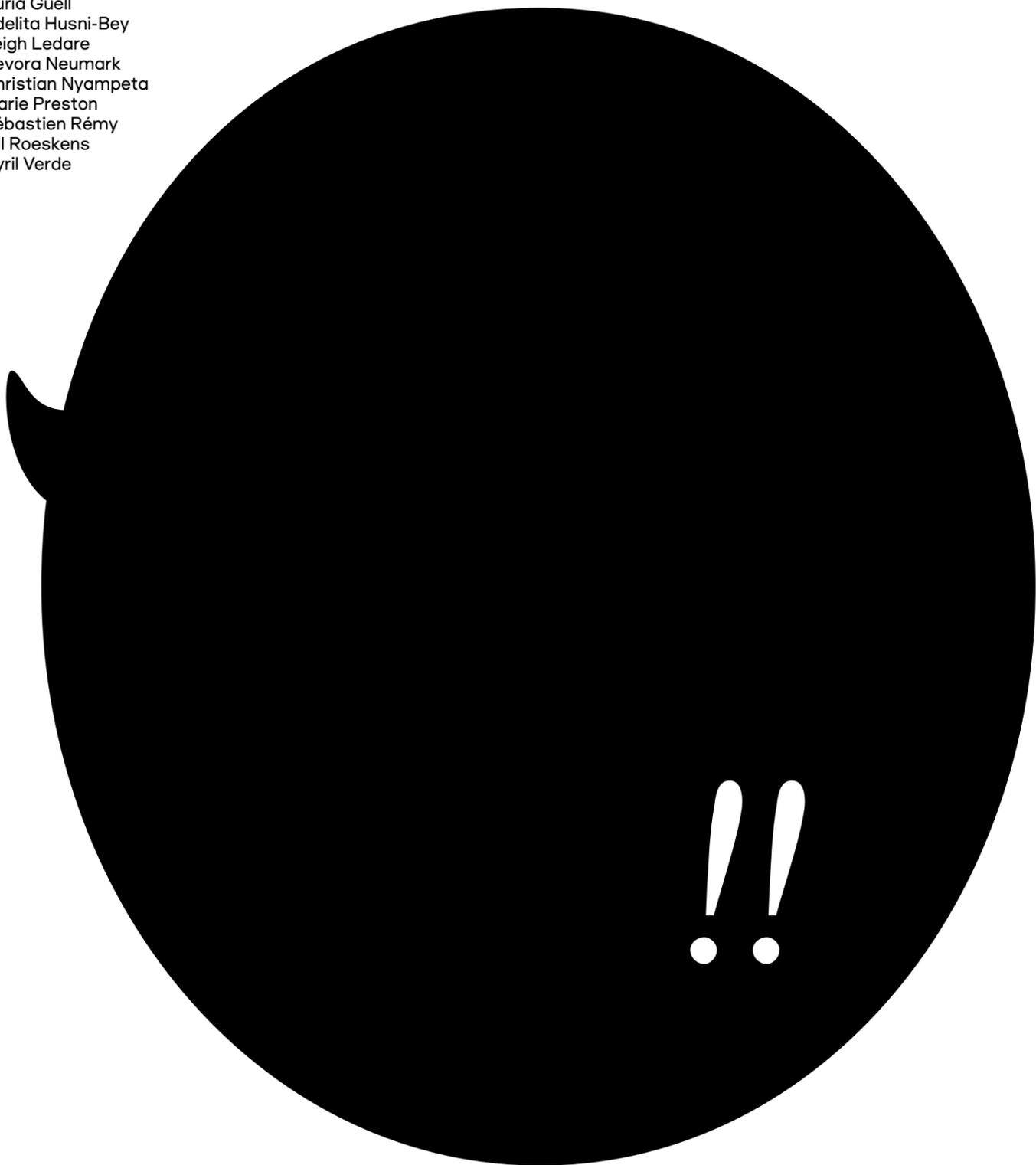
BP
S²²

MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE DE HAINAUT
BD SOLVAY, 22
6000 CHARLEROI, BELGIQUE
+32 71 27 29 71



Une exposition de
Céline Poulin
Marie Preston
Stéphanie Airaud

Avec
Esther Ferrer
Núria Güell
Adelita Husni-Bey
Leigh Ledare
Devora Neumark
Christian Nyampeta
Marie Preston
Sébastien Rémy
Till Roeskens
Cyril Verde



**RECOUVRIR, ENSABLER,
COPIER, TRADUIRE,
RESTITUER**

Pio Abad,
Mariana Castillo Deball,
Barış Doğrusöz,
Chrysanthi Koumianaki,
Alexandra Pirici

25 Février - 16 Avril
2017 | Jeu-Dim
14h-19h

KADIST | SAHA SUPPORTING
kadist.org | CONTEMPORARY
ART FROM
TURKEY

21 rue des Trois Frères, 75018 Paris

MUSÉE DE LA POSTE



RANCILLAC

RÉTROSPECTIVE
21 FÉV. > 07 JUIN 2017

ESPACE NIEMEYER
PLACE DU COLONEL FABIEN - PARIS

© La Poste - S. A. au capital de 1 800 000 000 euros - 350 000 000 RCS PARIS - Siège social : 9 rue de Col. Pierre Avat, 75177 PARIS CEDEX 13
Bernard Rancillac, Ode au / (détail), 1965, H.T., Centre Pompidou, MNAM-CCI et photo BMM-Grand Palais / Image Centre Pompidou, MNAM-CCI / © Adagio Paris, 2017

www.museedelaposte.fr



L'Humanité

BeauxArts
magazine



ANOUS PARIS



ANOUS PARIS

02



Saint Denis
LE DÉPARTEMENT

seine-saint-denis
LE DÉPARTEMENT

www.musee-saint-denis.fr

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



arts visuels
seine-saint-denis

FRÉDÉRIC NAUCZYCIEL LA PEAU VIVE

INSTALLATION DU 23/03 AU 29/05/17
SAINT-DENIS / MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE



Exposition
Olivier Mosset
et Jean-Baptiste Sauvage
Olt

01.04 → 05.11.2017

Espace de l'Art Concret
Centre d'art contemporain
● Donation Albers-Honegger
Château de Mouans
06370 Mouans-Sartoux
+33 (0)4 93 75 71 50
espacedelartconcret.fr

Mrac

25 mars
→ 4 juin
2017

à La Palmeraie

Daniel Otero
Torres
(Dé)placements

Lucy Skaer
La Chasse

La Vie aquatique

LA PERGOLA
Nouvel accrochage
des collections

exposition collective avec

- Dove Allouche
- Marcos Avila Forero
- Hicham Berrada
- Aurélien Froment
- Piero Gilardi
- Simon Faithfull
- Maria Laet
- Ellen Gallagher
- Jochen Lempert
- Mehdi Melhaoui
- Laurent Le Deunff
- Enrique Ramirez
- David Renaud
- Allan Sekula
- Shimabuku
- Maarten Vanden Eynde
- Hannah Wilke

Musée régional d'art contemporain

146 avenue de la plage, Sérignan
mrac.languedocroussillon.fr

Ouvert du mardi au vendredi 10-18h,
le week-end 13h-18h



4 MARS > 17 AVRIL 2017
DANS LA FORÊT
BRIGITTE CORNAND

3 FÉVRIER > 17 AVRIL 2017
LA TRAVERSÉE
JOHAN CRETEN

CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
OCCITANIE / PYRÉNÉES-MÉDITERRANÉE

26 quai Aspirant Herber 34200 SÈTE
33 (0)4 67 74 94 37 <http://crac.languedocroussillon.fr>



40mcube
outside
Production et diffusion d'art contemporain

128 avenue Sergent Maginot
F-35000 Rennes
www.40mcube.org
contact@40mcube.org
+33(0)2 90 09 64 11

Perspective de fuite à l'anglaise

Laurence De Leersnyder
24.03.17 - 30.09.17

Vernissage / *Opening* : 25.03.17 - 16:00 / 03.25.17 - 4 pm

Œuvre dans l'espace public / *Public art installation*

Parc du Thabor, Rennes

Commissariat / *Curated by* : 40mcube

Production / *Produced by* : 40mcube

avec le mécénat de l'entreprise / *with the corporate sponsorship of* Rousseau Clôtures



40mcube fait partie du réseau / *is member of* art contemporain en Bretagne www.artcontemporainbretagne.org, du Pôle de ressources art contemporain de Bretagne et du réseau Arts en résidence

BRETAGNE®

Somniculus

Ali Cherri

Jeu de Paume
14/02 – 28/05/2017

JEU DE PAUME

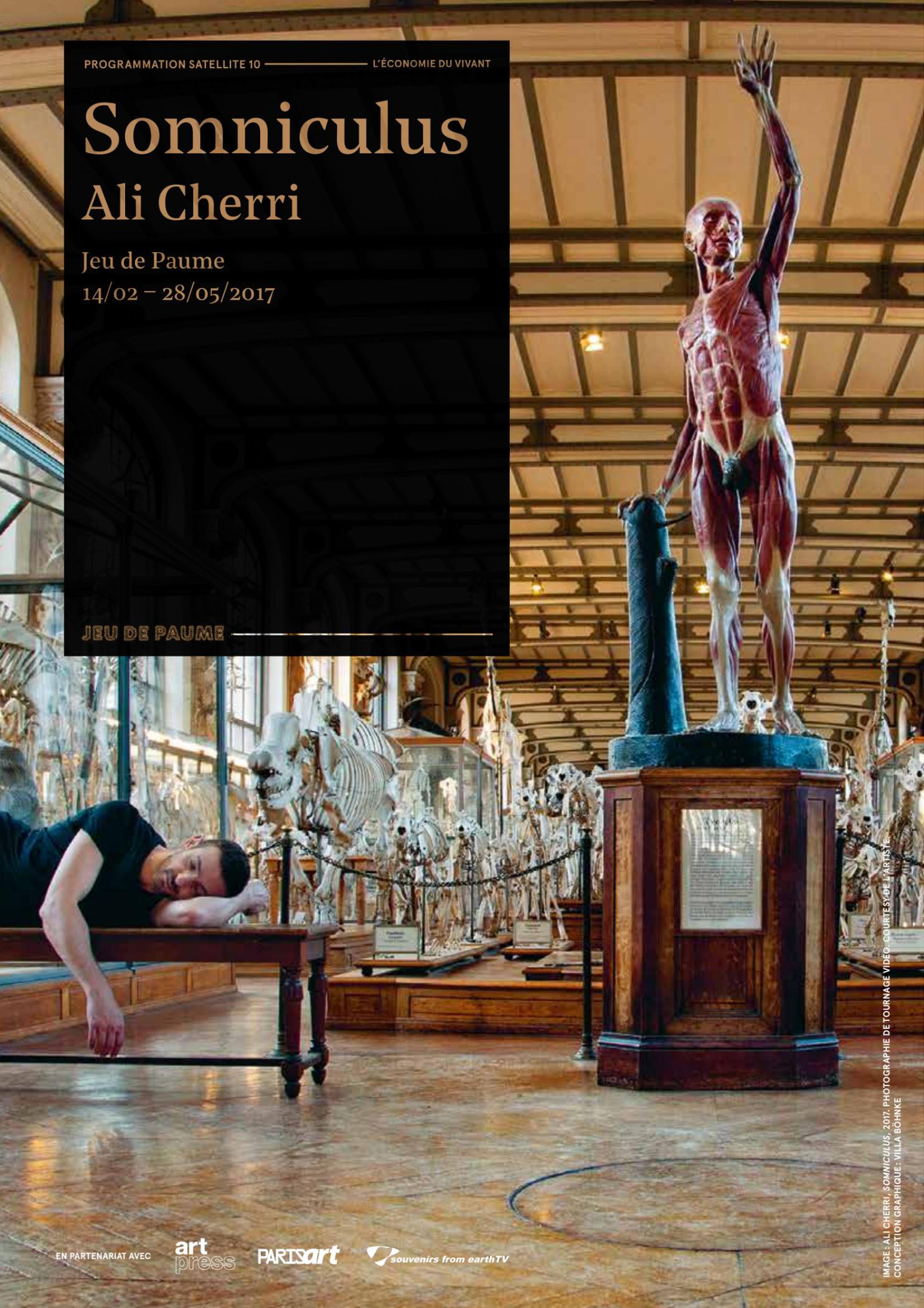


IMAGE: ALI CHERRI, SOMNICULUS, 2017. PHOTOGRAPHIE DE TOURNAGE VIDÉO. COURTESY DE L'ARTISTE. CONCEPTION GRAPHIQUE: VILLA BOHNKE

Introduction

par / by Raphaël Brunel
& Ingrid Luquet-Gad

12-13

Interview

Christine Macel

par / by Patrice Joly

14-21

Marta Gili & Osei Bonsu

par / by Elsa Vettier

22-29

Hanne Lippard

par / by Ingrid Luquet-Gad

30-36

Nicolas Bourriaud

par / by Ingrid Luquet-Gad

38-43

Anne Le Troter

par / by Raphaël Brunel

44-50

Antoine Renard

par / by Julien Verhaeghe

52-56

02#81

Printemps / Spring 2017

Invernomuto

par / by Elsa Vettier

58-61

Wilfrid Huet

par / by Patrice Joly

62-67

Reviews

Éric Baudelaire

Witte de With, Rotterdam

72-73

Caroline Achaintre

FRAC Champagne-Ardenne, Reims

74

Didier Vermeiren

Frac Bretagne, Rennes

75

Isabelle Le Minh

Frac Normandie Rouen

76

Jean-Luc Verna

MAC VAL, Vitry-sur-Seine

77

Harun Farocki

LiFE, Saint-Nazaire

78

Marcel Devillers

Les Bains-Douches, Alençon

79

Les objets domestiquent

Frac Nord Pas de Calais, Dunkerque

80

En couverture / Cover
Anne Le Troter,
Liste à puces, 2017.
Palais de Tokyo, Paris.
Photo: Aurélien Mole.

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

Rédactrice-en-chef /
Editor-in-Chief
www.zerodeux.fr/en
Aude Launay

Rédacteurs / Contributors
Raphaël Brunel, Alexandrine
Dhainaut, Patrice Joly, Fabrice
Lauterjung, Ingrid Luquet-Gad,
Vanessa Morisset, Camille
Tsvetoukhine, Julien Verhaeghe,
Elsa Vettier

Traduction / Translation
Simon Pleasance

Publicité / Advertising
Patrice Joly
patricejoly@orange.fr

Graphisme / Graphic Design
Aurore Chassé

Impression / Printing
Imprimerie de Champagne,
Langres

Éditeur / Publisher
Association Zoo galerie
4 rue de la Distillerie
44 000 Nantes (F)
patricejoly@orange.fr

Avec le soutien
de la Ville de Nantes

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

De Dada à l'encyclopédie de la parole¹, en passant par Henri Chopin, la Beat Generation ou Ian Wilson, les artistes se sont emparés de la voix comme d'un médium à part entière à même de générer des formes plastiques et sonores singulières et de sonder le langage. Pour le philologue et poète Paul Zumthor, l'oralité relève avant tout du champ social et participe à renforcer le lien collectif. Elle constitue un acte de transmission et d'échange qui repose davantage sur le témoignage que sur l'argumentaire scientifique. Hasard ou non des calendriers, il est intéressant de noter qu'en ce contexte électoral pour le moins mouvementé, accompagné de son lot d'effets d'annonce et de déclarations clivantes, fleurit en France comme à l'étranger un certain nombre d'expositions qui abordent des questions relatives à la parole et à la voix. Walter Benjamin décrivait le conteur comme celui qui a la faculté d'échanger et de partager des expériences, de proposer un récit que son auditoire puisse s'approprier et remettre à son tour en circulation. Consacrée à la multiplicité des formes du récit, l'exposition «Alors que j'écoutais moi aussi David, Eleanor, Mariana, Delia, Genk, Jean, Mark, Pierre, Shima, Simon, Zin et Virginie» à La Criée à Rennes renvoie explicitement par son titre à la figure du conteur et convoque quelques personnalités artistiques (David et Eleanor Antin, Jean Dupuy et Delia Derbyshire) dont les œuvres autour de l'écriture et de l'oralité infusent d'une génération à l'autre. Dans le cadre des 40 ans du Centre Pompidou, «Parole Parole» au Carré à Château-Gontier explore les fonctions sociales, politiques et artistiques de la voix, tout en interrogeant celle-ci du côté de sa réception. «Vocales» au Cac Brétigny se penche quant à elle sur le rôle des échanges verbaux dans les pratiques collaboratives et de co-création, sur la manière dont la conversation peut devenir un espace de production artistique mais aussi le lieu d'une tension pouvant aboutir à un conflit ou à l'échec d'une communication. Volontiers polyphoniques, ces différents projets ne se limitent pas à approcher l'oralité uniquement en termes de coprésence des corps de celui qui dit et celui qui écoute mais envisagent également une forme de parole réifiée ou médiatisée, véhiculée par l'objet, l'image ou les techniques d'enregistrement et de diffusion modernes (pensons ici notamment aux pièces radiophoniques de Delia Derbyshire à la Criée ou à la station émettrice *Radius* de Christian Nyampeta au Cac Brétigny) qui se construit aussi dans son rapport complexe à l'écriture.

De l'oralité, l'écriture retient essentiellement la modalité du dialogue: la nécessité d'aller recueillir la parole vive, de s'ouvrir à d'autres voix que la sienne. S'entendant dire plutôt que s'éprouvant écrire, on se rappelle que toute parole est nécessairement située. Subjectives et plurielles, ces nouvelles énonciations commencent depuis peu à percer la chape de plomb de la critique à la française. Timidement, des formes neuves tentent d'élargir le paysage. L'an passé, *Dear*², plateforme web publiant les échanges mails entre un critique, journaliste ou théoricien et un artiste, voyait le jour; une forme déjà adoptée par certains artistes rétifs à l'exercice classique de la monographie comme Boris Charmatz et Jérôme Bel dont les échanges de mails datant de 2009-2010 ont été publiés aux Presses du Réel. Du côté des revues, *Texte zur Kunst* publie depuis quelques années déjà les transcriptions de panels de discussion permettant d'élargir le débat à un dialogue entre monde de l'art, sociologie, philosophie et économie. Alors que l'on apprenait au moment où sont rédigées ces lignes que la très pointue *Parkett* ne paraîtra plus, la nécessité du renouvellement des formes de la critique devient plus claire et prouve qu'elle ne relève pas de la simple versatilité. Plus qu'une question économique, le numérique influe aussi sur la forme même qu'il convient de donner aux écrits. L'explosion des sites relayant des vues d'exposition tout en opérant une sélection parmi celles-ci, *Contemporary Art Daily* en tête, doit en effet être perçue comme l'arrivée d'un nouvel acteur prenant en charge l'une des fonctions par excellence attribuée par la tradition hexagonale au critique: la review. Donner accès par procuration, décrire fidèlement tout en plaçant ici et là quelques accents bien sentis sur ce qu'il faut regarder et retenir en priorité, le photographe d'exposition s'en charge aussi bien — son point de vue n'étant pas moins une prise de position a minima que celui du critique. Cela ne signifie pas que le critique soit placé hors jeu, si tant est qu'il tienne compte de ces évolutions. À celui-ci reviendrait alors plutôt de faire entendre la polyphonie évoquée plus haut, d'établir rapprochements et recoupements de manière à indiquer un sens de lecture voire un sens tout court. Pour ces raisons, et pour rebondir sur une actualité artistique marquée par des pratiques prenant l'oralité pour médium, ce numéro de 02 se devait forcément de faire la part belle à la parole vivante et au dialogue: on y lira exclusivement des entretiens.

Raphaël Brunel & Ingrid Luquet-Gad

¹ www.encyclopediedelaparole.org
² www.dearartist.name

From Dada to the encyclopaedia of words¹, by way of Henri Chopin, the Beat Generation and Ian Wilson, artists have used the voice as a fully-fledged medium capable of creating unusual visual and acoustic forms, and probing the depths of language. For the philologist and poet Paul Zumthor, orality stems above all from the social arena and helps to strengthen the collective bond. It is an act of transmission and exchange based more on testimony than on scientific argument. Whether haphazard calendars are to blame or not, it is interesting to note that in this nothing if not turbulent electoral context, accompanied by its batch of advertising effects and divisive declarations, both in France and abroad there is a thriving number of exhibitions broaching issues to do with words and voices. Walter Benjamin described the storyteller as someone who has the ability to exchange and share experiences, and come up with a narrative tale which his audience can appropriate and put back in circulation in its turn. Devoted to the host of forms of the tale, the exhibition "Alors que j'écoutais moi aussi David, Eleanor, Mariana, Delia, Genk, Jean, Mark, Pierre, Shima, Simon, Zin et Virginie", at La Criée in Rennes, explicitly refers through its title to the figure of the storyteller, and summons one or two artistic personalities (David and Eleanor Antin, Jean Dupuy and Delia Derbyshire) whose works involving writing and orality have an effect from one generation to another. As part of the celebrations for the Centre Pompidou's 40th anniversary, "Parole Parole" at Le Carré in Château-Gontier explores the social, political and artistic functions of the voice, while at the same time questioning this latter in terms of the way it is received. "Vocales" at the CAC Brétigny focuses for its part on the role of verbal exchanges in collaborative and jointly creative practices, and on the way in which conversation can become a space of artistic production, but also a place of tension which can culminate in a conflict or failure to communicate. Readily polyphonic, these different projects are not restricted to approaching orality solely in terms of a joint presence of the bodies of the person talking and the person listening, but they also see a reified or mediated form of words, conveyed by the object, the image, and techniques of modern recording and broadcasting (let us think here in particular of the radio works of Delia Derbyshire at La Criée, and the *Radius* transmitting station of Christian Nyampeta at the CAC Brétigny), which is also constructed in its complex relation to writing.

From orality, writing essentially retains the dialogic method: the need to go and gather the living word, and open up to voices other than one's own. Hearing oneself talk rather than experiencing oneself writing, we remember that all words are perforce situated. Subjective and plural, these new utterances have recently started to pierce the leaden weight of French-style criticism. New forms are timidly trying to broaden the landscape. Last year, *Dear*², a web platform publishing e-mail exchanges between a critic, journalist or theoretician and an artist, saw the light of day; a form already adopted by certain restive artists to the classical exercise of the monograph, such as Boris Charmatz and Jérôme Bel, whose e-mail exchanges dating back to 2009-2010 have been published by Les Presses du Réel. Where magazines are concerned, *Texte zur Kunst* has for some years now been publishing transcripts of discussion panels, making it possible to broaden the debate to a dialogue between art world, sociology, philosophy and economics. As we learned, just when these lines were being written, that the very state-of-the-art *Parkett* will no longer be published, the need to renew the forms of criticism is becoming clearer, and shows that it does not stem from mere versatility. More than an economic issue, the digital is also influencing the very form which should be given to writings. The explosion of websites relaying exhibition views while making a selection from them, *Contemporary Art Daily* first among them, must in fact be seen as the arrival of a new player taking charge of one of the supreme functions assigned by the French tradition to criticism: the review. Giving access by proxy, faithfully describing while here and there placing a few thoroughly appropriate emphases on what we should look at and remember as a priority, these are things that the exhibition photographer is also responsible for—his viewpoint being no less of a minimal stance than that of the critic. This does not mean that the critic is placed offside, if, that is, he bears these developments in mind. So it is up to him, rather, to make the above-mentioned polyphony heard, and establish comparisons and crosscheckings in such a way as to point to a meaning of reading, or even just a meaning, period. For these reasons, and in order to once again pick up an artistic actuality marked by practices taking orality as their medium, this issue of 02 had perforce to give pride of place to the living word, and to dialogue: accordingly, you will have just interviews to read in it.

Raphaël Brunel & Ingrid Luquet-Gad

¹ www.encyclopediedelaparole.org
² www.dearartist.name

Christine Macel

s'entretient avec Patrice Joly

Avec la nomination de Christine Macel comme commissaire de la prochaine biennale de Venise, nous voilà en présence d'un fait doublement exceptionnel. Si celui d'être une femme n'en est plus vraiment un puisque, depuis plusieurs éditions, la place des femmes commissaires à la tête de la biennale tend à se «normaliser», après le passage des deux espagnoles Maria de Corral et Rosa Martinez en 2005 et de la suisse Bice Curiger en 2013, sa nationalité française en revanche en fait un événement rarissime puisque, depuis Jean Clair il y a quarante ans, les commissaires français avait été singulièrement absents de ce grand rendez-vous de l'art contemporain. Signe du manque de visibilité de cette scène, du manque de puissance de son marché ou encore d'un relent de *French bashing*? Toujours est-il que l'anomalie a été corrigée avec cette nomination. C'est en habituée de la Sérénissime que la Française retrouvera le chemin des Giardini puisqu'elle y a déjà curaté deux pavillons, le belge en 2007 (Éric Duyckaerts) et le français six ans plus tard (Anri Sala). En cette année de célébration des quarante ans du Centre Pompidou, cette distinction peut aussi apparaître comme un hommage au vaisseau de la rue du Renard en la personne de l'une de ses principales collaboratrices et rappeler aussi l'importance du musée sur l'échiquier planétaire de l'art contemporain. Le parti pris de cette 57^e édition est de se rapprocher de la pratique des artistes et de mettre en lumière les valeurs d'humanisme de l'art, son pouvoir de réinvention du monde, à défaut de son pouvoir d'agir directement sur les événements. Si «Viva Arte Viva» peut apparaître un brin optimiste, avec ses airs de mantra cool, elle peut cependant prendre des allures plus combatives et aussi plus effectives que de longues professions de foi révolutionnaires. Christine Macel se dit politique dans sa démarche et, d'une certaine façon, elle l'est, mais de manière moins affirmative que certains de ses devanciers, en amenant des profils inattendus comme la saoudienne Maha Malluh ou les chamans d'Ernesto Neto venus prodiguer leurs remèdes «naturels» à un Occident considéré comme sérieusement malade, ou encore en mettant en tension ces deux principes qui s'opposent régulièrement au sein de l'art: la *negotium*, la partie qui tend à prendre le plus de place au sein d'un art mondialisé et dominé par des valeurs mercantiles, quand l'*otium*, que l'on réfère bien trop souvent de manière réductrice à l'oisiveté, se voit la plupart du temps péjoré, hiérarchie que la curatrice cherche à déconstruire, mais aussi en s'attaquant au sacro-saint dispositif des pavillons nationaux qu'elle propose d'intégrer à l'exposition de la biennale, via le concept de «transpavillons», histoire de briser — il était temps — un nationalisme désuet qui n'a jamais été fondamentalement remis en question par quiconque de ses prédécesseurs.

P.J. La biennale que vous allez diriger est placée sous le signe de l'humanisme et de la résistance aux forces sombres, de la résilience face aux nuages noirs qui s'accumulent et qui mettent en danger les principes que l'on croyait ancrés au cœur des démocraties. Pensez-vous réellement que l'art puisse quoi que ce soit contre ces tendances à l'échelle planétaire que sont le retour des politiques ultra conservatrices, des autoritarismes, des replis identitaires, y compris dans une Europe que l'on croyait à l'abri de ces menaces? Pensez-vous qu'une biennale, aussi prestigieuse soit-elle, puisse avoir un quelconque effet sur le monde et les bouleversements dramatiques qu'il subit en ce moment?

C.M. Oui et non. L'art ne va pas changer le monde, il ne va pas régler les problèmes de populisme ou de régression de la démocratie ou des droits de l'homme, mais il peut le réinventer. L'art a toujours joué un rôle central en ce domaine et s'il fallait donner un seul exemple, ce serait celui de la révolution de 1789 lors de laquelle les artistes et leurs œuvres ont été des acteurs importants de la réflexion, comme Jacques-Louis David. L'art, dans des moments aussi troublés politiquement, était un lieu où s'inventait ce que pouvait être le monde, sur le plan de l'action concrète mais aussi sur le plan spéculatif. L'art possède un réel pouvoir, et s'il n'est pas un recours immédiat au moment précis où se pose un problème, il a un rôle indéniable à jouer dans la physionomie du monde. Par ailleurs, le fait même qu'il existe et soit un espace de liberté dans les pays où il peut se pratiquer sans contrainte, est en soi déjà une consolation et un espoir. Pour exemple, dans l'exposition, l'œuvre de Maha Malluh, qui est une artiste saoudienne, fait directement référence aux discours qui sont serinés par les fondamentalistes aux femmes en Arabie Saoudite, à travers les cassettes qu'elle collecte, réutilise et met en forme: il s'agit là d'une œuvre touchant à des problèmes concrets qui, par le simple fait d'exister, représente une échappatoire.

Il y a aussi cette œuvre d'Ernesto Neto pour laquelle il a entrepris de faire venir des Indiens du Brésil qui souhaitent venir «soigner» un Occident qu'ils pensent nécessaire de venir aider...

Oui, l'art permet, par le choc qu'il procure, un choc à la fois sensible et intellectuel, de modifier la conscience de tout un chacun et de se projeter dans le monde d'une manière différente. Par exemple, quand on se soucie de démocratisation de la culture, dans le meilleur des cas, c'est aussi parce qu'on pense qu'un enfant ou un adolescent qui vit dans un monde où il n'y a pas d'accès à l'art, ne peut pas se projeter dans cet espace de liberté, qu'il vit dans un monde beaucoup moins intéressant, beaucoup moins



Ernesto Neto, Paxpa - There is a Forest encantada inside of us, 2014.
Coton, polyamide, sable, marbre, raphia, contreplaqué, cristal, améthyste, amazonite, billes de verre, balles de vinyle, clous de girofle, poivre, curcuma, gingembre, lavande, instruments de musique, bougies / coton fabric, polyamide fabric, sand, marble, raffia, plywood, mountain crystal, amethyst, amazonite, glass beads, vinyl balls, cloves, pepper, curcuma, ginger, lavender, musical instruments, candles. 480 x 1016 x 1245 cm. Vue d'exposition / Installation view, Arp Museum Bahnhof Rolandseck. Photo: David Ertl.

Anna Halprin, Planetary Dance, 2013.
Photo © www.earthalive.com



Jeremy Shaw, Towards Universal Pattern Recognition (Bayfront Center Baptism, 1982), 2016. (Detail).
Acrylique prismatique, image d'archive, chrome / prismatic acrylic, archival photograph, chrome. 38.3 x 43.3 x 16 cm, collection of National Gallery of Canada. © KÖNIG GALERIE. Photo: Trevor Good.





Raymon Hains, Valises documentaires.
Divers documents dans des valises métalliques / miscelleneous documents in metallic suitcases.
Archives de l'artiste / of the artist. Photo: Thomas Hains.

généreux, beaucoup moins attrayant que celui qui y a accès. Je n'aurais pas voulu grandir dans un monde sans art. En ce qui concerne les Huni Kuin, un peuple d'Indiens d'Amazonie, une fois de plus, l'art ne va pas sauver le monde. Ernesto Neto tente plutôt, en les invitant à Venise, de montrer une autre manière d'être en rapport avec le monde. Bien sûr, ce n'est pas l'artiste qui les a obligés à sortir de leurs villages, ce sont eux qui ont dit «en tant que chamans, on sent que le monde est malade et on veut venir faire quelque chose pour vous», parce qu'ils ont leur propres rituels pour y remédier... Après, la question n'est pas tant l'efficacité, souvent les intentions comptent autant que les actes finaux parce qu'elles génèrent des choix.

Vous mettez au centre de vos préoccupations curatoriales la pratique des artistes, est-ce une manière de répondre à la marchandisation effrénée du monde contemporain dont participe très activement celui de l'art ?

Le marché de l'art a toujours existé depuis qu'il y a de l'art: ce n'est pas le marché de l'art en soi qui est un problème, c'est la spéculation sur le très contemporain qui a déplacé l'attention sur la valeur marchande de l'art plutôt que sur l'art lui-même;

s'intéresser aux pratiques des artistes, c'est donc placer le regard là où je pense qu'il doit être avant tout, c'est-à-dire sur l'artiste et les œuvres. Par conséquent, il y a une dimension critique dans mes choix par rapport à la question de la hiérarchie des valeurs. Et, en effet, on peut lire toute ma biennale de manière politique, pas seulement sur cette question.

Le dionysiaque auquel vous avez fait allusion dans votre conférence de presse est-il celui auquel vous vous êtes confrontée par le passé ou bien cette nouvelle approche va-t-elle encore plus loin dans la définition d'une sensibilité que l'on avait surtout entrevue de manière très tranchée à l'époque de l'exposition du même nom au Centre Pompidou ?

Le dionysiaque est une notion très complexe: c'est difficile dans la mythologie grecque de trouver une notion plus sophistiquée, parce que Dionysos est un dieu à double face qui circule entre la vie et la mort. On ne sait jamais exactement où il est, il est à la fois le dieu de la danse, du rire, de la légèreté et, en même temps, d'une extase qui peut porter à une sorte de folie, notamment quand les femmes, à son contact, arrachent leurs vêtements

et deviennent violentes. C'est donc une notion difficile à saisir, surtout dans la mentalité occidentale actuelle qui est loin du concept grec. Ce qui m'intéressait dans la conception du dionysiaque, c'est qu'on ne se situe pas dans une opposition binaire — et d'ailleurs, à l'époque, je crois que ça avait été mal compris, uniquement compris en opposition à l'apollinien. Dans cette exposition, il y avait une seconde lecture pour celui qui voulait s'y intéresser et qui était assez claire puisqu'on parlait d'une espèce de recherche de l'extase par le rire, par l'amusement, avec Gelitin, et qu'on terminait par Fabrice Hyber, Kendell Geers et surtout John Bock qui exaltait la figure féminine et l'amour, parce qu'avec Dionysos, on n'est jamais très loin d'Ariane. Ariane est un personnage-clé du culte dionysiaque: grâce à elle, le dieu est apaisé, c'est la réunion de principes opposés qui finissent par se trouver. Ainsi, dans le film *Betonstube*, de John Bock, l'actrice Anne Brochet jouait le rôle féminin, elle était en quelque sorte la figure centrale de l'exposition. Tout était pensé comme une tension entre le flux et la limite, le dionysiaque et l'apollinien, le féminin et le masculin. Le dionysiaque dont je parle dans le pavillon de Venise, c'est autre chose, c'est celui de la sortie de soi, à travers l'érotisme mais aussi à travers la danse, la musique et même des états altérés de la conscience.

Estimez-vous toujours poursuivre la même voie curatoriale, une voie que vous creusez, que vous affinez au fil de vos diverses expositions, ou bien en avez-vous profité pour développer un concept nouveau ?

C'est plutôt la continuation de nombreuses préoccupations que j'ai eu dans nombre de projets qui abordaient des questions aussi bien liées à la science, à la danse, qu'aux territoires: je pense que le travail de commissaire est, comme le disait Harald Szeemann, dominé par deux ou trois obsessions, mais qu'après il y a la vie qui vous mène vers plein d'expériences différentes. Pour moi, cette biennale est le prolongement de plein de chapitres que j'ai entamés à différents moments de ma vie.

Comment expliquez-vous cette place primordiale que vous donnez au livre, jusqu'à parler de chapitres pour compartimer la biennale: est-ce dû au fait que vous avez remarqué un intérêt particulier des artistes envers la littérature ou bien est-ce un penchant personnel ?

J'ai toujours eu un intérêt pour la littérature et le texte en même temps que pour l'art, l'idée du chapitre est plutôt une manière d'articuler des univers: vous n'aurez pas affaire à une classification mais à des chapitres aux titres évocateurs. L'exposition n'a rien à voir avec un livre bien que ce dernier soit représenté dans un des pavillons: *le Pavillon des artistes et des livres*. Le livre représente le sens, la connaissance, et le rapport de l'artiste avec la connaissance qui va nourrir l'œuvre. Le rapport au sens est parfois ambigu dans les arts visuels ou sonores, du fait de leurs significations particulièrement ouvertes. Dans la biennale, divers types d'attitudes face au livre sont représentées: certains artistes comme John Latham l'utilisent pour la fascination qu'il exerce quant au savoir mais aussi dans une volonté de destruction et d'accaparement plastique de cet objet afin de l'insérer dans la forme; Irma Blank, quant à elle, écrit des livres qui n'ont «plus de sens.» À travers cet intérêt pour le livre, c'est effectivement la question du rapport

de l'artiste au sens qui est posée: l'œuvre d'art se présentant souvent de manière beaucoup moins intelligible que l'écrit, il y a une question relative à l'œuvre et à sa définition qui est posée, celle de ses sens multiples qui varient avec le récepteur, bien que ce ne soit pas une définition propre à l'œuvre car elle s'applique aussi à la littérature. Sauf qu'avec l'œuvre, nous ne sommes pas face à un langage. C'est une question qui me préoccupe mais qui a aussi beaucoup intéressé les artistes, et ce depuis toujours.

Pour faire référence à votre ouvrage *Le temps pris*, le temps semble être l'une, sinon la plus grande, de vos préoccupations concernant l'art contemporain, ce qui peut aussi générer des paradoxes quand on se retrouve à la tête d'une biennale: comment ramener de la durée dans un contemporain évanescence ? Avez-vous le sentiment d'y être parvenue avec la sélection que vous avez opérée pour cette 57^e édition ?

«Viva Arte Viva» est une biennale au présent, avec des artistes de toutes les générations. Par ailleurs, j'ai voulu dans chaque chapitre des pierres d'achoppement plus historiques, des années soixante et soixante-dix, qui entament un questionnement sur des sujets qui demeurent contemporains et sont revisités ou réinterrogés par des artistes plus jeunes. Enfin, le temps comme sujet à l'œuvre sera en effet au centre du dernier chapitre, *le Pavillon du temps et de l'infinitude*, qui mène le spectateur vers des dimensions plus spéculatives, scientifiques ou métaphysiques, de Bas Jan Ader à Attila Csörgo en passant par la recherche autour du déjà-vu d'Alicja Kwade.

Quelle sera, d'après vous, votre apport majeur à la structure de la biennale ? Avez-vous cherché à bousculer un tant soi peu l'ordonnement des pavillons ?

J'ai posé la question des pavillons nationaux qui est souvent au cœur du débat, en utilisant justement le terme de pavillon pour mes différents chapitres, neuf au total, qui se répartissent entre le Pavillon central et l'Arsenale, en cherchant à dépasser cette question des pavillons nationaux pour les relier à la biennale. C'est à ma connaissance une première, que le commissaire sorte de son exposition pour inviter les pavillons, en demandant aux artistes des quelques quatre-vingt-cinq pays de participer à mes trois projets parallèles: *Tavola aperta (Table ouverte)*, *Projet Pratiques d'Artistes* et *Je déballe ma bibliothèque*. *Tavola Aperta* consiste en des déjeuners qui ont lieu soit devant le Pavillon central soit dans la Salle d'Armes de l'Arsenale: chaque fois, un artiste est invité à engager une conversation avec le public autour d'un déjeuner, de manière informelle et conviviale. Chaque *Tavola Aperta* est accessible en streaming sur le site de la Biennale. *Le Projet Pratiques d'Artistes*, quant à lui, débuté le 7 février, avec une vidéo réalisée par chaque artiste autour de son monde et de ses pratiques et mise en ligne chaque jour sur le site de la Biennale. J'ai invité tous les pavillons à participer, et le résultat sera visible dans deux salles de l'exposition, au Pavillon central et à la Salle d'Armes. Enfin, dans le Pavillon Stirling, situé dans les Giardini, se déploiera la bibliothèque des livres choisis par les artistes de «Viva Arte Viva» et de tous les pavillons. C'est vraiment l'idée de ne faire qu'un entre l'exposition et les pavillons, autour des artistes, et j'espère que cela donnera une autre tonalité à cette biennale.

Christine Macel

in conversation with Patrice Joly

With Christine Macel's appointment as the curator of the next Venice Biennale, here we are facing something that is quite unusual, twice over. The fact of being a woman is no longer really that unusual because, over the last few years, having women curators at the head of the Biennale has tended to become something "normal", in the wake of the two Spaniards Maria de Corral and Rosa Martinez in 2005, and the Swiss Bice Curiger in 2013. Christine Macel's French nationality, on the other hand, represents an extremely rare occurrence, because, since Jean Clair 40 years ago, French curators have been singularly absent from this great forum of contemporary art. Is this a sign of the poor visibility of the French art scene, of the lack of clout of France's art market or a whiff of French-bashing? The fact remains that this anomaly has been addressed by this appointment. Our French lady is a frequent visitor in La Serenissima, and as such she will re-tread the path of the Giardini, where she has already curated two pavilions, the Belgian in 2007 (Eric Duyckaerts) and the French six years later (Anri Sala). This year, which celebrates the 40th anniversary of the Centre Pompidou, this distinction may also seem like a tribute to the vessel of Rue du Renard, in the person of one of its major associates, and it may also remind us of the importance of the museum on the planetary contemporary art chequerboard. The theme of this 57th Biennale involves dealing with artists' praxes, and shedding light on the values of humanism in art, together with its power to re-invent the world, even if art may not be able to have a direct effect on events. "Viva Arte Viva" may seem a tad optimistic, like a cool mantra, but it may nevertheless assume a more combative and effective look than lengthy revolutionary professions of faith. Christine Macel calls herself political in her approach, and, in a way, she is just that, but in a less assertive way than some of her precursors, because she introduces unexpected figures such as the Saudi artist Maha Malluh, and the shamans of Ernesto Neto, spreading their "natural" remedies in a West regarded as seriously ill, or else by creating a tension between those two principles which regularly create a contrast within art: the *negotium*, the part which tends to take up the most room within a globalized art system, and one dominated by commercial values, while the *otium*, which we too frequently, and simplistically, associate with idleness, is usually treated in a derogatory way—a hierarchy which this curator is trying to deconstruct, but not least by grappling with the sacrosanct system of national pavilions, something which she is proposing to incorporate in the Biennale show, by way of the concept of "trans-pavilions", a matter of shattering—and not before time—an outdated nationalism which has never been basically questioned by any of her predecessors.

P.J. Patrice Joly: The biennale that you are about to curate is placed under the aegis of humanism, resistance to sinister forces, and resilience in the face of the dark clouds which are massing and endangering the principles which we believed to be deeply rooted in the heart of democracies. Do you really think that art can do anything against these worldwide trends represented by the comeback of ultra-conservative policies, forms of authoritarianism, and identity issues, including in a Europe that we thought was safe from such threats? Do you think that a biennale, no matter how prestigious it might be, can have any kind of effect on the world and the dramatic upheavals it is undergoing right now?

C.M. Yes and no. Art isn't going to change the world, it's not going to sort out issues involving populism, the decline of democracy, and human rights, but it can *re-invent* the world. Art has always played a central part in this arena, and if I had to give you just one example, it would be that of the revolution of 1789, during which artists and their works were major players involved in that way of thinking—one such being Jacques-Louis David. In such politically troubled moments, art was a place where people invented what the world could be, in terms of tangible action, but also at the speculative level. Art does have a real power, and if it does not represent an immediate recourse to the precise moment when a problem arises, it has an undeniable role to play in the physiognomy of the world. What's more, the very fact that it exists and is a space of freedom in countries where it can be practiced unrestrictedly, is in itself a source of consolation and hope. For example, in the exhibition, the work of Maha Malluh, who is a female Saudi Arabian artist, makes direct reference to the arguments that are being drummed into women in Saudi Arabia by the fundamentalists, using the tapes which she collects, re-uses, and formats: what is involved here is an œuvre dealing with tangible problems, which, through the mere fact of existing, represents a way out.

There's also this work by Ernesto Neto for which he is inviting Brazilian Indians to come to Venice because they want to "look after" a West which they think needs help...

Yes, through the impact it can have—an impact that is both perceptible and intellectual—art makes it possible to alter the consciousness of all and sundry, and be projected into the world in a different way. For example, when people are concerned about the democratization of culture, in the best of cases, this is also because we think that a child or teenager living in a world where there is no access to art cannot be projected into this space of freedom, we think they are living in a much less interesting, much less generous and much less attractive world than people



Karla Black, *erb*, 2012. (Detail).
Carton, peinture, sugar paper, craie, peinture et plâtre en poudre / cardboard, paint, sugar paper, chalk, powder paint, plaster powder, 107 × 200 × 72 cm.
© Karla Black, courtesy galerie Gisela Capitain, Cologne. Photo: Ronnie Black.



Rachel Rose, *Lake Valley*, 2016.
HD Video, 8'25. Video still.
Courtesy Rachel Rose;
Pilar Corrias Gallery,
London; Gavin Brown's
Enterprise,
New York / Rome.

who do have access to it. I wouldn't have wanted to grow up in a world without art. As far as the Huni Kuin are concerned, an Indian people from Amazonia, once again, art isn't going to save the world. Rather, by inviting them to Venice, Ernesto Neto is trying to show another way of being related to the world. Needless to say, it is not the artist who is forcing them to leave their villages, it's they who said "as shamans, we feel that the world is sick and we want to do something for you", because they have their own rituals for putting things right... Subsequent to which, the issue is not so much the effectiveness: intentions often count just as much as final acts, because they give rise to choices.

At the hub of your curating concerns you put the practice of artists. Is this a way of responding to the frenzied commodification of the contemporary world, in which the art world is playing a very active part?

The art market has always existed, ever since there's been art: it's not the art market *per se* which is the problem, it's speculation about highly contemporary art that has shifted the attention on to the commercial value of art rather than art itself; so being interested in the practices of artists means casting an eye precisely where I think it should be, above all, which is to say, on the artist and the works. As a result, there's a critical dimension in my choices in relation to the matter of the hierarchy of values. And in fact you can read my whole Biennale in a political way, and not just about this issue.

Is the Dionysiac you refer to in your press conference the same one you've grappled with in the past, or does this new approach go still further in the definition of a sensibility that we'd glimpsed above all in a very clear-cut way at the time of the eponymous exhibition at the Centre Pompidou?

The Dionysiac is a very complicated notion: in Greek mythology, it's hard to find a more sophisticated notion, because Dionysius is a two-faced god who moves about between life and death. We never know exactly where he is. He is at once the god of dance, laughter and levity and, at the same time, of an ecstasy which can lead to a kind of madness, especially when women coming into contact with him tear off their clothes and become violent. So it's a difficult notion to grasp, particularly in the present-day western mentality which is well removed from the Greek concept. What interested me in the conception of the Dionysiac is that you don't place yourself in a binary opposition—and at the time, furthermore, I think that had been misunderstood, and understood solely as opposed to the Apollonian. In that exhibition, there was a second reading for anyone interested, which was quite clear because we started out from a kind of quest for ecstasy through laughter and amusement, with Gelitin, and we finished



with Fabrice Hyber, Kendell Geers and above all John Bock, who glorified the female figure and love, because with Dionysius you're never very far from Ariadne. Ariadne was a key figure in the Dionysian cult: thanks to her, the god was soothed, it was the meeting of opposite principles which ended up happening. So in John Bock's film *Betonstube*, the actress Anne Brochet played the female role, she was in a way the exhibition's central figure. Everything was thought out like tension between the flux and the limit, the Dionysiac and the Apollonian, the female and the male. The Dionysiac I'm talking about in the pavilion in Venice is something else, it's about getting outside yourself, through eroticism but also through dance, music and even altered states of consciousness.

Are you still reckoning on carrying on along the same curatorial track, a track that you've been developing and refining with your various shows, or have you made the most of that track to now develop a new concept?

It's rather the continuation of many preoccupations I've had in many projects broaching issues that are connected as much with science and dance as with territories: I think the curator's work is, as Harald Szeemann put it, governed by two or three obsessions, but that after that there's life which leads you to lots of different experiences. For me, this biennale is the extension of several chapters I've embarked upon at different moments in my life.

How do you explain this primordial place that you give to the book, to the point of talking about chapters to compartmentalize the biennale? Is it because of the fact that you've noticed a particular interest among artists in literature, or is it a personal inclination?

I've always been interested in literature and the text, at the same time as art. The chapter idea is rather a way of organizing worlds: you won't be dealing with a classification but with chapters with evocative titles. The exhibition has nothing to do with a book, although books are represented in one of the pavilions: *The Pavilion of Artists and Books*. The book represents meaning, knowledge and the relationship between the artist and the knowledge that will inform the work. The relation to sense is sometimes ambiguous in the visual and acoustic arts, because of their particularly open meanings. In the biennale, various types of attitudes to the book are represented: some artists, such as John Latham, use it because of the fascination it wields with regard to knowledge, but also in a desire for destruction and plastic appropriation of this object, in order to include it in the form; Irma Blank, for her part, writes books which no longer "make any sense". Through this interest in books, it is in effect the question of the artist's relation to sense and meaning that

Franz West on « Divan », 1996.
Courtesy Franz West
Privatstiftung.
© Archiv Franz West.
Photo: Jens Preusse.



[p.20]
Vadim Fishkin, Doorway, 2015.
Projections synchronisés,
dimensions variables /
synchronised projections,
variable dimensions.
Courtesy Vadim Fishkin;
Gregor Podnar, Berlin.
Photo: Vadim Fishkin.

is raised: because the work of art is often presented in a much less intelligible way that something written, there is a question to do with the work and its definition that is posed, the question of the many different meanings which vary with the person looking at the work, even if this is not a definition peculiar to the artwork, because it also applies to literature. Except that with the artwork, we're not dealing with a language. This is a question that involves me, but one which has also greatly interested artists, from the year dot.

Referring to your book *Time Taken*, time seems to be one of, if not the greatest of your preoccupations to do with contemporary art, and this can also give rise to paradoxes when you find yourself directing a biennial show: how can a time-frame be brought into something that is evanescently contemporary? Do you get the feeling of having managed to do just that with the selection you've made for this 57th Venice Biennale?

"Viva Arte Viva" is a biennale in the present, with artists from all generations. What's more, in each chapter I wanted there to be more historical stumbling blocks, from the 1960s and 1970s, which trigger a questioning about subjects which are still contemporary, and are being re-visited and re-questioned by younger artists. Lastly, time as a subject at work will in fact be at the centre of the last chapter, *The Pavilion of Time and Infinity*, which takes the spectator towards more speculative, scientific and metaphysical dimensions, from Bas Jan Ader to Attila Csörgo by way of Alicja Kwade's research to do with the *déjà-vu*.

In your view, what will be your major contribution to the structure of the Biennale? Have you tried to upset the arrangement of the pavilions, just a tad?

I've raised the issue of national pavilions, which often lies at the heart of the debate, by, it just so happens, using the term 'pavilion' for my different chapters, nine in all, which are scattered between the central Pavilion and the Arsenale, to get beyond this issue of national pavilions in order to connect them to the Biennale. As far as I know, this is a first, when the curator gets away from her exhibition to invite the pavilions, by asking the artists of some 85 countries to take part in my three parallel projects: *Open Table/ Tavola aperta*, *Artist's Practice* and *Unpacking My Library*. *Tavola Aperta* consists in lunches which take place either in front of the central Pavilion or in the Arms Room of the Arsenale: on each occasion, an artist is invited to have a conversation with the public around a lunch, in an informal and convivial way. Each *Tavola Aperta* is accessible by streaming on the Biennale's website. For its part, the *Artist's Practice* project got underway on 7 February, with a video made by each artist about his/her world, and their activities, and put online every day on the Biennale's website. I've invited all the pavilions to take part, and the result will be on view in two exhibition rooms, in the central Pavilion and in the Arms Room. Last of all, in the Stirling Pavilion, located in the Giardini, there will be a library of books chosen by the "Viva Arte Viva" artists, and from all the pavilions. This is really the idea of making the exhibition and the pavilions just one entity, around the artists, and I hope that this will lend another tone to this biennale.

Marta Gili & Osei Bonsu

s'entretiennent avec Elsa Vettier

Le Jeu de Paume fête les dix ans de Satellite, programme gigogne qui se déploie chaque année en quatre chapitres et autant d'artistes autour d'un-e commissaire invité-e. Initié par Marta Gili à son arrivée à la tête de l'institution en 2007, Satellite est relayé par la Maison Bernard Anthonioz à Nogent-sur-Marne et le CAPC à Bordeaux depuis 2014. Nous revenons avec son instigatrice sur sa ligne et les problématiques qui gravitent autour du programme comme de l'institution. Ses propos recoupent ceux recueillis au cours d'une autre conversation avec Osei Bonsu, commissaire choisi pour mener à bien la dixième édition intitulée «L'économie des vivants». Il livre quant à lui sa vision d'un programme qu'il commence juste à apprivoiser. Impressions superposées.

E.V. Pourquoi avoir initié ce programme à votre arrivée à la direction du Jeu de Paume en 2007?

M.G. Je tiens beaucoup à la formation des commissaires et je voulais mettre en place une sorte de résidence annuelle, à l'image de celle qui avait été créée à la Fundacio La Caixa, à Barcelone. Dans le cas du Jeu de Paume qui est, il faut le rappeler, un centre d'art, je trouvais pertinent d'inviter des commissaires et des artistes et de leur donner la possibilité de produire une œuvre. L'objectif principal de la programmation Satellite est que chaque commissaire puisse travailler autour d'un sujet, puis avec les différents services du Jeu de Paume (les expositions, la régie, la communication, l'édition, les publics...) mais aussi avec d'autres institutions: la Maison d'Art Bernard Anthonioz à Nogent-sur-Marne (car la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, dont c'est le centre d'art, est partenaire de Satellite depuis son lancement) et le CAPC de Bordeaux. C'est donc une approche à la fois conceptuelle et institutionnelle. Cette programmation est aussi faite pour que les équipes travaillent au contact de gens qui apportent des idées différentes et bousculent leurs habitudes. C'est un exercice qui nous a beaucoup marqués.

O.B. Nous avons toujours la tentation, parce que nous sommes des invités dans l'institution, de perturber un minimum leur façon de faire les choses. Il y a dans l'attitude des commissaires français que j'admire cette facilité à déranger et à remanier l'énergie de l'institution. Je pense notamment à Nicolas Bourriaud qui, dans son exposition «Traffic» au CAPC, avait vraiment réussi à poser la question, à travers l'exposition, de ce qu'était la participation du public. Satellite, c'est un an pour construire quatre narrations autour des expositions, notamment à travers les livres et les activités pour le public. Si on ne saisit pas l'opportunité de poser des questions à l'institution, autant faire n'importe quelle autre exposition.

Le format du programme a évolué en dix ans et a pris un tournant différent il y a environ quatre ans. En invitant Raimundas Malasauskas et Mathieu

Copeland à concevoir des expositions en 2011 et 2013, vous sembliez vous attacher à valoriser des commissaires-auteurs dont les propositions d'expositions étaient souvent assez rhétoriques, exploraient la question même de l'exposition. Depuis, le format s'est resserré autour d'un dispositif plus simple au sein duquel la vidéo est devenue médium imposé. Pourquoi ce changement ?

M.G. Il y a en effet des commissaires qui font des essais d'exposition de nature presque ontologique comme ceux que vous citez. L'objectif de leurs démarches n'était pas uniquement de produire pour montrer, c'était de questionner la monstration même. D'autres, et notamment les derniers commissaires invités, travaillent davantage avec les artistes en créant une narration entre eux. Ça ne veut pas dire que nous sommes attachés à une forme de commissariat plus qu'à une autre. Cependant, depuis 2012, les commissaires ne proposent aux artistes que des productions vidéo, ce qui facilite la circulation des œuvres entre les différents lieux que sont la Maison d'Art Bernard Anthonioz et le CAPC. De plus, peu d'institutions se focalisent sur la production spécifique de ce médium.

O.B. L'idée d'être un commissaire «satellite», c'est de pouvoir se déplacer autour et dans l'institution. Le cahier des charges prévoit un élément de vidéo mais j'ai essayé d'insister auprès des artistes sur le fait que s'ils souhaitaient étendre leur vision en dehors de ce champ, c'était possible. Dans la première exposition de Satellite 10 dont j'assure la programmation, Ali Cherri présente sa nouvelle vidéo *Somniculus* ainsi qu'une boîte lumineuse sur la mezzanine du Jeu de Paume et une table avec des fragments d'objets archéologiques au CAPC. Ces éléments composent, dans un mouvement similaire à sa vidéo, une expérimentation archéologique autour des objets et du sens qu'ils prennent lorsqu'ils sont déplacés de leur contexte original. Quand les artistes travaillent avec la vidéo, ils n'ont pas vraiment d'endroit où se cacher. Quelqu'un m'a dit que la vidéo était la frontière de l'art contemporain: elle est assez directe et mouvante et, dans de nombreux cas, ancrée dans une narration même si elle n'est pas destinée à être lisible immédiatement. Les artistes du programme Satellite sont invités sur ces prémisses. Ils comprennent ce qu'est le médium et connaissent bien son histoire.

Le programme Satellite occupe les «espaces interstitiels» de l'institution: une mezzanine dans l'escalier qui mène au sous-sol, le foyer parfois, un espace de projection depuis peu... La programmation, malgré son intérêt, est très peu visible dans les médias. Pourquoi un programme si discret ?

M.G. Je ne pense pas que le mot «discret» puisse s'appliquer à la programmation Satellite; le problème c'est qu'en général la production d'œuvres d'artistes émergents passe



A



C

A Vasco Araújo, «Eco». Satellite 2, Maria Ines Rodrigues. Photo: © Jeu de Paume, Arno Gisinger.

B «Une exposition parlée. Suite pour exposition(s) et publication(s), 1^{er} mouvement». Satellite 6, Mathieu Copeland. Photo: © Jeu de Paume, Romain Darnaud.

C Audrey Cottin, «Charlie & Sabrina, qui l'eût cru ?». Satellite 4, Raimundas Malasauskas. Photo: © Jeu de Paume, Arno Gisinger.

D Denis Savary, «Meilleurs vœux / d'après». Satellite 1, Fabienne Fulchéri. Photo: © Jeu de Paume, Arno Gisinger.

E Rosa Barba, «Vu de la porte du fond». Satellite 5, Filipa Oliveira. Photo: © Jeu de Paume, Romain Darnaud.



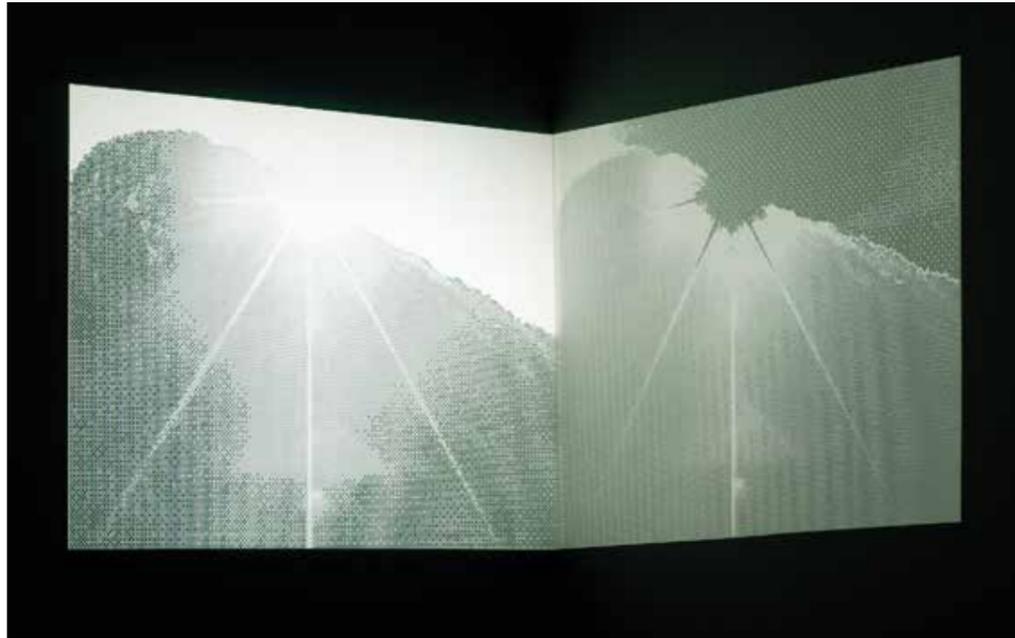
B



D



E



Angela Detanico et Rafael Lain, « 25/24 ». Satellite 1, Fabienne Fulchéri. Photo: © Jeu de Paume, Arno Gisinger.

de façon plutôt discrète dans les médias. C'est vrai que la programmation Satellite est située dans des espaces qui n'étaient pas dédiés aux expositions mais je crois que, de manière générale, la production contemporaine n'est pas médiatique, les médias préfèrent se saisir de choses connues et reconnues. Depuis 2012, on coproduit la programmation avec le CAPC qui est tout l'inverse du Jeu de Paume en matière d'espace et de visibilité. Je suis d'autant plus ravie de le faire que Maria Ines Rodriguez, sa directrice, était la seconde commissaire de Satellite. C'est dire que les commissaires qui sont passés par ce programme sont devenus de véritables protagonistes de l'art contemporain.

O.B. Quand on parle des espaces d'exposition, ce qu'on omet souvent et qui est peut-être plus important que la surface du Jeu de Paume, c'est la dimension physique de la ville. J'espère que quand les gens viendront voir l'exposition d'Ali Cherri, ils prendront ensuite le métro pour aller à la Kadist et participer à une conversation sur l'art contemporain et l'archéologie avec une communauté qui n'est pas la même que le public du Jeu de Paume. Je crois qu'il est plus important que les artistes aient un sens de leur audience que de l'espace qui leur est imparti. Dans une culture des biennales, les artistes n'ont pas réellement la possibilité de saisir l'écosystème autour du lieu dans lequel leur travail vient s'inscrire. D'autant plus qu'il y a, selon moi, une histoire intellectuelle particulière qui appartient réellement à Paris et dont il faut tenir compte.

En résonance avec l'implantation spatiale du programme, carte blanche est souvent donnée à des curateurs et artistes qui ont à cœur d'explorer les interstices et les lacunes de l'histoire dominante et notamment européenne. Les propositions des commissaires Erin Gleeson ou Heidi Ballet épousaient les points de vue d'un scientifique fidjien, de l'ethnie cham au Vietnam... Une manière d'expérimenter en dehors des monographies souvent consacrées à des personnalités européennes qui font peu place aux questions postcoloniales ?

M.G. Un des motifs pour lequel on a décidé de travailler avec la vidéo est que, d'un point de vue budgétaire, cela nous permettait d'inviter

des artistes qui vivent loin et qu'on ne pouvait pas nécessairement faire beaucoup voyager. Je suis persuadée que l'histoire postcoloniale est profondément rattachée à la narrativité filmique. Le médium permet de mettre en contact plusieurs micro-récits qui se chevauchent et dont on ne pensait pas qu'ils puissent communiquer. Et cela permet souvent de composer une histoire personnelle à partir de l'histoire des autres. À moins que cela ne soit l'inverse. C'était le cas dans la programmation d'Erin Gleeson et d'Heidi Ballet. Cette idée de frontière qui explose, il faut la repenser au sein de l'institution. On doit abandonner l'idée de transports et d'assurances très chers. La création aujourd'hui prône une circulation plus libre et démocratique des images.

O.B. La plupart des institutions européennes ont ouvert leur programmation à plusieurs artistes internationaux qui sont désormais mieux représentés. En tant que commissaire né au Ghana, élevé en Angleterre, j'ai évidemment à cœur la question de l'internationalisme. Et depuis que je suis à Paris, je vois se dessiner un paysage intéressant avec le Jeu de Paume, la fondation Kadist, la Villa Vassilieff et Bétonsalon alors même que le climat politique en France traverse les mêmes changements conservateurs que l'on perçoit à l'international.

Depuis sa création, Satellite a présenté un certain nombre de projets qui traitaient de la question de l'invisibilité (les fantômes chez Nguyen Trinh Thi, les espaces vides de Tomo Savic-Gecan) et jouaient sur l'oralité. En lien avec les questions postcoloniales, est-ce un programme qui, selon vous, interroge ce que l'image ne dit pas ?

M.G. Ce que l'image ne montre pas, l'invisible, c'est un axe de presque toutes les expositions du Jeu de Paume et pas seulement de Satellite. Mais c'est vrai qu'une grande partie de la création contemporaine qui nous intéresse, les commissaires invités et moi-même, c'est celle qui s'attache au déplacement, au contournement des récits officiels. L'intérêt d'y allier la parole, ce n'est pas uniquement de dire ce qu'on ne voit pas, c'est de convoquer d'autres images qui n'existent pas ou que l'on a pu voir ailleurs et que l'on incorpore à notre récit personnel.

À l'ère de la circulation des images, je ne crois pas qu'on puisse en inventer de nouvelles mais on peut créer de nouvelles histoires grâce à leur montage, leur superposition.

O.B. Pour moi, faire des expositions c'est avoir le privilège et la responsabilité de narrer certaines histoires mais avant tout le présent. De donner au présent une présence, cela me semble être le fil conducteur de « L'Économie des Vivants » et de la plupart des éditions de Satellite.

Le découpage temporel et spatial de la programmation Satellite semble d'ailleurs permettre l'expérimentation d'autres modalités de récit, des formes plus longues et fragmentées à la marge des tracés linéaires des monographies que vous privilégiez depuis votre arrivée à la tête du Jeu de Paume. Qu'apporte ce rapport différent au temps ? Pourquoi est-ce important ?

M.G. Le temps, c'est ce qui fait la force du programme. Ce qui est important pour nous, c'est de travailler pendant un an avec un commissaire indépendant sur quatre projets. Cette personne devient une partie de l'équipe. Effectivement, la temporalité est fragmentée car chaque exposition Satellite ouvre en même temps que nos autres expositions. C'est pour ça qu'à la fin de l'année, les quatre éditions conçues pour chaque projet sont très importantes. La collection de livres, c'est ce qui fait que ça reste. Toujours dans cette attention à la création, le fait de donner carte blanche à de jeunes graphistes permet de travailler avec d'autres domaines de la création et de garder une trace éditoriale de ces dix ans

de programmation Satellite. Le projet s'établit dans le temps et il est peu visible mais il se maintient au fur et à mesure des années. C'est comme l'éducation artistique, c'est quelque chose qui se travaille avec le temps.

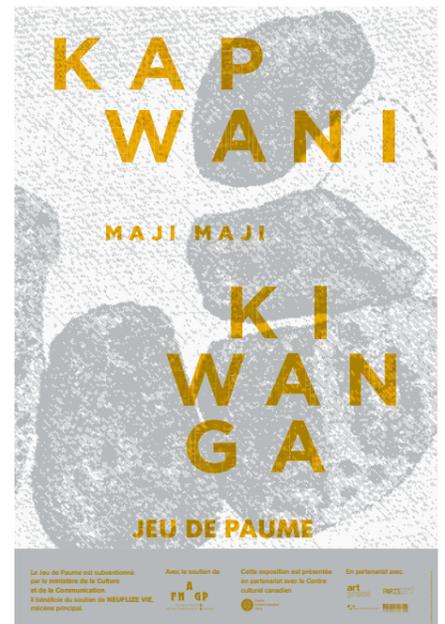
O.B. Cette année, l'idée était vraiment de créer des passerelles entre les expositions et les institutions et de ne pas penser les artistes indépendamment les uns des autres. Les quatre artistes invités seront réunis dans une exposition collective à la MABA, ce qui, à ma connaissance, n'avait pas été fait auparavant. Un symposium les réunira en même temps pour discuter de manière plus générale de leur pratique. C'est une manière de les rendre acteurs d'un discours qui est ancré dans l'institution et pas seulement rattaché. Dans un sens, ils doivent être une forme de virus, entrer dans l'institution et y pratiquer une incision pour regarder à l'intérieur.

Que va devenir ce programme ? Va-t-il prendre de nouvelles orientations ?

M.G. Nous avons beaucoup réfléchi et avons décidé de poursuivre la démarche, parce que nous avons conclu que la richesse de cette programmation est polyphonique: résidence d'un commissaire invité, production d'œuvres d'artistes, travail avec des graphistes émergents, conférences, performances, projections, partage d'expérience avec d'autres institutions... Bref, l'important, c'est de ne pas être dans l'inertie, le préjugé et le confort. J'ai beaucoup appris dans l'échange avec tous les acteurs de la programmation Satellite, car ils nous donnent la possibilité de nous voir autrement. Il faut que les institutions acceptent le mouvement comme un leitmotiv.



« Une exposition sans texte. Suite pour exposition(s) et publication(s), 3^e mouvement », MABA, Nogent-sur-Marne. Satellite 6, Mathieu Copeland. Photo: © Jeu de Paume, Romain Darnaud.



Affiche / poster, design: Atelier 25, Capucine Merkenbrack & Chloé Tercé.



Ali Cherri, *Somniculus*, 2017.
Photographie de tournage / view of the shooting.
Courtesy Ali Cherri. Coproduction: Jeu de Paume, Paris; FNAGP; CAPC, Bordeaux.



Mathilde Rosier,
« Trouver des circonstances dans l'antichambre ».
Satellite 3, Elena Filipovic.
Photo: © Jeu de Paume, Arno Gisinger.



Jimmy Robert, « La langue matérielle ».
Satellite 5, Filipa Oliveira.
Photo: © Jeu de Paume, Romain Darnaud.

Marta Gili & Osei Bonsu

in conversation with Elsa Vettier

The Jeu de Paume is celebrating the first ten years of Satellite, a nested programme which is held every year in four chapters, with as many artists and a guest curator. Started by Marta Gili when she arrived to run the institution in 2007, Satellite has been relayed by the Maison Bernard Anthonioz at Nogent-sur-Marne and the CAPC in Bordeaux since 2014. A chance for the programme's instigator to mull over her line of thinking and the issues gravitating around the programme and the institution. Her ideas overlap with those expressed during another conversation with Osei Bonsu, the curator chosen to oversee the tenth edition titled "The Economy of Living Things". He talks about his vision for a programme that he has just started to organize. Overlaid impressions.

E.V. Why did you initiate this programme when you arrived as director of the Jeu de Paume in 2007?

M.G. I think training curators is really important and I wanted to set up a kind of annual residency, like the one created at the Fundacio La Caixa in Barcelona. In the case of the Jeu de Paume, which is, let me remind you, an art centre, I found it relevant to invite curators and artists and give them a chance to produce a work. The main aim of the Satellite programme is that each curator has the possibility of working around a subject, and then with the Jeu de Paume's different departments (exhibitions, management, communication, publishing, visitors ...), as well as with other institutions: the Maison d'Art Bernard Anthonioz at Nogent-sur-Marne (because the Fondation Nationale des Art Graphiques et Plastiques, which it is the art centre, has been a Satellite partner since its launch) and the CAPC in Bordeaux. So there is both a conceptual and an institutional approach. This programme is also designed so that the teams work in contact with people who contribute different ideas and upset their habits. It's an exercise which has deeply affected us.

O.B. We're always tempted, because we're guests at the institution, to disturb their way of doing things, just a tad. There's something about the attitude of French curators which I admire: their ability to upset and re-organize an institution's energy. I'm thinking in particular of Nicolas Bourriaud, who, in his exhibition "Traffic" at the CAPC, really managed to raise the question, through the show, about public participation. Satellite offers you one year to construct four narratives around exhibitions, in particular through books and activities for the audience. If you don't grasp the opportunity to ask the institution questions, you might as well put on any old exhibition.

The programme's format has developed in ten years, taking a different direction about four years ago. By inviting Raimundas Malasauskas and Mathieu Copeland

to come up with exhibitions in 2011 and 2013, you seemed to be keen to promote author-curators whose exhibition proposals were often quite rhetorical, and explored the actual issue of the exhibition. Since then the format has narrowed around a simpler arrangement in which video is the imposed medium. Why this change?

M.G. There are in fact curators who carry out exhibition tests that are almost ontological, like the ones you mention. The goal of their approaches was not solely to produce in order to show, it was to question the display itself. Others, and in particular the latest guest curators, work more with the artists by creating a narrative between them. This doesn't mean that we're attached to one form of curating more than to another. Since 2012, however, curators have only proposed video productions to the artists. This makes it easier to circulate works between the different venues represented by the Maison d'Art Bernard Anthonioz, and the CAPC. What's more, few institutions are focusing on the specific production of this medium.

O.B. The idea of being a "satellite" curator is to be able to move around and within the institution. The specifications provide for a video element, but I've tried to emphasize, among the artists, the fact that, if they want to extend their vision beyond this medium, this was possible too. In the first Satellite 10 show, whose programme I'm in charge of, Ali Cherri is presenting his new video *Somniculus*, as well as a light box on the mezzanine of the Jeu de Paume, and a table with fragments of archaeological objects at the CAPC. In a movement akin to his video, these elements form an archaeological experiment around objects and the meaning they take on when they are removed from their original context. When artists work with video, they don't really have any place to hide. Someone told me that video is the frontier of contemporary art: it is quite direct and moving, and in many instances rooted in a narrative, even if it is not meant to be immediately readable. The artists in the Satellite programme are invited on these premises. They understand what the medium is and are well acquainted with its history.

The Satellite programme fills the institution's "interstitial areas": a mezzanine in the stairway leading to the basement, the lobby at times, more recently a screening area... Despite its interest, there's not much about the programme in the media. Why such a discreet programme?

M.G. I don't think the word "discreet" can be applied to the Satellite programme; the problem is that, on the whole, the production of works by emerging artists is sometimes handled rather discreetly by the media. It's true that the Satellite programme is located in areas that were not dedicated to exhibitions, but I think, in a general way, that contemporary production is not very media-oriented;

the media prefer to deal with known and recognized things. Since 2012, we've been co-producing the programme with the CAPC, which is the very opposite of the Jeu de Paume in terms of space and visibility. I'm truly all the more delighted about this because Maria Ines Rodriguez, the CAPC's director, was the second curator in the Satellite programme, which just shows that curators who've been involved in this programme have really become leading figures in contemporary art.

O.B. When we talk about exhibition venues, what we often overlook—which is perhaps more important than the area of the Jeu de Paume—is the physical dimension of the city. I hope that when people come to see the Ali Cherri show, they will then take the metro to go to the Kadist and take part in a conversation about contemporary art and archaeology with a community which is not the same as the Jeu de Paume's public. I think it's more important that artists have a sense of their audience rather than the space that is assigned to them. In a culture of biennials, artists don't really have a chance to grasp the ecosystem around the place which will house their work. All the more so because, in my view, there is a particular intellectual history which really belongs to Paris, which must be taken into account.

Echoing the spatial arrangement of the programme, carte blanche is often given to curators and artists who are keen to explore the interstices and gaps in the predominant, and especially European, history. The proposals made by the curators Erin Gleeson and Heidi Ballet espoused the viewpoints of a Fijian scientist, of the Cham ethnic group in Vietnam... A way of experimenting beyond the monographs often devoted to European figures, which have little room for post-colonial issues?

M.G. One of the reasons why we decided to work with video is that, from a budgetary viewpoint, it enabled us to invite artists living faraway, whom we couldn't pay a lot to travel. I'm convinced that post-colonial history is deeply connected with film narrative. The medium makes it possible to associate several micro-narratives which are dovetailed, and which we didn't think could communicate. And this often makes it possible to make a personal history based on the histories of others. Unless the opposite is the case. This was so with the programming of Erin Gleeson and Heidi Ballet. This idea of an exploding frontier has to be re-thought



Alex Cecchetti & Mark Geffraud,
« THE POLICE RETURN TO THE MAGIC SHOP -
La Guerre, Le Théâtre, La Correspondance ».
Satellite 4, Raimundas Malasauskas.
Photo: © Jeu de Paume, Arno Gisinger.

within the institution. We have to get rid of the idea of very expensive transport and insurance. Creation today advocates a freer and more democratic circulation of images.

O.B. Most European institutions have opened up their programming to several international artists who are now better represented. As a curator born in Ghana, and brought up in England, I'm obviously very involved with the issue of internationalism. And since I've been in Paris, I can see an interesting landscape taking shape with the Jeu de Paume, the Kadist Foundation, the Villa Vassilieff, and Bétonsalon, even while the climate in France is going through the same conservative changes we can see internationally.

Since it was created, Satellite has presented a certain number of projects which have dealt with the issue of invisibility (ghosts with Nguyen Trinh Thi, empty spaces with Tomo Savi -Cecan) and played a lot on orality. Connected with post-colonial issues, is this a programme which, in your view, questions what the image doesn't express?

M.G. What the image doesn't show, the invisible, is a theme of almost all the shows at the Jeu de Paume, and not just of the Satellite programme. But it's true that much of the contemporary art that interests me and the guest curators is the art that focuses on displacing and bypassing official narratives. The interest of here combining words is not simply to do with expressing what one doesn't see, it's to summon other images which don't exist or which one has been able to see elsewhere, and which we include in our personal narrative. In this age of image circulation, I don't think we can invent new ones, but we can create new (hi)stories thanks to their editing, montage and superposition.

O.B. For me, holding exhibitions is having the privilege and responsibility to tell certain (hi)stories but above all the present. Giving the present a presence, this seems to me to be the main thread of "The Economy of Living Things" and most of the Satellite programmes.

The space/time division of the Satellite programme also seems to permit experimentation with other forms of narrative, and longer and more fragmented forms on the sidelines of the linear layouts of the monographs that you have encouraged since your arrival



A



C



B



D

at the head of the Jeu de Paume. What does this different relation to time bring? Why is it important?

M.G. Time is what makes the strength of the programme. What's important for us is to work for a year with a freelance curator on four projects. That person becomes part of the team. The time-frame is in effect fragmented because each Satellite show opens at the same time as our other shows. This is why, at the end of the year, the four publications devised for each project are very important. The collection of books is what remains and why it remains. Again in this attentiveness to creation, the fact of giving carte blanche to young graphic designers makes it possible to work with other areas of creation and keep an editorial trace of these 10 years of Satellite programmes. The project is established in time, and it is not very visible, but it stays there over the years. It's like art education, it's something that is worked on with time.

O.B. This year, the idea was really to create links between the shows and institutions, and not think of the artists independently of each other. The four guest artists will be brought

together in a group show at the MABA, which, to my knowledge, had not been done before. A symposium will also bring them together at the same time to discuss their activities in a more general way. This is a way of making them the players in a discourse which is rooted in the institution, and not just attached to it. In a way, they must be a form of virus, entering the institution and making an incision in it to look inside.

What will the programme become?

Will it take on new directions?

M.G. We thought a lot about this and we've decided to carry on our approach, because we've concluded that the wealth of the Satellite programme is polyphonic: a residency for a guest curator, production of artists' works, working with emerging graphic designers, lectures, performances, screenings, shared experiences with other institutions... In a word, not being in a state of inertia, prejudice and comfort. I've learnt a great deal in the exchanges with all the people involved in the Satellite programme, because they give us a chance to see ourselves differently. Institutions have got to accept movement as a leitmotif.

Hanne Lippard

«Je ne suis certainement pas un poète, je suis un piètre écrivain, c'est probablement pour cela que je parle de communication orale. Je ne suis pas poète et j'envisage la communication orale comme une sculpture.» Cette déclaration, on la doit à un artiste qui a fait de la discussion son médium de prédilection, attaché à générer des situations que l'on ne pourrait expérimenter par procuration. Dès le mitan des années 1960, le Sud-Africain Ian Wilson (car non, Tino Sehgal n'a pas le monopole de la présence) a décidé de délaissier définitivement les brosses et le châssis qui avaient accompagné ses premières années d'activité. Comme les conceptuels new-yorkais dont il est proche, fréquentant la bande de Joseph Kosuth, Robert Barry ou Lawrence Weiner, la dématérialisation chassera progressivement tout attachement à la forme dans son œuvre. Pour lui, même l'écriture reste encore trop tributaire d'une enveloppe matérielle, qui la fige dans une temporalité dissymétrique entre la création d'un sens et sa bonne réception a posteriori. Son art, déclarera-t-il alors, sera «information et communication», il sera dialogue et co-création. Dès 1968, son protocole de travail est en place. En témoigne *Time (spoken)*, encore à ce jour l'une de ses œuvres les plus connues. Lors des vernissages de ses expositions, l'œuvre se construira au fur et à mesure qu'il passe entre les visiteurs et désamorce leurs pépiements mondains, répondant systématiquement par le mot «temps» lorsqu'on lui demande quel est le sujet de l'exposition ou la teneur de ses recherches du moment. De ces échanges ne restera aucune trace physique, l'enregistrement étant formellement prohibé, mais uniquement des survivances mnésiques.

Ian Wilson, pourrait-on dire, c'est Tino Sehgal sans le battage médiatique. Mais ce qui différencie la portée de leurs œuvres ne tient pas tant à leurs intentions et démarches intrinsèques, sensiblement identiques, qu'au contexte culturel dans lequel elles prennent place et qui en conditionnent l'appréhension. Nés respectivement en 1940 et en 1976, une génération les sépare. De fait, par ses «sculptures sociales», Ian Wilson réalise une démarche inclusive: désormais, l'œuvre peut être réalisée par tout le monde et, de fait, sa condition d'existence même dépend de cette pluralité. L'interdiction de documenter le processus apparaît alors simplement comme une manière de ne pas reconduire la position d'auteur en la transférant à celui qui détient l'archive, artiste ou institution. Au contraire, Tino Sehgal, lorsqu'il commence à produire ses premières situations au début des années 2000, est perçu comme faisant un acte de retrait critique, construisant son œuvre sur un état de fait devenu depuis établi, la maladie de l'archive des institutions («*archival impulse*», dira plus sobrement Hal Foster) et surtout des prémisses de la documentation effrénée de la part d'un public qui mutera en l'«homo instagramus» que l'on sait.

La voix, médium le plus immédiat qu'il soit donné à l'humain pour faire œuvre, est donc loin d'être dénuée d'histoire. Ce fait,

s'entretient avec Ingrid Luquet-Gad

le KW Berlin — et son nouveau directeur Krist Gruijthuijssens — nous le rappelle en faisant dialoguer deux artistes travaillant chacun depuis leur contexte médiatique sur l'oralité: Ian Wilson donc, et Hanne Lippard. Pour sa première exposition institutionnelle, la jeune artiste norvégienne, née pour sa part en 1984, présente *Flesh*, un environnement d'écoute immersif qui fait hésiter entre les qualificatifs de bureaucratique et d'utérin. Sous un plafond rabaisé d'un petit mètre soixante-dix auquel on accède par un escalier en colimaçon beigeasse, un espace exigu tapissé de rose chair accueille deux enceintes. Nous en provient par intermittence le phrasé monotone, hypnagogique et synthétique caractéristique des performances de l'artiste, déclamant une poésie hyper-réelle dont seuls quelques éléments discordants — une trace d'accent nordique dans l'anglais globalisé d'aéroport, une lettre à dessein trop accentuée — nous indiquent que nous ne sommes pas en train d'assister à un récital de Siri.

Graphiste de formation, Hanne Lippard a elle aussi fait le choix de travailler exclusivement avec la voix, et la sienne uniquement, pour médium. Mais chez elle, face à l'inéluctabilité de l'enregistrement sauvage, la question de la voix se conçoit au contraire comme une manière d'échapper aux dictats de la nouvelle économie de la présence, cette «tyrannie de l'être-là» pointée avec justesse par Hito Steyerl, identifiant l'expérience authentique comme la valeur la plus vendable de l'art contemporain actuel¹. Pour Lippard², l'oralité se détache de la présence et permet au contraire, par l'écoute individuelle et en mouvement dans ses écouteurs, de reconduire l'accessibilité à la source des expérimentations d'Ian Wilson, sans pour autant donner dans la fétichisation de la co-présence qui, en dernier recours, revient précisément à redonner à l'institution le pouvoir de validation auquel il s'agissait d'échapper en liquidant le contenant matériel de l'idée.

I.L.G. Vous êtes de ces artistes qui ont juré fidélité à un seul médium. Comment avez-vous décidé de travailler autour de la voix ?

A.L. J'ai toujours nourri un intérêt pour le texte. Lorsque j'étais enfant, je voulais devenir écrivain ou journaliste. J'ai finalement opté pour des études de design graphique à la Gerrit Rietveld Academie aux Pays-Bas afin de pouvoir inclure un aspect visuel à la textualité. L'approche de l'école est très conceptuelle mais ce qui m'a le plus marquée, et dont on retrouve encore aujourd'hui la trace dans la manière dont je conçois mes performances, c'est l'aspect physique de manipulation du texte — une manière de revenir à une approche assez primitive, presque en deçà du stade de l'alphabétisation. Travailler la typographie m'a permis de découvrir l'aspect rythmique du texte mais il me manquait

¹ Hito Steyerl, «The Terror of Total Dasein» <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl/> «the contemporary economy of art relies more on presence than on traditional ideas of labour power tied to the production of objects
² ... elle s'amusera de son homonymie avec la grande prêtresse de la dématérialisation et réalisera une pièce intitulée «Luci Lippard» <https://vimeo.com/149143638>



Hanne Lippard, *Flesh*, 2016. KW Institute for Contemporary Art, Berlin. Courtesy Hanne Lippard; LambdaLambdaLambda, Prishtina. Photo: Frank Sperling.



De gauche à droite / From left to right:

Hanne Lippard, *Flesh*, 2016.
Courtesy Hanne Lippard; Lambda.Lambda.Lambda, Prishtina.
Ian Wilson, *Time (spoken)*, 1982.

Installation view KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2017. Photo: Frank Sperling.



Ian Wilson, *Selected Instructions and Publications, 1968-1989*.
KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2017. Courtesy Ian Wilson;
Jan Mot, Brussels. Photo: Frank Sperling.

un aspect plus personnel et incarné. Mes premières tentatives autour de la voix découlaient de cette envie de renouer avec l'imprévu et l'interprétation de la performance.

Si la langue est rendue malléable, que ce soit par la typographie ou par l'oralisation, transformée pour reprendre la terminologie de Ferdinand de Saussure en « image acoustique », quel rôle joue la narration dans vos pièces ?

Mon processus d'écriture se construit presque toujours autour d'éléments de langage trouvés. Je pars en général d'une phrase ou d'un slogan glané dans l'environnement quotidien.

La standardisation du langage et les phénomènes de répétition, de déclinaison en série et de variation autour d'un même thème m'intéressent. Ainsi, l'une de mes premières pièces s'intitulait *Beige*³. Je parlais cette fois d'une répétition visuelle de cette couleur sans qualité, typique d'espaces globalisés conçus pour pouvoir être répliqués à l'identique à l'échelle globale.

À ce moment, j'avais vingt-cinq ans et je réalisais que je commençais moi-même à vouloir m'habiller de manière plus adulte pour me fondre dans le moule, en choisissant des couleurs neutres, chic et monotones. Un hasard a fait que des chercheurs ont identifié



Hanne Lippard, *Flesh*, 2016.
KW Institute for Contemporary Art, Berlin. Courtesy Hanne Lippard;
Lambda.Lambda.Lambda, Prishtina. Photo: Frank Sperling.

au même moment que la couleur moyenne de l'univers serait également une teinte de beige clair, assez décevante, appelée Cosmic Latte. De fait, la pièce relie ces éléments par un jeu d'échos et de rebonds sur un ton neutre que l'on retrouve dans la plupart de mes pièces. Comme je suis toujours celle qui les interprète et que j'utilise la première personne dans la narration, il est presque impossible de ne pas y voir une histoire. C'est un mécanisme d'identification bien connu des fabricants de programmes vocaux utilisés pour les assistants personnels ou les *chatbots*. Ces voix synthétiques ne sont pas neutres mais imitent systématiquement une voix féminine, puisqu'elles vont susciter chez l'auditeur un réflexe instinctif d'identification et de confiance. En retour, je m'intéresse beaucoup au phrasé d'applications comme Siri, la voix des téléphones Apple, ou encore à la diction que l'on retrouve à travers les différents tutoriels sur Youtube, un vrai genre en soi.

Vous lisez systématiquement vos textes vous-même.

Avez-vous déjà envisagé de faire appel à un autre interprète ?

Au début oui, mais j'avais l'impression de déléguer une partie essentielle de mon travail, qui se situe tout autant dans la lecture,

³ <https://vimeo.com/79293677>

que j'identifie au travail de modelage ou de sculpture, que dans l'écriture préliminaire. J'écris en gardant à l'esprit une certaine qualité de prononciation: au fil des pièces, il y a une certaine diction qui est devenue récurrente et qui, comme nous l'évoquions, découle également d'un travail de collage et de sampling purement sonore des manières de dire qui se développent sur Internet. Par ailleurs, mes pièces sont forcément en anglais, quel que soit le contexte de monstration, bien que j'aie grandi bilingue en parlant à la fois anglais et norvégien, et que je réside actuellement à Berlin. Mais précisément à cause de cette facilité à passer d'une langue à l'autre, j'ai élaboré un anglais globalisé qui n'est pas un anglais académique mais un anglais propre aux pubs et aux manuels de marketing, et que je crois accessible et compréhensible par tous.

Avec le développement des outils de contrôle vocal précédemment évoqués, évolution que retrace Nicolas Santolaria dans son livre *Dis Siri* paru à la rentrée, pensez-vous que l'oralité fasse retour au sein de la « galaxie Gutenberg » qui l'avait refoulée ?

On m'a raconté qu'il était aujourd'hui courant pour les adolescents de dicter leurs messages au lieu de les écrire, dépassés par la prolifération des applications de messagerie écrite. Cependant, je ne pense pas que l'on puisse vraiment revenir à une civilisation orale. Le théoricien des médias Walter J. Ong l'explique très clairement dans son ouvrage de référence *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, où il explique qu'à moins qu'une catastrophe nucléaire n'éradique totalement la vie humaine, nous ne reviendrons jamais à une oralité primaire. En revanche, il se pourrait effectivement que nous assistions à l'avènement d'une oralité secondaire, c'est-à-dire consciente de la culture de l'écrit. Mon travail se situe à ce point, puisque je garde toujours la conscience du mot imprimé — et d'autant plus par ma formation de graphiste. Ce qui m'intéresse, c'est justement le processus pour ainsi dire inversé de retraduire le texte écrit en langage oral, avec tous les accidents qui peuvent venir interférer dans le processus et empêcher une communication limpide. L'une de mes œuvres, *The Ssecret to SsucceSs iSs in the Ss-eSs* traite de ces perturbations: j'ai quasiment repris tel quel le texte d'un manuel de développement personnel américain qui explique comment monter sa start-up, que je lis en accentuant un peu trop les «s», créant à la longue une imperceptible sensation d'inconfort alors que le texte reste extrêmement positif et encourageant.

Comment exposez-vous vos performances, notamment lors d'une manifestation de grande envergure comme celle que vous consacrez actuellement le KW à Berlin ?

J'ai commencé par la performance de manière très naturelle — et aussi parce que pour un jeune artiste, c'est un médium peu onéreux et facilement transportable! Mais ces deux ou trois dernières années, j'ai commencé à me poser la question de l'environnement dans lequel je présentais mes œuvres. Pour moi, il s'agit surtout de savoir comment tenir compte de l'attention distraite des spectateurs: est-ce que l'on crée un dispositif pour y pallier ou bien est-ce que l'on accepte cette donne? Au KW, dans l'espace qui a été construit pour présenter l'enregistrement, seulement vingt personnes peuvent rentrer à la fois. En même temps, j'ai choisi de garder un temps de silence important entre les pièces sonores pour ne pas capturer l'attention de force, mais garder la qualité d'écoute flottante d'un environnement naturel, ou d'autres voix viennent se superposer à la pièce en tant que telle. À un moment donné, la question de la documentation et de l'archivage des œuvres s'est naturellement posée. Très vite, dès les premières



Hanne Lippard, *Reading*, 6th Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow.

performances, il a été clair pour moi que je ne voulais surtout pas fétichiser la présence, même en travaillant un média temporel. Le visionnage sur ordinateur fait partie intégrante des modes d'accès possibles à la pièce. C'est le cas chez la plupart des artistes de ma génération, et par rapport à la position d'interdiction de documenter qui est celle de Tino Sehgal, il me semble qu'elle relève tout simplement du paradigme d'une autre génération que la mienne. Lorsque j'ai fait mes toutes premières performances, il y a toujours eu quelqu'un qui filmait avec son téléphone. La réception de mes œuvres se base sur l'impact sensoriel du contact avec un autre corps, à l'intersection entre l'abstraction du texte et l'incarnation par la voix et ses imperfections. Mais pour nous, qui n'avons pas encore appris à faire vraiment la part entre voix organique et synthétique, la résonance affective sera là de toute manière, que la voix soit expérimentée en live, sur les enceintes de bonne qualité d'une institution ou chez soi devant son ordinateur. Si le personnage du film *Her* de Spike Jonze tombe amoureux de la voix d'un programme informatique, je pense que je peux tout à fait me satisfaire de ce que l'on visionne mes performances sur son ordinateur!

Hanne Lippard

“I’m certainly not a poet, I’m a meagre writer, which is probably why I talk about oral communication. I’m not a poet and I see oral communication like a sculpture”. This statement comes from an artist who has made discussion his favourite medium, focussing on creating situations which cannot be tested by proxy. In the mid-1960s, the South African Ian Wilson (because no, Tino Seghal does not have a monopoly on presence) decided once and for all to abandon the brushes and stretchers which had been part and parcel of his early years as an artist. Like the New York Conceptual artists, whom he was close to, hanging out with the Joseph Kosuth/Robert Barry/Lawrence Weiner gang, de-materialization would gradually get the better of any kind of attachment to form in his work. For him, even writing was still too dependent on a material wrapper, freezing it in a dissymmetrical time-frame somewhere between the creation of a meaning and the way it would be well-received after the fact. His art, he declared at that time, would be “information and communication”, it would be dialogue and joint creation. In 1968, his work procedure was all set up. Evidence of this was *Time (spoken)*, still to this day one of his best-known works. At openings for his shows, the œuvre was being constructed little by little as he moved among visitors, triggering their socialite twittering, systematically answering with the word “time”, when he was asked what the subject of the show was, or what research he was involved in. No physical trace of these exchanges remains, recording being formally banned, just mnemonic leftovers.

Ian Wilson, we might say, is Tino Seghal without the media hype. But what differentiates the scope of their works does not have to do so much with their intrinsic intentions and approaches, which are more or less identical, as with the cultural setting in which they took place, and which determines our understanding of them. Born respectively in 1940 and 1976, a generation divides them. In fact, through his “social sculptures”, Ian Wilson achieved an inclusive approach: from then on, the work could be made by anyone and everyone and, as a result, the very condition of its existence depended on that plurality. The ban on documenting the process thus seems simply to be a way of not carrying on the position of author, by transferring it to the person with the archive, be it an artist or an institution. When, on the other hand, Tino Seghal started to produce his first situations in the early 2000s, he was seen as introducing an act of critical withdrawal, constructing his œuvre in a de facto state that has since become established, the disease of institutional ‘archiveness’ (‘archival impulse’, is how Hal Foster put it in a more sober way) and above all of the premises of frenzied documentation by a public which would, as we well know, change into *homo instagramus*. The voice, which is the most immediate medium given to the human being to do something with, is thus far from being devoid of history. We are reminded of this fact by the KW Berlin—and its new director Krist Gruijthuijnsens—by getting a dialogue going between two artists each working from their media context

in conversation with Ingrid Luquet-Gad

on orality: Ian Wilson, and Hanne Lippard. For her first exhibition in an institution, the young Norwegian artist, born in 1984, is presenting *Flesh*, an immersive listening environment which wavers between the adjectives bureaucratic and uterine. Beneath a ceiling lowered to a mere 50 inches, with access by way of a yellowish beige spiral staircase, a cramped space with flesh-pink wallpaper houses two speakers. Wafting intermittently towards us comes the monotonous, hypnagogic and synthetic phrasing typical of the artist’s performances, declaiming a hyper-real poetry where just a handful of discordant elements—a whiff of a Nordic accent in internationalized airport English, a letter over-emphasized on purpose—tell us that we are not attending a Siri recital.

A graphic artist by training, Hanne Lippard has also decided to work exclusively with the voice—her own voice and no other—as a medium. With her, however, faced with the inevitability of the rogue recording, the matter of the voice is conceived, on the contrary, as a way of sidestepping the diktats of the new economy of presence, that “tyranny of being there”, aptly pinpointed by Hito Steyerl, identifying the authentic experience as the most sellable value of present-day contemporary art.¹ For Lippard,² orality is separate from presence and, conversely, through individual and on-the-move listening in earphones, makes it possible to re-introduce accessibility to the source of Ian Wilson’s experiments, but without toppling into the fetishization of joint presence which, as a last resort, is precisely tantamount to restoring to the institution the power of validation, from which it was a matter of escaping by doing away with the material content of the idea

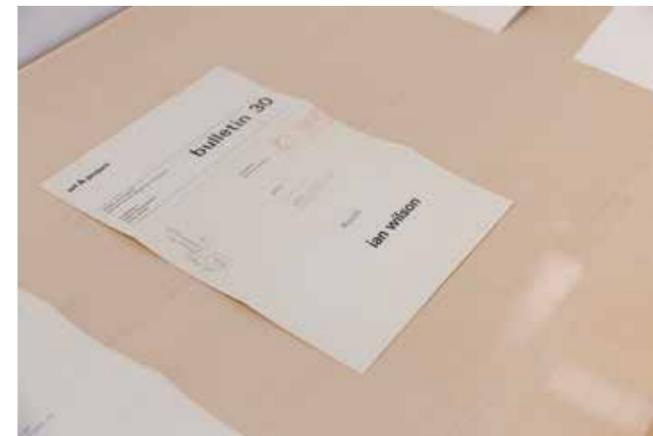
I.L.G. You are one of those rare artists working with only one medium. How did you decide to focus on spoken language?

A.L. I’ve always been interested in writing. As a child, I always thought I would become an author or a journalist. Then I discovered there was also this interest in the visual aspect, and that I could combine both in graphic design so that’s what I went on to study. I studied at Gerrit Rietveld Academie in the Netherlands, which has a very conceptual approach about how you get the message across. But what was most important for me, and also shaped my practice with voice today, is the physical aspect that exists in manipulating text, in an almost primitive way where you step back from the usual approach of written language. I got interested in the rhythmic aspect of the text, that I had previously interpreted as typography, but I was missing a more personal and physical aspect in the work. That’s where my first attempts with voice stem from: a need to step away from a predefined form and leave it to improvisation during the performance.

¹ Hito Steyerl, “The Terror of Total Dasein” <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl/> “the contemporary economy of art relies more on presence than on traditional ideas of labour power tied to the production of objects”.
² ... she would have fun sharing her last name with the high priestess of de-materialization, producing a piece titled *Luci Lippard*, <https://vimeo.com/149143638>



Hanne Lippard, *Flesh*, 2016.
KW Institute for Contemporary Art, Berlin. Courtesy Hanne Lippard; LambdaLambdaLambda, Prishtina. Photo: Frank Sperling.



Ian Wilson, *Art & Project*, Amsterdam, *Bulletin 30*, 1970.
KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2017. Photo: Frank Sperling.



Ian Wilson, *A discussion in context of an exhibition*, March 8, 9 and 10, 1978, Galerie Rüdiger Schöttle, Munich.
KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 2017. Photo: Frank Sperling.

If speech becomes a shapeable matter, be it through typography or orality, thus transformed, to borrow Ferninand de Saussure's terminology in "accoustic image", what role does narration play in your pieces?

My writing process is almost always starting from a found element of language. It can be a sentence, an advertising slogan or a bit of writing that I see in my daily life. I'm always interested in standardized language and repetitions, where you have a series that is starting to build around variations of the same topic. One of the first real works I made is this video called *Beige*. For this piece, I started from general leads about this unspecific colour that permeates the whole society and is found in all globalized spaces replicated all over the world. This was seven years ago, I was twenty-five and I realized I was suddenly drawn to wearing this non-colour, this pleasing colour of the adult world by choosing chic, neutral and monotone tones for my clothing. Then, by chance I found an article at the same time saying that scientists had identified the unifying colour of the universe, and that it was this rather boring and deceptive bland beige called "Cosmic Latte". This piece actually plays on most of the elements that you find in my work: a way of building echoes between the ideas and words, as well as the neutral tone I express them in. Since I am always the person who reads my pieces and because I use the first person narrative, almost everyone thinks there is a story. It's also because of the female voice that you automatically feel drawn to and identify with, which is why you have so many programmes for personal assistant apps or chatbots that are being made to resemble a female voice. Nowadays, I also take a lot of interest in voice command programmes like Siri, the voice being used by iPhones, or all the tutorials that you find on Youtube, which have developed their own distinctive way of speaking.

You always read your texts yourself. Have you already thought of having someone else do it?

At the beginning, I actually thought about having someone else read them. However, I felt it would be like leaving the sculpting or shaping process to someone else, which some artists do of course, but for me, the reading is as much an essential part of the work as the writing beforehand. Also, when I'm writing, there is this voice that is underlying in most pieces, and that also comes from the process of collecting and sampling existing language elements from everyday life and the Internet. Even when I show them in another country, my pieces are always in English. I grew up bilingual, speaking both English and Norwegian at home, and I now live in Berlin. But precisely because I have grown used to shifting between the two, I have developed a specific English that is not very advanced or academic, but more like a commercial language or the one you find in self-help manuals. Which I think everyone can understand and get something out of.

With the development of previously mentioned voice command programs, an evolution that French journalist Nicolas Santolaria recounts in his recent book *Dis Siri*, do you think that we could be witnessing a come-back of orality inside the "Gutenberg galaxy" that tried to do away with it?

Someone recently told me that most teenagers nowadays record their messages instead of writing them, because they're going crazy with all those text messaging-apps. However, I don't think we can really go back to a civilisation of orality. There is a media theorist, Walter J.Ong, who wrote a famous book called *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, where he explains very clearly that unless a nuclear war destroys all life on earth, we'll never go back to a primitive orality. However, it could very well be that we are going towards a secondary orality, one that is conscious of its written heritage. And that's also where my work comes in, since it's aware of the printed text—and even more



Hanne Lippard, *The Future of Memory*, performance, Kunsthalle Wien, Vienna, 2015.

so because I studied graphic design. I'm interested in the process of translating it back again, from written language to speech, and the part in orality where accidents and imperfections can interfere and break up a clear communication. There is one of my pieces called "The Ssecret to SsucceSs iSs in the Ss-eSs" that is about those interferences: it's not really my text, since I only slightly modified a text from an American self-help book for start-up entrepreneurs, explaining what the steps to success are. But when I read it, I slightly overpronounce the "s"es, which in the long run creates a kind of discomfort in the audience even if the text itself is still very positive and encouraging.

How do you exhibit your performances in an institutional setting, especially on a large scale, like in the show that you are currently doing at KW in Berlin?

I started with performance in a very natural way—and also because for a young artist, it's a cheap and easily transportable medium! It's only in the last two or three years that I really started asking myself questions about the creation of the room where I was showing my works. For me, it's also about how to master the attention, since people today are really distracted in general. Do you want to build something to go against that or do you just accept that as it is? At KW, only twenty people at a time can enter the space that has been built to present the recording. And at the same time, I also chose to leave quite a long moment of silence before one piece ends and the next one starts, so that I wouldn't force people's attention but keep it floating like in a natural environment, where you also hear other voices and sounds around you. Of course, at one point, I started asking myself how I was going to document or archive my works. But it quickly became clear to me that even if I worked with a time-based medium, I didn't want to fetishize presence or be this artist you can only experience in reality. Looking at my pieces on a laptop is one possible way of experiencing them. I think this is the case with most artists of my generation, and one has to take into account that Tino Sehgal's position of forbidding documentation is also that of someone from an older generation. When I started out, there was always someone already filming with their phone anyway. The reception of my works is very physical, it's about making a body to body contact through the voice, and it's walking the fine line between the literary quality of language and the sensory presence of the voice and all the imperfection. But I also think that we don't really react differently yet to a real voice and a synthetic one, as there will always be this affective identification with the speaker, be it live, with good quality speakers in an institution or at home in front of one's laptop. In the movie *Her* by Spike Jones the main character falls in love with the disembodied voice of a computer programme, so I think I can be totally satisfied with people watching my performances on their laptops!

Independent

independenthq.com

Brussels

April 19–23 2017

1857, Galerie 1900 – 2000, APALAZZOGALLERY, Air de Paris, Andréhn-Schiptjenko, Annex 14, The Approach, Michael Benevento, Galerie Sébastien Bertrand, Brennan & Griffin, CANADA, Capitain Petzel, Carlier | Gebauer, Carlos/Ishikawa, Galería Marta Cervera, C L E A R I N G, Ellen de Bruijne Projects, Erika Deák Gallery, Elizabeth Dee, Delmes & Zander, Dürst Britt & Mayhew, EXILE, Christophe Gaillard, gb agency, Annet Gelink Gallery, Gladstone Gallery, Green Art Gallery, Hubertushoehe, Nina Johnson, Jan Kaps, Wilfried Lentz, Levy.Delval, Ludion, MAGNIN-A, Mary Mary, Martos Gallery, Galerie Maubert, Mendes Wood DM, Meyohas, Jan Mot, Mulier Mulier Gallery, Múrias Centeno, Neue Alte Brücke, Office Baroque, pact, Maureen Paley, Parra & Romero, Peres Projects, Tatjana Pieters, Praz-Delavallade, Projecte SD, Aurel Scheibler, Tommy Simoens, Slag Contemporary, Sprüth Magers, Galerie Gregor Staiger, Stems Gallery, Sultana, Super Dakota, Temnikova & Kasela Gallery, trampoline, Travesía Cuatro, Triangle Books, Truth and Consequences, UntilThen, Tim Van Laere Gallery, Mieke van Schaijk, Vigo Gallery, White Columns, Galerie Jocelyn Wolff, David Zwirner

Nicolas Bourriaud

s'entretient avec Ingrid Luquet-Gad

Fin janvier était lancé le coup d'envoi du MoCo, pour Montpellier Contemporain. Première étape du projet piloté par le curateur Nicolas Bourriaud, le centre d'art La Panacée, anciennement consacré aux cultures numériques, vernissait les premières expositions de sa nouvelle programmation. Trois focus – un group-show, «Retour sur Mulholland Drive»; une sélection d'œuvres autour du thème de l'emploi et une monographie de la jeune artiste Tala Madani – où, dans le choix de la concomitance, se lisait d'ores et déjà l'orientation du projet dans son ensemble – amené à être complété dès 2019 par un «musée sans collections» et une alliance resserrée avec les Beaux-Arts et l'université – à savoir la volonté de ramifier à l'échelle de la métropole entière une initiative artistique de nature à replacer le sud de la France sur la carte de l'art contemporain. Et, ce faisant, prendre acte de la situation d'un monde de l'art globalisé dont les formes, logiquement, ne se laissent appréhender que dans la pluralité de leurs occurrences.

I.L.G. Novateur, le projet à Montpellier l'est parce qu'il joue d'emblée la carte de l'éclatement. Plutôt qu'un seul bâtiment-statement, le MoCo est une hydre à trois têtes, composé du centre d'art La Panacée, d'un «musée sans collection» qui ouvrira ses portes dans l'hôtel Montcalm dès 2019 et de l'école des Beaux-Arts. De même, à La Panacée qui inaugurerait son premier cycle d'expositions fin janvier, la programmation se fait tripartite. Pourquoi avoir opté pour ce polyperspectivisme ?

N.B. La commande qui m'a été passée par le maire de Montpellier, Philippe Saurel, consistait d'abord à construire une institution originale et à proposer un parcours artistique dans la ville. Je n'ai finalement eu qu'à relier entre elles ces deux demandes, sachant que ce que l'on voulait éviter, c'était un projet du type Guggenheim Bilbao. Le temps de ce genre d'édifices-logos intimidants me semble passé. L'idée était de s'inscrire dans le tissu urbain de Montpellier, d'en épouser la forme et d'en refléter l'énergie, en rénovant des bâtiments existants. Les trois sites forment une sorte de triangle englobant le centre-ville. Il s'agit de créer une complémentarité fonctionnelle, de la formation jusqu'à l'exposition, en passant par les résidences, l'édition, la recherche et la production. Pourquoi ? Parce que l'art contemporain n'est pas uniquement un objet d'exposition mais que des enjeux de savoir, de socialité, de pédagogie, y sont attachés. Quant au programme de La Panacée, il est tout d'abord divisé en trois parties afin de respecter l'architecture du lieu qui ne permet pas d'abriter une exposition d'un seul tenant. J'ai préféré jouer sur le long déambulatoire sur lequel ouvrent les salles d'exposition. Par ailleurs, j'ai une certaine prédilection pour les «formats courts», par opposition à ces expositions délayées ou qui cherchent désespérément l'exhaustivité. Il vaut mieux être juste que bavard, ou dans l'énumération. La programmation de La Panacée, au moins jusqu'en 2019, fonctionnera ainsi comme un kaléidoscope

de l'air du temps, ces formats réduits me permettant de regarder dans davantage de directions, de pointer davantage de pistes.

Vous appelez de vos vœux une scène alternative du sud de la France qui viendrait se positionner par rapport à Paris comme Los Angeles le fait par rapport à New York. On connaît le dynamisme de Marseille qui attire actuellement nombre de jeunes artistes sortis des Beaux-Arts après avoir hébergé une scène florissante dans les années 1990, autour notamment du galeriste Roger Pailhas ou du MAC, à la tête duquel se succédèrent Bernard Blistène, Philippe Vergne ou Nathalie Ergino. Qu'est-ce qui caractériserait la scène artistique de cet «autre sud» qu'est Montpellier ?

La France, dans nos têtes, c'est Paris plus ce vaste territoire demi-sauvage qu'on appelle «province». C'est de l'imaginaire colonial: le terme vient d'ailleurs de l'Empire romain; mais surtout, c'est archaïque, et insidieux. En langage diplomatique, on dit maintenant «en régions»: mais que je sache, Paris est aussi une ville située dans une région, donc le mot ne veut rien dire... L'idéologie jacobine s'inscrit dans la langue. Cette centralisation de type colonial, si ancrée dans les mentalités françaises depuis Louis XIV, fait qu'il n'y a pas d'émulation réelle, pas de polarité culturelle: ça contribue à l'anémie nationale. Car du coup, il n'y a pas de tension, alors que toute polarisation est bénéfique, comme Madrid / Barcelone, ou New York / Los Angeles... Et puisque la France est structurée historiquement Nord / Sud, langue d'oïl / langue d'oc, il est nécessaire de faire exister cette tension, de lui donner corps. L'expérience de Bernard Blistène à Marseille, que j'ai vécue de près dans les années 90, a été une source d'inspiration pour ce projet montpelliérain. D'autant plus que ce moment est passé, que la ville n'a plus le même dynamisme aujourd'hui: tout y repose sur les artistes et sur des initiatives individuelles, éclatées. À Montpellier, en revanche, il y a un travail d'équipe. Historiquement, c'est une ville irrédentiste de par son passé cathare, son appartenance au royaume d'Aragon, son université fondée au treizième siècle. C'est aussi trois cent jours de soleil par an, une métropole qui va de la montagne jusqu'à la mer. Au-delà des palmiers, c'est cette horizontalité qui m'a tout de suite fait penser à Los Angeles. Mais ce qui permet l'émergence d'un projet si ambitieux, c'est avant tout l'existence d'une volonté politique. Mais je ne crois pas en une identité qui serait une «essence» sudiste, il faut réinventer le sud, un sud du vingt-et-unième siècle, une Méditerranée d'aujourd'hui.

Comment s'articule ce pari sur l'échelle locale avec un monde de l'art globalisé auquel il semble difficile de se soustraire, devenu tout autant contexte qu'infrastructure ? Pour le dire autrement, faut-il voir dans la volonté d'associer si étroitement école d'art et centre d'art – un modèle peu répandu en France à l'exception de la Villa Arson – une volonté de créer un super-vivier de jeunes artistes appelés ensuite à être mis en orbite dans le réseau global, ou pensez-vous qu'un modèle plus totalisant soit possible ?



Tala Madani **Double suicide**, 2016.
Huile sur toile / oil on canvas, 101.5 × 101.5 cm.
Collection Yuz Foundation.



Adrian Melis, **Surplus Production Line**.
Courtesy Adrian Melis.



Jonathas De Andrade, **Zumbi encarnado**, 2014.
Fundacion Helga de Alvear, Cáceres.



Tala Madani, *Sun god*, 2016.
Huile sur toile / oil on canvas, 43.2 x 51 cm. Collection Tucker & Inna Highfield.

C'est justement parce que le monde de l'art est de plus en plus globalisé qu'une seule ville ne peut pas suffire, ni pour faire exister la scène française, ni comme force d'attraction internationale. Regardons les meilleurs centres d'art français, prenons par exemple Le Consortium à Dijon: il n'est pas suffisamment entouré d'infrastructures à son niveau. Et même s'il génère par ailleurs de nombreux projets dans sa région, on reste en-deça du seuil qui permet de continuer une «scène». L'idée de coordonner un musée, un centre d'art et une école permettra à Montpellier de devenir une force d'entraînement dont toutes les composantes iront dans le même sens, avec une même ambition, mais avec des points de vue hétérogènes. La différence avec la Villa Arson à Nice, c'est que ces sites sont distincts les uns des autres, tandis que la Villa est une école dans laquelle se trouve un centre d'art, ou inversement. Le projet Montpellier Contemporain (MoCo) se construit à l'échelle d'une métropole, il est inséparable de sa politique culturelle globale. Mais l'indicateur le plus important à mes yeux, c'est le fait que les diplômés d'une école d'art demeurent dans la région après leurs études, et cela implique une infrastructure. Nous avons également le projet de monter un programme post-diplôme, un peu sur le modèle du Pavillon du Palais de Tokyo qui vient de fermer ses portes. Par ailleurs, la résidence étudiante de soixante chambres, située à La Panacée et co-gérée avec le CROUS, nous ouvre d'autres perspectives.

S'ouvre une année riche en biennales et autres événements déplaçant une population internationale attirée par une promesse de local. Qu'apportent selon vous ces événements ?

En tant qu'événements, pas forcément grand chose. On est dans l'univers du tourisme culturel. Mais en tant qu'expositions, ils apportent ce que leur contenu nous apporte. Si l'on prend la documenta, ça a toujours été un moment de parti pris et de «pause», comme un arrêt sur images sur les cinq dernières années. En 2002, avec Enwezor, c'était l'essor de la pulsion documentariste en art. En 2007, Buergerel s'était focalisé sur un modèle historien, voire antique. En 2012, le politique a repris le dessus mais d'une manière peu claire à mon goût. Bref, c'est un moment de prise de position. Et s'il n'y en a pas, les biennales ne représentent en effet rien de plus que de l'animation. Reste cette «promesse de local» dont vous parlez, qu'il ne faut pas négliger non plus.

«Un éclairage par faisceaux», telle était l'expression que vous avez employée afin de justifier la concomitance de plusieurs expositions, venant selon vous répondre

à la situation d'un « monde de l'art marqué par l'hyperproduction et la prolifération des signes », où il serait vain de postuler une quelconque essence de l'art du moment, et plus encore de tenter d'en araser les singularités au sein d'un mouvement. Ce constat, comment y êtes-vous parvenu ?

À la fin des années 1990, j'avais développé le concept de «l'artiste-sémionaute». De *semios*, signe, et *nautos* navigation. L'arrivée du Net avait alors créé un espace mental favorable à de nouvelles pratiques artistiques dont le point commun était la création de parcours signifiants à l'intérieur d'une nuée de données: l'artiste relie entre eux des signes distants dans le temps et l'espace. Donc, d'une certaine manière, cette prolifération de signes génère aussi des «mouvements» et des parti pris esthétiques. Mais il existe une vraie crise de la pensée formelle qui fait que la critique se focalise sur de grandes masses, sur des blocs de visibilité, au détriment d'une analyse plus fine des mouvements visuels, des événements qui affectent la manière qu'ont les artistes de percevoir le monde. Pourquoi, à mon avis, faut-il apprendre à regarder plusieurs choses à la fois pour comprendre «ce qui se passe»? Car «ce qui se passe» est toujours «entre». Les vrais événements esthétiques finissent par se cristalliser dans des œuvres à valeur de manifeste mais ils se donnent à voir dans des entre-deux, en reliant des formes entre elles. À La Panacée, on a donc trois expositions, trois éclairages — on appelle d'ailleurs «pinces» des spots lumineux assez précis. Nous arrivons à un moment de l'histoire où les médiums ne suffisent pas à définir des pratiques, ils ne s'excluent plus les uns les autres. Ce sont les trajectoires de pensée qui m'intéressent, peu m'importe la nature des matériaux que l'artiste utilise. Entre la peinture de Tala Madani, une exposition sur l'offre d'emploi dans l'art et un essai visuel autour d'un film de David Lynch, il n'y a a priori pas de rapport. Ce sont pourtant à mes yeux trois *statements* sur l'actualité.

Face à ce « brouhaha » dont parle également Lionel Ruffel, étendant votre constat formulé à l'échelle de la scène artistique à l'être au monde contemporain lui-même, où identifie-t-on le socle commun qui permet de créer, sinon des mouvements, du moins des communautés éphémères réunies le temps d'une exposition ? L'exposition « Retour sur Mulholland Drive » semblait suggérer la piste d'un imaginaire partagé, d'une collectivité soudée par ses récits et ses mythes...

Ces «imaginaires partagés» sont toutefois de plus en plus fragmentaires. La question des communautés éphémères était déjà au cœur du discours de l'esthétique relationnelle qui répondait à ce sentiment de perte de socialité, à la disparition des socles communs. Ceux-ci en viennent aujourd'hui à être remplacés par des mots de passe: le thème de «Retour sur Mulholland Drive» qui prend comme matériau le film de Lynch, c'est sans doute celui du signe comme mot de passe, ou comme indice. L'histoire de l'art est l'un des derniers socles à partir desquels on peut envisager d'écrire une histoire commune. Si nous perdons cette référence, il n'y aura plus rien que le marché comme bain collectif... D'où l'importance de l'historisation: le récit historique est le seul apte à fonder une contemporanéité, à nous préserver d'une version du contemporain comme livré à l'arbitraire des intérêts marchands. Sans discours historiques sur l'actualité, sans une parole qui décrive les points de force de notre présent et qui en tire des perspectives, nous serions abandonnés au discours volatile du marketing. Il faut résister à l'illusion qu'on «n'y voit rien», que nous naviguons à vue, dans le brouillard. Être curateur, aujourd'hui, c'est s'efforcer de discerner des formes et des idées dans la brume de l'époque.

Nicolas Bourriaud

in conversation with Ingrid Luquet-Gad

Late January saw the launch of MoCo which stands for Montpellier Contemporain. As the first stage of the project supervised by the curator Nicolas Bourriaud, the art centre La Panacée, formerly dedicated to digital cultures, welcomed the first exhibitions of its new programme. Three focal points — a group show, “Retour sur Mulholland Drive”; a selection of works around the theme of employment, and a solo show for the young artist Tala Madani—in whose concomitance could already be read the direction being taken by the project as a whole—planned for completion in 2019 with a “collectionless museum” and a close partnership with the School of Fine Arts and the university—namely, the desire to ramify on the scale of the entire metropolis an artistic programme designed to re-position the south of France on the map of contemporary art. And in so doing, take cognizance of the situation of a globalized art world whose forms, logically enough, can only be understood in their plurality.

The Montpellier project is innovative because it immediately plays the card of subdivisions. Rather than a single statement-building, the MoCo is a three-headed hydra, consisting of the La Panacée art centre, a “collectionless museum” which will open its doors in the Montcalm mansion in 2019, and the School of Fine Arts. Likewise, at La Panacée which inaugurated its first exhibition cycle in late January, the programming is tripartite. Why did you opt for this poly-perspectival approach?

The commission made to me by the mayor of Montpellier, Philippe Saurel, consisted first of all in building an original institution and offering an artistic itinerary in the city. In the end, all I had to do was link these two requests together, knowing that what people wanted to avoid was a project of the Bilbao Guggenheim type. The time for that sort of intimidating logo-edifice seems over, to me. The idea was to incorporate this project within Montpellier's urban fabric, espouse the city's form and reflect its energy by renovating existing buildings. The three sites form a kind of triangle encompassing the downtown area. The project involves creating a functional complementarity, from training/education to exhibitions, by way of residencies, publishing, research and production. Why? Because contemporary art is not solely an object of expression, because challenges to do with knowledge, sociality, and education are also part of it. As far as the La Panacée programme is concerned, it is first of all split into three parts so as to comply with the architecture of the place, which does not make it possible to house an exhibition all in one block. I've preferred to play with the long ambulatory which the exhibition rooms give onto. In other respects, I have a certain soft spot for “short formats”, as opposed to those long-drawn-out shows, or exhibitions desperately trying to be comprehensive. It's better to be succinct than talkative, or desperately looking for exhaustiveness. The programming for La Panacée, at least until 2019, will thus operate like

a kaleidoscope of the mood of the times, with these smaller formats enabling me to look in more directions, and pinpoint more avenues.

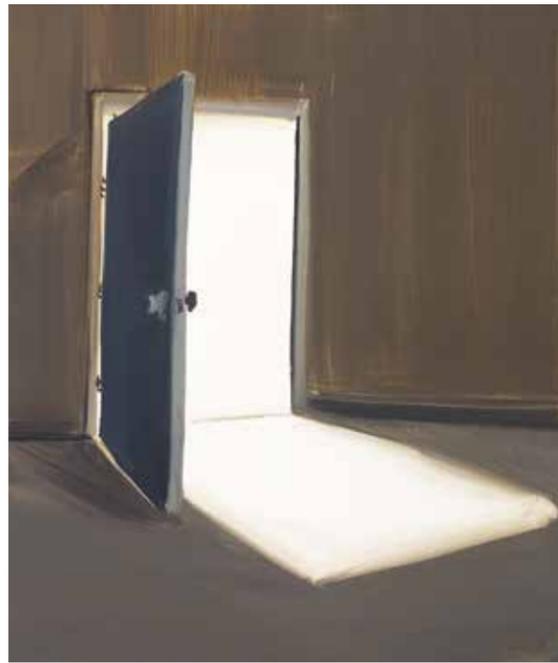
You're keen to see an alternative scene in the south of France which would take up a stance in relation to Paris, the way Los Angeles has done in relation to New York. We know about the dynamism of Marseille, which is currently attracting lots of young artists fresh out of schools of Fine Arts, after playing host to a thriving scene in the 1990s, in particular around the gallery owner Roger Pailhas and the MAC, which has seen a succession of directors including Bernard Blistène, Philippe Vergne and Nathalie Ergino. What is that hallmark the art scene in this “other south” called Montpellier?

In our heads France is Paris plus this huge half-wild territory which we call “the provinces”. This is colonial imagination stuff: the term, incidentally, comes from the Roman Empire; above all, though, it's old-fashioned and insidious. In diplomatic language, people are now talking about “regions”: but as far as I know, Paris is also a city situated in a region, so the word means nothing... The Jacobin ideology is part and parcel of the language. This colonial-type centralization, so deep-rooted in French mentalities since Louis XIV, means that there is no real rivalry, no cultural polarity: this contributes to the national anaemia. Because, all of a sudden, there's no tension, even though all polarization is advantageous, like Madrid/Barcelona, or New York/Los Angeles... And because France is historically North/South structured, *langue d'oil/langue d'oc*, it is necessary to get this tension to exist, and give it clout. Bernard Blistène's experience in Marseille, which I experienced at close quarters in the 1990s, has been a source of inspiration for this Montpellier project. All the more so because that moment has been and gone, because the city no longer has the same dynamism today: everything in it relies on artists and individual initiatives, here, there and everywhere. In Montpellier, on the other hand, there is team work. Historically speaking, it's an irredentist, dissident city, on account of its Cathar past, the fact that it was part of the kingdom of Aragon, and its university founded in the 13th century. It also enjoys 300 days of sun a year, it's a metropolis that extends from the mountains to the sea. Over and above its palm trees, it's this horizontality which made me think straightaway of Los Angeles. But what is permitting the emergence of such an ambitious project is above all the existence of a political will. I do not however believe in an identity which would be a southern “essence”; the south has to be re-invented, a 21st century south, a Mediterranean of today.

How is this wager being expressed on a local scale, with a globalized art world from which it seems hard to extricate yourself, a world that has become as much context as infrastructure? Otherwise put, should we see in the wish to so closely associate art school



Rodrigo Garcia, *Who-What?*, 2017.



Tala Madani, *Talisman IV*, 2016.
Huile sur toile / oil on canvas, 51 x 43 cm.
Courtesy de l'artiste et Pilar Corrias, Londres

and art centre –a not very common model in France, with the exception of the Villa Arson in Nice– a desire to create a super-breeding ground for young artists, who will then be summoned to go into orbit in the international network, or do you think that a more all-encompassing model might be possible?

It's precisely because the art world is more and more globalized that a single city cannot suffice, either to make the French scene exist, or as a magnet of international attraction. Let's take a look at the best French art centres, let's take the Consortium in Dijon as an example: it's not sufficiently surrounded by infrastructures on a par with it. And even if, incidentally, it gives rise to many projects in its region, we're still this side of that threshold which makes it possible to carry on a "scene". The idea of coordinating a museum, an art centre and an art school will enable Montpellier to become a force of training and practice, all of whose components will be heading in the same direction, with one and the same ambition, but with eclectic viewpoints. The difference with the Villa Arson in Nice is that these sites are distinct from one another, while the Villa is a school in which there is an art centre, or vice versa. The Montpellier Contemporain (MoCo) project is being constructed on the scale of a metropolis, it's inseparable from its overall cultural policy. But the most important pointer, to my eye, is the fact that the graduates of an art school should stay in the region after their studies, and this means having an infrastructure. We are also nursing the project of setting up a post-graduate programme, a bit on the model of the Pavillon at the Palais de Tokyo, which has just closed. In other respects, the student residency with 60 rooms, located at La Panacée and jointly run with the CROUS [Centre Régional des Œuvres Universitaires et Scolaires], offers us other prospects.

We're poised on a year with lots of biennials and other events summoning an international population lured by a promise of things local. In your view, what do these events contribute?

As events, not necessarily a great deal. We're in a world of cultural tourism. But as exhibitions, they contribute what their content brings us. If we take the Kassel documenta, it's always been a moment of taking sides and "taking a break", like a freeze frame over the past five years. In 2002, with Enwezor, it was the high point of the documentarist momentum in art. In 2007, Buerger focused on a historian, not to say antiquarian model. In 2012, politics got the upper hand again, but, to my taste, in a not very clear way. In a nutshell, this is the moment to take a stance. And if there isn't a stance, biennials in effect will represent nothing more than animation. There remains this "promise of things local" which you've mentioned, which mustn't be overlooked either.

"Lighting by beams", those were the words you used to explain the concomitance of several exhibitions, responding, in your view, to the situation of an "art world marked by hyper-production and the proliferation of signs", in which it would be futile to postulate any kind of essence of art of the moment, and even more so to try and flatten out the specific features within a movement. How did you reach this conclusion?

In the late 1990s, I'd developed the concept of the "semionaut-artist". From *semios* meaning sign, and *nautos* meaning navigation. The arrival of the Internet then created a mental space favourable to new artistic practices, whose common denominator was the creation of meaningful itineraries within a host—or cloud—of data: the artist links together signs that are distant in time and space. So, in a way, this proliferation of signs also gives rise to "movements"

and aesthetic decisions. But there is a real crisis of formal thinking which means that criticism is focused on large masses, on blocks of visibility, to the detriment of a more subtle analysis of visual movements, and of events which affect the way artists have of perceiving the world. In my view, why is it necessary to learn to look at several things at once in order to understand "what's going on"? Because "what's going on" is always "between" things. Real aesthetic events end up by becoming crystallized in works with a manifesto value, but they are presented in interstices, linking forms together. At La Panacée we thus have three exhibitions, three different lights... Incidentally, rather precise light spots are known as "brushes". We're reaching a moment in history when the media are not enough to define praxes, they are no longer mutually exclusive. It's trajectories of thought that interest me, it doesn't much matter about the nature of the materials that the artist uses. Between the painting of Tala Madani, an exhibition about job offers in art, and a visual essay about a David Lynch movie, there is on the face of it no connection. To my eye, however, these are three statements about the current situation.

In the face of this "hubbub" which Lionel Ruffel also talks about, extending your formulated observation on the scale of the art scene to being in the actual contemporary world, where do we identify the common base which makes it possible to create, if not movements, then at least ephemeral communities brought together for the time-

frame of a show? The exhibition "Retour sur Mulholland Drive" seemed to suggest the track of shared imagination, of a community welded together by its narratives and myths...

These "shared imaginations" are nevertheless increasingly fragmentary. The issue of ephemeral communities already lay at the heart of the relational aesthetics that corresponded to this sense of a loss of sociality, to the disappearance of common bases. Today, these latter are being replaced by passwords: the theme of "Retour sur Mulholland Drive", which takes Lynch's film as its material, is probably that of the sign as password, or clue. Art history is one of the last bases from which it's possible to envisage writing a common history. If we lose that reference, there'll be nothing except the market like a public baths. Whence the importance of historicization: the historical narrative is the only one suitable for underwriting something contemporary, for guarding us against a version of things contemporary as handed over to the arbitrariness of commercial interests. Without historical discourse about the current situation, without words which may describe the strong points of our present state, and which derive prospects from it, we would be at the mercy of the volatile discourse of marketing. We have to stand up to the illusion that "there's nothing to be seen in it", that we are navigating as far as we can see, in the fog. Being a curator, nowadays, means striving to discern forms and ideas in the mists of our day and age.



Vue de l'exposition / view of the exhibition «Retour sur Mulholland Drive», La Panacée.



Anne Le Troter

s'entretient avec Raphaël Brunel

À travers ses installations sonores volontiers polyphoniques, Anne Le Troter explore les mécanismes du langage. Nourrie par les expériences du quotidien et des poètes tels que Christophe Tarkos, Charles Pennequin ou Nathalie Quintane, sa pratique se développe à partir de l'enregistrement et du montage d'une parole collectée. L'oralité et les jeux de rôles qu'elle met en place deviennent les vecteurs d'une observation du monde qui tend de plus en plus à prendre la forme d'une œuvre totale traduisant sa fascination pour la représentation théâtrale. Entre décor et scénographie, elle construit des territoires pour ces voix sans corps qui se déploient dans l'espace. À l'occasion de son exposition «Liste à puces» au Palais de Tokyo, nous revenons avec elle sur son parcours à travers le langage.

R.B. À quel moment votre pratique s'est-elle orientée vers le langage et la parole ?

A.L.T. J'étudiais à l'école supérieure d'art et design de Saint-Étienne où je développais une pratique de sculpture jusqu'à ce que l'école acquière un enregistreur audio. En m'emparant de cet outil, je me suis sensibilisée au montage, ce qui m'a permis de produire une forme de sculpture sonore à partir de ma propre voix. La pièce *Fifi, Riri, Loulou* (2011), inspirée par l'Autrisme de Robert Filliou («Quoi que tu penses, penses autre chose; quoi que tu fasses, fais autre chose»), a marqué une étape importante dans ma pratique: sur l'enregistrement d'une série d'improvisations, j'ai coupé les silences entre les mots, générant un rythme accéléré qui suggère une pensée en train de se formuler.

Le montage audio était-il une possibilité d'aborder des questions liées au temps ?

Oui, c'est à partir de là que j'ai commencé à m'intéresser à la durée d'une phrase. J'ai d'ailleurs pris l'habitude de poser cette question, plutôt par curiosité, aux personnes avec qui je collabore: «En admettant que vous vous leviez à 8h et que vous vous couchiez à 23h, lors d'une journée à rythme normal (travail, sorties, etc.), si vous deviez mettre bout à bout toutes les phrases que vous avez dites et si on enlevait tous les silences, à votre avis combien de temps parlez-vous par jour en moyenne?»

L'interviewé va opérer un premier montage mental en réfléchissant à cette question, activer une voix intérieure qui me reste inaccessible. Peut-on déjà la considérer comme du son ?

À la même époque, vous explorez également le langage parlé à travers l'édition.

J'étais alors à la Haute École d'Art et Design de Genève où je participais à l'atelier d'écriture d'Hervé Laurent. Je lui ai fait lire mes textes et il m'a proposé d'éditer *L'Encyclopédie de la matière* (2013) aux éditions Héros-Limite en collaboration avec la HEAD.

Anne Le Troter,
Liste à puces, 2017.
Palais de Tokyo, Paris.
Photo: Aurélien Mole.

Il s'agit du scénario d'un travail plus vaste de déductions logiques de pensées basé sur des improvisations enregistrées. J'y abordais des questions liées à la matière (sonore, vidéo, sculpturale) pour mieux revenir au texte. J'ai également écrit *Claire, Anne, Laurence* (2012), une pièce de théâtre mettant en scène les codes et structures de langage que nous avons développés avec mes sœurs.

On retrouve cette idée de langage codifié à travers le choix des personnes avec qui vous collaborez, qui appartiennent à des corps de métiers ayant recours à un vocabulaire très spécifique. Comment êtes-vous passée d'un travail centré sur votre propre parole à une forme plus collaborative ?

C'est suite à une extinction de voix que j'ai eu l'idée de faire intervenir des personnes extérieures, de les enregistrer dans le cadre de projets. J'ai alors invité un groupe d'enquêteurs téléphoniques à collaborer avec moi dans la perspective d'une exposition à la BF 15 à Lyon («Les Mitoyennes», 2015). J'ai par la suite travaillé avec des artistes ASMR (*autonomous sensory meridian response*) qui pratiquent une technique de relaxation par la voix (*L'Appétence*, 2016) et avec des prothésistes dentaires pour l'exposition «De l'interprétariat» chez Arnaud Deschin Galerie (2016).

Comment se déploie ce travail en groupe ?

À partir des *Mitoyennes*, j'ai mis en place un protocole consistant à réaliser un entretien avec les différentes personnes contactées, dans l'optique de constituer un groupe de travail et de voir si on va pouvoir s'entendre sur la manière de faire les choses. Après ce premier échange débute la phase d'enregistrement qui donnera lieu à la pièce sonore finale. Cette étape est décisive car c'est à partir de la matière accumulée que je vais pouvoir donner une direction plus précise au projet. Finalement, je remanie le temps qui m'a été donné, le temps que prennent les mots à se dire. C'est comme revoir le présent.

Suite au Prix du Salon de Montrouge que vous avez obtenu en 2016 pour *L'Appétence*, vous présentez au Palais de Tokyo une nouvelle installation sonore intitulée *Liste à puces*. Quelle en est l'origine ?

Liste à puces est directement liée aux *Mitoyennes* présentée en 2015 à la BF 15. Il s'agit de l'acte II en quelque sorte et son format se situe entre l'exposition et la représentation. Je me suis intéressée cette fois au sondage politique au vu du contexte électoral actuel. J'ai travaillé avec le groupe de Lyon avec qui j'avais été en relation pour l'exposition à la BF 15, et un autre à Paris avec lequel nous avons réfléchi aux stratégies visant à brouiller la source de la parole, en répétant à cinq voix les éléments de langage les plus problématiques pour leurs postes. Je me suis également rendue dans un institut de sondage pour écouter des enquêteurs travailler. Assise devant mon poste, je pouvais passer de l'un à l'autre, composer sur le mode du zapping,

tout en captant les inter-espaces de langage qui se déploient pendant le temps de travail: les discussions entre deux questionnaires mais aussi parfois les traces de lassitude. J'ai eu par la suite accès à des archives de ce type d'enregistrement envoyées par le call center, avec l'autorisation bien sûr des sondeurs.

Comment avez-vous monté la pièce à partir du travail avec ces différents groupes ?

J'ai repris le déroulé d'un appel pour un sondage politique:

1. présentation des enquêteurs
2. questions pour savoir de quel parti politique la personne sondée est la plus proche
3. questions autour de la notion d'items.

Les questionnaires politiques sont toujours identiques. Bien sûr les noms, les dates et les lieux changent mais les structures de phrases restent les mêmes. J'ai donc demandé aux enquêteurs de biffer le contenu pour ne garder que le contenant, tout en respectant la durée de la phrase type en étirant certaines syllabes en amont ou en aval du script. Par exemple, avec la question «De quel parti politique êtes-vous le plus proche ou disons le moins éloigné?», ils devaient tenir le mot «de» le temps qu'aurait mis à être prononcé «parti politique êtes-vous». À la fin, les sondeurs sont à leur tour sondés sur les items qu'ils proposent et sur la nécessité de les diminuer ou de les augmenter, de nombreuses personnes ayant du mal à répondre précisément.

Vos pièces se déploient généralement au sein d'installations qui traduisent une esthétique assez administrative, un vocabulaire plastique composé de chaises de bureau, de fragments de moquettes, d'appareils de diffusion sonore. Quelle place accordez-vous à cet aspect plus visuel ?

L'installation constitue évidemment une part importante du travail mais elle n'existerait pas sans la pièce sonore. Elle porte avant tout le langage et l'écoute. À la BF 15, j'ai joué sur l'histoire du lieu, un ancien magasin de moquette, en utilisant ce matériau pour ses propriétés acoustiques et son confort (je suis par ailleurs persuadée que l'écoute passe par les pieds), mais aussi parce qu'il me permettait de définir des zones de projection du langage, un espace dans l'espace. Il s'agit de donner un territoire et un corps à la parole. C'est également pour ça que je laisse habituellement les sources de diffusion apparentes. Pour des raisons techniques, les enceintes de *Liste à Puces* sont dissimulées dans des caissons qui matérialisent l'alignement des postes de travail des enquêteurs. Sur la moquette, j'ai reporté le plan d'un institut de sondage et l'emplacement des différents acteurs (chacun correspondant à une enceinte) accompagné de son portrait statistique. À ce quadrillage visuel se superpose la grille sonore dans laquelle j'ai attribué une place aux mots utilisés en me servant de la hiérarchie d'un questionnaire qui repose sur une lecture de gauche à droite.

Il me semble que vous renversez ici la logique de la musique d'ameublement chère à Satie: ce n'est plus la bande-son qui remplit un rôle utilitaire et harmonieux mais les éléments visuels qui permettent de concentrer l'attention du spectateur sur les voix.

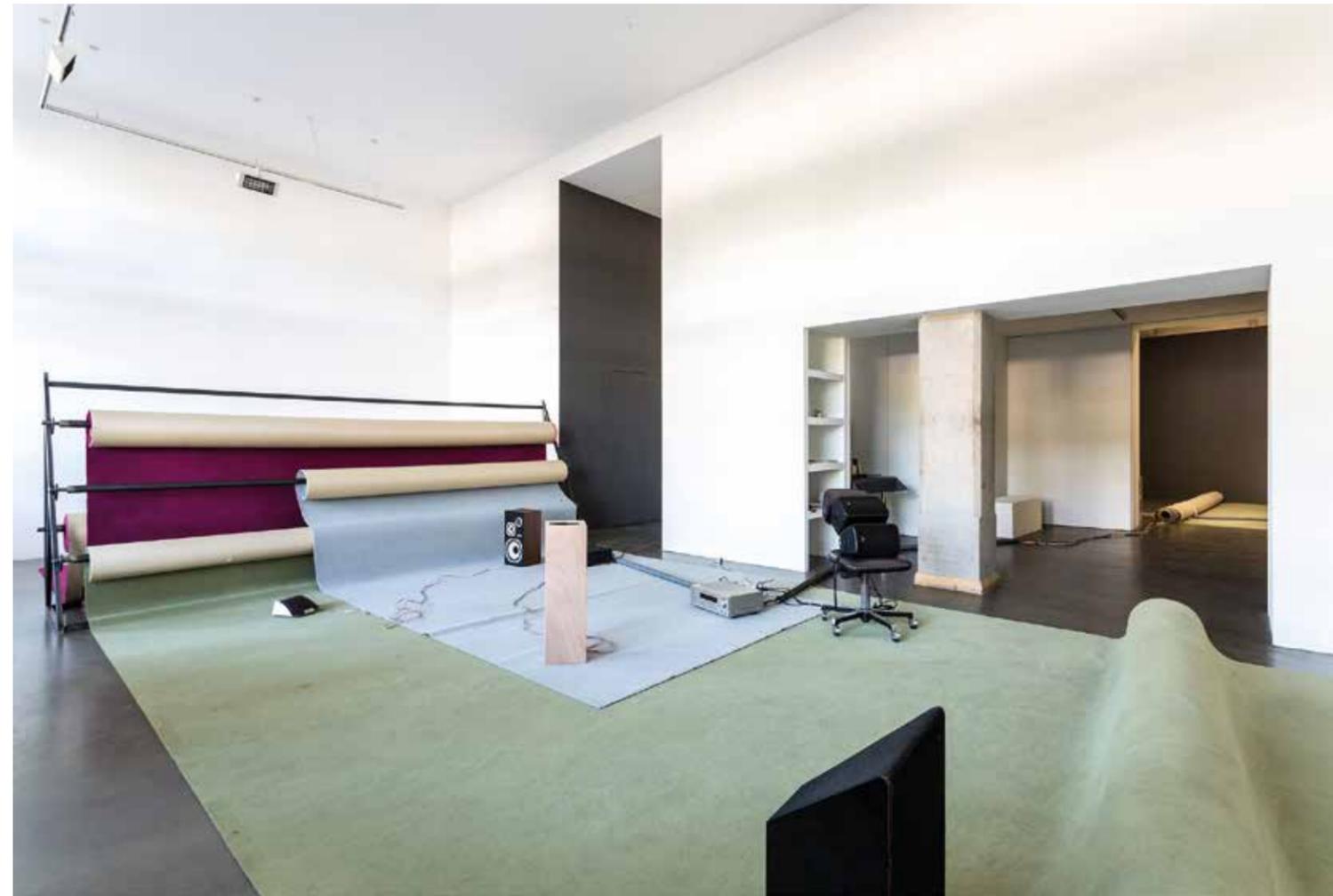
Je cherche en effet à mettre en place des environnements qui soient le plus stable possible afin de laisser se déployer la parole. Je cherche également à donner une place au spectateur. *Liste à puces* est présentée dans une ancienne salle de cinéma dont le sol est en pente. J'avais remarqué que lorsque cet espace est occupé par une projection ou une performance, le public a tendance à rester au seuil de la salle. J'ai voulu au contraire proposer l'expérience d'une descente en tirant une ligne d'horizon à hauteur des pieds du visiteur. En rentrant, on plonge donc dans un bac bleu d'écoute. Le quadrillage visuel et sonore de l'œuvre amène le visiteur à se diriger vers l'estrade qui devient le point de fuite privilégié pour la découvrir. Il se retrouve alors à contempler depuis la scène l'espace qui lui est habituellement attribué. L'installation me permet tout simplement de mettre en place les conditions d'écoute de mon travail.

Et le fait que la salle 37 du Palais de Tokyo soit une ancienne salle de cinéma semble faire particulièrement sens par rapport à votre intérêt pour la séance d'écoute.

L'idée de séance me tient en effet à cœur. Lorsque j'allais au cinéma enfant, il m'est arrivé de prendre le film en cours et de rester à la projection suivante pour voir la partie manquée. De la même manière, les visiteurs arrivent rarement au début de la diffusion sonore et décident ou non de faire la boucle. Au Palais de Tokyo, j'ai donc mis en place un jeu de lumière, un élément nouveau dans mon travail, qui donne au visiteur un repaire temporel même s'il arrive en cours de route. Chaque diffusion est par ailleurs entrecoupée d'un long silence pour marquer l'idée d'une séance. Celle-ci détermine le temps d'une attention portée à un travail. La situation d'écoute collective m'intéresse particulièrement car elle révèle un ensemble de comportements, tout un langage des corps et des regards entre les spectateurs. Ces micro-actions, tout comme le paratexte mental des visiteurs et des enquêteurs (ces paroles qui ne sont pas prononcées mais qui résonnent dans notre tête lorsque l'on pense ou que l'on écrit), viennent augmenter l'œuvre.

Envisagez-vous de réaliser un acte III avec les enquêteurs téléphoniques ?

Je ne sais pas encore mais je réfléchis à un autre dispositif lié à cette collaboration pour l'exposition «Rendez-vous» à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne en septembre prochain. Avec un peu de recul, je me rends compte que les différentes installations sonores que je produis fonctionnent comme une répétition générale ou une accumulation de décors pour la pièce de théâtre que j'idéalise depuis longtemps.



Anne Le Troter, Les mitoyennes, 2015.
Son / Sound: 13'. Ingénieur son: Max Bruckert.
La BF15, Lyon, avec le soutien de / supported by Pro Helvetia,
en partenariat avec / in partnership with Grame,
centre national de création musicale; MAC Lyon.
Photo: Jules Roeser.



Anne Le Troter, De l'interprétariat, 2016.
Son / Sound: 15'.
Courtesy Arnaud Deschin Galerie.
Photo: Romain Darnaud.

Anne Le Troter

Through her acoustic and deliberately polyphonic installations, Anne Le Troter explores the mechanisms of language. Nurtured by everyday experiences, and poets such as Christophe Tarkos, Charles Pennequin and Nathalie Quintane, her praxis has developed out of the recording and editing of collected words. The orality and role-playing which she introduces become the vehicles for an observation of the world which is tending more and more to take the form of a total work conveying her fascination for theatrical representation. Somewhere between décor and set, she constructs territories for these bodyless voices which are developed in space. For her exhibition “Bulleter List” at the Palais de Tokyo, we go back with her over her pathway through language.

R.B. At what moment did your praxis veer towards language and words?

A.L.T I was studying at the School of Art and Design in Saint-Etienne, where I was developing a sculptural praxis, until the school acquired an audio recorder. By using that tool, I became aware of editing, which in turn enabled me to produce a form of acoustic sculpture based on my own voice. The piece *Fifi, Riri, Loulou* (2011), inspired by Robert Fillou’s “Autrisme” [literally: “Otherism”]: “Whatever you’re thinking, think something else; whatever you’re doing, do something else”, was a major step in my activity: onto the recording of a series of improvisations I cut silences between the words, creating a speeded-up pace suggesting a thought in the process of being formulated.

Was audio editing a chance to deal with issues related to time?

Yes, it was from then on that I started to develop an interest in the time-frame of a sentence. What’s more, I started to raise that question, more out of curiosity, among the people I was working with: “By admitting that you get up at eight in the morning and go to bed at eleven at night, during a day with a normal rhythm (work, going out, etc.), if you had to put end-to-end all the sentences you’d uttered, and if you removed all the silences, in your opinion how much time each day, on average, do you spend talking?” The interviewee will make an initial mental editing by thinking about that question, activating an inner voice which remains inaccessible to me. Can we already regard that as sound?

At the same time you were also exploring spoken language through publishing.

I was then at the Geneva School of Art and Design (HEAD), where I took part in Hervé Laurent’s writing workshop. I asked him to read my texts and he offered me to publish *L’Encyclopédie de la matière* (2013) with Héros-Limite editions in collaboration with the HEAD. What was involved was the script for a much larger work of logical deductions from thinking based on recorded improvisations. In it I broached issues connected with matter (sound, video, sculptural) the better to get back into the text. I also wrote *Claire, Anne, Laurence* (2012), a play presenting the codes and structures of language which I had developed with my sisters.

in conversation with Raphaël Brunel

We find this idea of coded language again through the people you work with, who belong to professions and trades which use a very specific vocabulary.

How did you shift from a work focusing on your own words to a more collaborative form?

It was after losing my voice that I had the idea of bringing in people from outside, and recording them as part of various projects. So I invited a group of telephone pollsters to work with me with a view to putting on an exhibition at the BF 15 in Lyon (“Les Mitoyennes”, 2015). I subsequently worked with ASMR artists (autonomous sensory meridian response) who were involved in a relaxation technique using the voice (*L’Appétence*, 2016), and with some dental prosthesis makers for the show “De l’interprétariat” at the Arnaud Deschin Galerie (2016).

What form does this group work take?

Starting with *Les Mitoyennes*, I set up a procedure consisting in conducting an interview with the various people contacted, with a view to forming a working group and seeing if we could agree about the way of doing things. After that initial exchange there was the recording phase which would give rise to the final sound piece. That stage is decisive because it’s based on the accumulated matter that I’ll be able to give a more precise direction to the project. In the end, I handle the time I’ve been given, the time taken up by the words to be exchanged. It’s like re-seeing the present.

After the Salon de Montrouge Prize which you won in 2016 for *L’Appétence*, you presented a new acoustic installation at the Palais de Tokyo titled *Liste à puces*.

What was the origin of that?

Liste à puces is directly linked with *Les Mitoyennes*, which was presented in 2015 at the BF 15. It’s in a way its act II, and its format is somewhere between the exhibition and the representation. In that instance I was interested in political polls in view of the current electoral context. I worked with the Lyon group with whom I’d been in contact for the show at the BF 15, and another one in Paris, with which we’d thought about strategies aimed at blurring the source of the words, by repeating with five voices the most problematic linguistic elements for their work stations. I also went to the polling institute to listen to pollsters at work. Sitting at my station, I could move from one to the other, and compose in zapping mode, while at the same time capturing the inter-spaces of language which develop during the work period: the discussions between two questionnaires but also at times signs of weariness. I subsequently had access to archives of this type of recording sent by the call centre, with the authorization, needless to add, of the pollsters.

How did you edit the piece based on the work done with those different groups?

I borrowed the process of a call for a political poll:

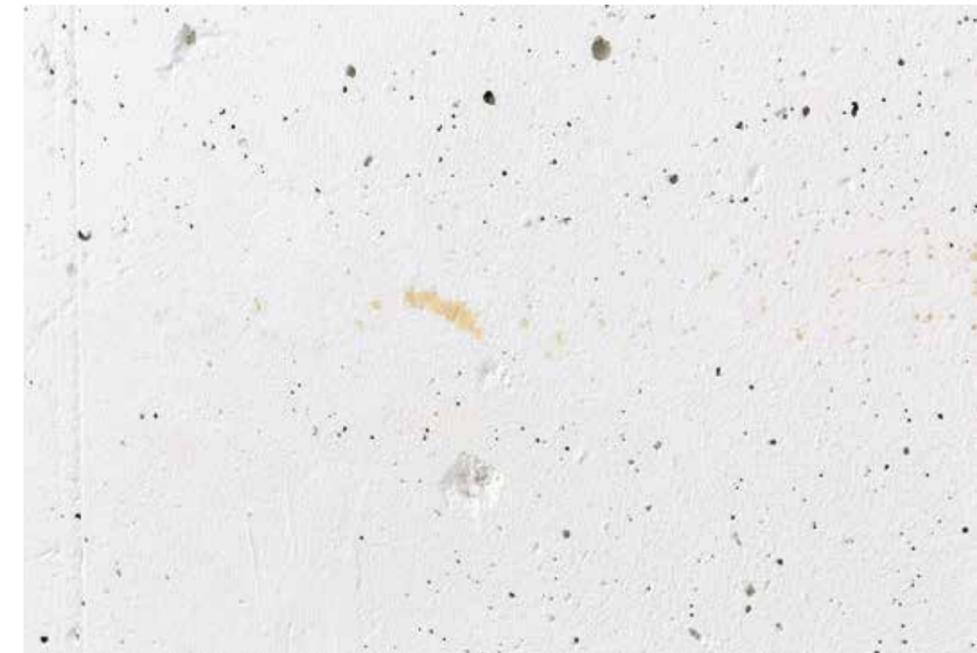
1-introduction of the pollsters

2-questions to find out which political party the person being polled is closest to

3-questions to do with the notion of items.



Anne Le Troter, *Liste à puces*, 2017.
Son / Sound: 15'. Palais de Tokyo, Paris.
Photo: Aurélien Mole.



Anne Le Troter, *Chromascope Ivoclar*, 2016.
Injection de résines utilisées par les prothésistes dentaires / dental composite resins injected.
Courtesy Arnaud Deschin Galerie.
Photo: Romain Darnaud.



Anne Le Troter, *L'appétence*, 2016.

Son / Sound: 9'22. Salon de Montrouge. Bourse de production: ADAGP.
En collaboration avec les artistes ASMR / in collaboration with: Final ASMR,
Made In France ASMR, Miel ASMR, Mr Discrait, Sandra Relaxation ASMR,
The French Whisperer.

Political questionnaires are always identical. Of course, names, dates and places change, but the structures of the sentences remain the same. So I asked the pollsters to cross out the content and keep just the container, while still respecting the time taken for the standard sentence or question by stretching out certain syllables before and after the script. For example, with the question: "What political party are you closest to, or let's say least distant from?", they had to hold the word "what" for the time it would take to say "political party are you...". In the end, the pollsters are in their turn polled about the items they propose and the need to reduce or increase them, because lots of people have trouble giving precise answers.

Your pieces are usually developed within installations which convey a somewhat administrative aesthetic, a plastic vocabulary made up of office chairs, bits of carpet, and sound broadcasting apparatus. What place do you earmark for this more visual aspect?

Obviously the installation represents an important part of the work, but it wouldn't exist without the sound piece. Above all, it focuses on language and listening. At the BF 15, I played on the history of the place, an old carpet shop, by using that material for its acoustic properties and its comfort (I'm incidentally quite sure that listening passes through the feet), but also because it enabled me to define language projection zones, a space within the space. It's a matter of giving words a territory and a body. This is also why I usually leave the sources of broadcasting visible. For technical reasons, the speakers in *Liste à puces* are hidden in boxes which give material form to the alignment of the pollsters' work stations. On the carpet I transferred the plan of a polling institute and the positions of the different people involved (each one corresponding to a speaker), accompanied by a statistical portrait. Overlaid on this visual grid is the sound grid in which I assigned a place for words used by making use of the hierarchy of a questionnaire that is based on a left-to-right reading.

It seems to me that you are here reversing the logic of the furniture music dear to Satie: it's no longer the sound track which plays a utilitarian and harmonious role, but the visual elements which make it possible to focus the spectator's attention on the voices.

In fact I'm trying to set up environments which are as stable as possible, so as to let the words develop. I'm also trying to make a place for the spectator. *Liste à puces* is presented in an old cinema with a sloping floor. I'd noticed that when this space is used for a screening or performance, the public tends to stay on the threshold of the auditorium. I, on the other hand, wanted to offer the experience of a descent by drawing a horizon line at the level of the visitors' feet. So when you enter, you plunge into a blue listening tank. The work's visual and acoustic grid prompts visitors to head for the platform which becomes the preferred vanishing point to discover it. So they find themselves looking from the stage at the space where they usually stand. The installation enables me, quite simply, to introduce the conditions for listening to my work.

And the fact that room 37 in the Palais de Tokyo is an old cinema auditorium seems to be especially meaningful in relation to your interest in listening sessions.

I'm very keen on the session idea. When I went to the cinema as a child, sometimes I would miss the beginning of the film and then stay on for the following screening to see the missing part. Similarly, visitors rarely arrive at the beginning of the sound broadcast, and decide to listen to the whole thing or not. So at the Palais de Tokyo I set up a play of light, a new element in my work, which gives visitors a time reference, even if they arrive half way through. Each broadcast is incidentally interspersed with a long silence to emphasize the idea of a session. This determines the attention span given to a work. The collective listening situation I find especially interesting because it reveals a set of patterns of behaviour, a whole language of bodies and eyes between the spectators. These micro-actions, just like the mental paratext of visitors and pollsters (those words that are not uttered but which ring out in our heads when we think or write), swell the work.

Do you imagine producing an act III with the telephone pollsters?

I don't know yet, but I'm thinking about another arrangement that would derive from this collaboration for the exhibition "Rendez-vous" at the Institute of Contemporary Art in Villeurbanne, next September. With a bit of hindsight, I realize that the different acoustic installations I've been producing work like a general rehearsal or an accumulation of décors for the play which I've long been idealizing.

WIELS

Av. Van Volxem 354
1190 Bruxelles

20.04 –
13.08.2017



Antoine Renard

Antoine Renard questionne la réalité des usages numériques et du web en particulier, qu'il met en relation avec des problématiques techno-politiques contemporaines. En s'appuyant sur une esthétique liée aux écrans, aux flux et aux signes, il élabore un travail de scrutation du monde dans lequel se croisent capitalisme néolibéral, psychologies dégénérescentes et biotechnologies. Depuis 2013, il co-dirige avec Clémence de la Tour du Pin l'espace Center situé à Berlin. Il présente avec «Resource Operations» une exposition en deux volets et en simultané: l'une à Tlön (Nevers), l'autre chez In extenso (Clermont-Ferrand).

J.V. Votre travail développe un univers particulièrement pessimiste, au niveau du sens et des évocations mais aussi par l'adoption d'une trame visuelle relativement sombre. Vous vous appuyez également sur des figures de la dégénérescence psychologique, sur une approche bactérienne ou parasitaire, puis, au final, vous passez par une organisation spatiale relativement chaotique. De quelle façon percevez-vous la nature sombre de ce que vous présentez ?

A.R. Oui, ces derniers temps, j'ai beaucoup traité du thème de la maladie et de la dégénérescence. Tout a commencé il y a deux ans, quand je suis tombé sur ce livre de Gerald Hüther, *Biologie de la peur*, qui traite du psychologique par le biologique. Il s'agissait de déterminer de quelle façon fonctionne la peur et comment on pouvait l'utiliser de façon constructive. Le problème avec la peur c'est qu'elle prend le pas sur la confiance et l'espoir; un voile se pose sur les choses et complique une prise de décision réfléchie. Je pense que l'un des enjeux aujourd'hui est de «domestiquer» la peur en la déconstruisant pièce par pièce, ou en apprenant à l'«apprécier». On peut aussi percevoir des traces de cette domestication de la peur dans des civilisations passées, à partir des pratiques occultes, de la prise de plantes hallucinogènes, ou de la transe. Il s'agit dans tous les cas de visiter un endroit invisible, dangereux et nécessaire. En 2012, j'ai publié un recueil de textes écrits par des adolescents qui traitait de leur expérience avec une plante aux effets hallucinogènes puissants, la *datura stramonium*, (*Oh Rats !, It's deceiving*, publié chez Broken Dimanche Press). Je me demandais pourquoi tous ces jeunes étaient prêts à risquer leur vie pour quelque chose qui ne procure aucun plaisir: est-ce une forme de résistance ?

On perçoit également une approche qui consisterait à évoquer des systèmes de croyance, en particulier à Tlön, où l'on passe par un parcours processionnel pour arriver à un écran au caractère hypnotique. Celui-ci pourrait s'apparenter à un objet de culte, à une nouvelle idole. Le t-shirt que l'on rencontre par la suite suggère une croix mais peut-être aussi un pentagramme satanique. De quelle façon appréhendez-vous ce rapport à la croyance, à l'ésotérisme même ?

D'une manière générale, je suis très intéressé par l'idée de culte et par les pratiques ritualisées. Une grande partie de mes recherches

s'entretient avec Julien Verhaeghe

porte sur la manière dont culture, science et politique peuvent se chevaucher et générer un dialogue. Selon moi, beaucoup de signes laissent à penser que nous sommes entrés dans une nouvelle phase du modèle capitaliste, peut-être même dans sa phase finale, avec la robotique, les *big data*, l'émergence des *fake news* ainsi que l'ubérisation des codes du travail. Tout ceci me laisse à penser que nos sociétés sont à la recherche de nouveaux modèles. Comment s'orienter dans ces bouleversements ? À une époque où tout discours alternatif finit par se faire récupérer par le marché ou à s'essouffler de lui-même, quels sont les modes de pensée susceptibles de résister à la récupération ou, tout du moins, comment ressortir intacts des tentatives de récupération par le marché ? Il me semble alors que la croyance est une arme extrêmement solide, la vérité se trouve peut-être en nous, quelque part, il suffit d'apprendre à s'écouter soi-même, dans nos sociétés où tout est fait pour détourner l'attention que l'on porte à soi, où il s'agit toujours de générer de l'envie, étant donné que le capitalisme fonctionne par addiction, par sensation de manque. La pratique de la croyance par la méditation est l'exact opposé, il s'agit d'une recherche intérieure, d'une écoute de soi. Aussi, il semble que la manière avec laquelle nous consommons l'information n'a plus vraiment d'influence sur le savoir «actuel» que nous pouvons en tirer, il sert plutôt à générer de l'émotionnel, du pathos, ce qui est intéressant car contrairement au data, l'émotionnel ne peut pas être valorisé en argent comptant. Jusqu'à présent il est impossible de monnayer nos émotions mais, en revanche, il est possible d'utiliser ces émotions pour faire agir les gens.

Il y a chez vous la volonté de rejeter un système. Pour autant, on a également le sentiment que votre approche critique est plus astucieuse qu'il n'y paraît de prime abord, dans la mesure où, par exemple, vous faites des compromis avec la technique : vous semblez utiliser celle-ci à votre avantage, comme pour dire que pour contraindre un système, le mieux est encore de l'intégrer. Si vous vous portez au-delà d'un activisme « traditionnel » en proposant un autre genre de « critique », comment percevez-vous votre rapport à la technique ?

Mon travail emprunte très souvent à des événements liés à l'actualité, j'utilise principalement des faits divers récents comme matrice conceptuelle pour mes installations, qu'il s'agisse d'articles de blogs, de mythes urbains ou d'événements géopolitiques. Mon travail trouve sa source dans un espace-temps contemporain. Mes références s'accumulent à la manière d'un *news feed* de médias sociaux, l'information se déroule article après article, dans une apparente anarchie qui finit par faire sens suite à certains événements cruciaux. Il suffit de passer un peu de temps sur Facebook pour comprendre certains mécanismes liés à l'ère numérique: chaque article traite de questions extrêmement complexes en les simplifiant à l'extrême. La plupart du temps les gens ne lisent que les titres des articles ou les trois



A

A
Antoine Renard, *Shaun*, 2016.
Résine polyester, terre et fleurs synthétiques, tissu, feuille d'aluminium et sacs en plastique / polyester resin, soil and artificial flowers, fabric, aluminium foil, plastic bags, 200 × 55 × 19 cm. Photo: Sylvie Chan-Liat. Courtesy Antoine Renard; Valentin, Paris.

B & C
Antoine Renard,
Resource Operations (Part II): Eden Park,
In extenso, Clermont-Ferrand, 2017.
Photo: Aurélien Mole.

D
Antoine Renard, vue de l'exposition /
view of the exhibition «Black Dance»,
galerie Valentin, Paris, 2016. Photo: Sylvie Chan-Liat.
Courtesy Antoine Renard; Valentin, Paris.



C



B



D



Antoine Renard,
Resource Operations (Part I):
The Monk's Corridor,
Tlön, Nevers, 2017,
Photo: Aurélien Mole.

premières lignes avant de mettre un «like» ou de «partager», sans vérifier la véracité des sources; les médias visent donc des gros titres pour expliquer des problèmes d'une complexité extrême, de manière à ce que chacun finisse par avoir une opinion très tranchée très rapidement. Leur opinion devient force de vote, nous avons clairement vu ces mécanismes en action avec le *Brexit* et Trump. Plus le monde se complexifie, plus les articles se simplifient. Je pense que nous assistons actuellement à un rapprochement entre le politique et l'*entertainment*. En ce sens, mon travail reflète ces mécanismes, l'apparente littéralité de mes agencements cache une forme de perversion: elle vise à donner le sentiment au visiteur qu'il est en total contrôle de la situation afin de mieux l'emmener dans des schémas de pensée plus profonds, où contradiction et ambivalence règnent en maître. Mon travail n'a pas pour but de critiquer un système mais plutôt de mettre en évidence ces schémas psychologiques, en inventant ma propre réalité, ma propre histoire alternative. L'idée étant de s'approprier cette technologie, de la rendre accessible et compréhensible par tous, de la libérer de la tutelle politique ou commerciale au profit de l'imagination de chacun.

D'un point de vue formel, vous adoptez une sémantique visuelle qui articule des notions d'intériorité et d'extériorité, par exemple lorsque vous figurez des grilles ou des structures évoquant des machines mises à nu, ou bien lorsque vous vous intéressez à une idée de la circulation. Comment percevez-vous ces notions dans votre travail? N'est-ce pas une façon de figurer le monde matériel, au regard d'un monde que l'on clame aujourd'hui être immatériel?

L'enjeu de la guerre de l'information est avant tout de faire circuler de l'information. Il s'agit d'abord d'avoir le contrôle des circuits dans lesquels transite cette information. L'information est immatérielle mais les structures qui font circuler cette information sont bien réelles. Il y a de puissants lobbies derrière chaque algorithme qui redistribue l'information, et il est souvent très difficile de remonter à la source de chaque information. L'image même d'Internet, avec le *dark web*, contient une forme d'occultisme, ou une forme intérieure et extérieure. S'il y a un *dark web*, il doit y avoir un *bright web*. C'est un peu comme assister à une bataille épique du savoir contre l'ignorance, du clair contre l'obscur, sans savoir dans quel camp se situe l'un ou l'autre. Cette dimension est fascinante, elle rompt radicalement avec les anciennes structures technocrates et libérales des vingt ou trente dernières années.

Par ailleurs, pouvez-vous revenir sur le rapport entre bio et technique tel qu'il apparaît dans votre travail? Notamment au regard des discours portant sur l'assimilation par l'homme de la technique, afin d'en prolonger les modes d'existence?

Je me demande parfois qui assimile qui. Est-ce l'homme qui assimile la technique, ou l'inverse? Est-ce l'homme qui fait le langage, ou le langage qui fait l'homme? Je n'ai pas de réponse à cette question, je me méfie des discours liés au transhumanisme, car ils vont de pair avec des concepts accélérationnistes et l'illusion que la technologie va nécessairement «illuminer» l'homme, ce qui pour le moment est loin d'être le cas. On assiste même à l'exact inverse.

Antoine Renard

in conversation with Julien Verhaeghe

Antoine Renard questions the reality of digital utilisations and of the Internet in particular, which he connects to contemporary techno-political issues. In relying on an aesthetics based on screens, flows and signs, he is developing a work involving a scrutiny of the world in which neo-liberal capitalism, forms of degenerating psychology and biotechnologies all overlap. Since 2013, with Clémence de la Tour du Pin, he has been jointly running the Center art space in Berlin. With "Resource Operations", he is presenting an exhibition in two parts, at the same time: one at Tlön (Nevers-F), the other at In Extenso (Clermont-Ferrand-F).

J.V. Your work is developing a particularly pessimistic world, where meaning and evocations are concerned, but also through the adoption of a relatively gloomy visual grid. You also rely on figures of psychological degeneration, and a bacterial and parasitic approach, then, in the end, you proceed by way of a relatively chaotic spatial organization. How do you perceive the dark nature of what you're presenting?

A.R. Yes, recently I've dealt a lot with the theme of illness and degeneration. It all began two years ago, when I came upon this book by Gerald Hüther, *Biology of Fear*, which deals with psychology through biology. What was involved was determining how fear functions and how we can use it constructively. The problem with fear is that it holds sway over confidence and hope; a veil comes over things and complicates any thought-out decision. I think that one of the challenges today is to "domesticate" or "tame" fear by deconstructing it bit by bit, and by learning to "appreciate" it. So we can see traces of this domestication of fear in past civilizations, based on occult practices, taking hallucinogenic plants, and trances. In all instances there is an invisible, dangerous and necessary place to visit. In 2012, I published a collection of writings by teenagers, dealing with their experience of a plant with powerful hallucinogenic effects, *Datura stramonium*, (*Oh rats! It's deceiving*, published by Broken Dimanche Press). I wondered why all those young people were prepared to risk their lives for something that gives no pleasure: is it a form of resistance?

We can also see an approach consisting in evoking belief systems, in particular at Tlön, where you pass through a processional itinerary to reach a screen which has something hypnotic about it. This screen might be akin to an object of worship, or a new idol. The T-shirt we then come across suggests a cross, but perhaps a satanic pentagram, too. How do you understand this relation to belief, and to actual esotericism?

In a general way, I'm very interested in the idea of worship and cult, and by ritualized practices. Much of my research focuses on the way culture, science and politics can straddle each other and give rise to a dialogue. For me, a lot of signs suggest that

we have entered a new phase of the capitalist model, perhaps even its final phase, with robotics, big data, the emergence of fake news, and the uberization of work codes. All this leads me to think that our societies are looking for new models. How are we to find our bearings amid these upheavals? In an age when all alternative discourse ends up by being taken over by the market, or running out of steam all on its own, what are the ways of thinking likely to withstand being taken over or, at the very least, how is it possible to escape unscathed from the market's attempts to take things over? So it seems to me that belief is an extremely stout weapon, and that truth may perhaps be lurking within us, somewhere, it is enough to learn how to listen to ourselves, in our societies where everything is being done to divert the attention that we pay ourselves, where it is always a matter of generating desire, given that capitalism works by addiction, and through a sensation of not having enough. The practice of belief through meditation is the exact opposite, it involves an inner quest, and listening to yourself. It would thus seem that the way in which we consume information no longer really has any influence on the "present-day" knowledge that we may derive from it, it serves rather to generate things emotional, and pathos, which is interesting because, unlike data, the emotional cannot be enhanced as cash. It has hitherto been impossible to make money out of our emotions but, on the other hand, it is possible to use these emotions to get people to act.

You have a desire to reject a system. Yet one also gets the feeling that your critical approach is more cunning than it might first seem to be, insofar as, for example, you make compromises with technology: you seem to use it to your advantage, as if you're saying that, in order to restrict a system, the best thing is still to encompass it. Nevertheless, if you are going beyond a "traditional" activism by proposing another kind of "criticism", how do you perceive your relation to technology?

My work very often borrows from goings-on connected with the current situation. I mainly use recent news items as a conceptual matrix for my installations, whether this involves blog articles, urban myths, or geopolitical events. The source of my work lies in a contemporary space/time-frame. My references pile up like a social media news feed, the information unfurls article by article, in a seeming anarchy which ends up making sense, in the wake of certain crucial events. It's enough to spend a bit of time on Facebook to understand certain mechanisms associated with the digital age: each article deals with extremely complex issues, by hugely simplifying them. Most of the time, people only read the titles of articles, or the first two or three lines, before putting a "like" or "share", without checking the truthfulness of the sources; so the media focus on big titles to explain extremely complicated problems, in such a way that everyone may end up by having an opinion that is reached very quickly. Their opinion becomes a voting force; we have clearly seen these mechanisms in action with the Brexit and Trump. The more

complex the world becomes, the simpler these articles become. I think that we are currently witnessing a closing of the gap between politics and entertainment. In this sense, my work reflects these mechanisms, and the apparent literalness of my arrangements and systems conceals a form of perversity: it is meant to give the visitor the feeling that he or she is in complete control of the situation, in order to better introduce him or her into more profound thought schemes, where contradiction and ambivalence rule the roost. The purpose of my work is not to criticize a system, but rather to highlight these psychological schemes, by inventing my own reality, and my own alternative history. The idea being to appropriate this technology, make it accessible and understandable for one and all, and free it from political and commercial supervision in favour of everyone's imagination.

From a formal viewpoint, you're adopting a visual semantics which expresses notions of innerness and outerness, for example when you feature grids and structures conjuring up exposed machines, or else when you're interested in an idea of circulation. How do you see these notions in your work? Isn't this a way of depicting the material world, compared to a world which people today are claiming is immaterial?

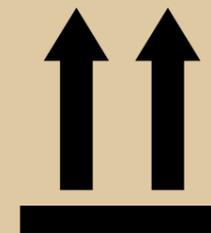
The challenge of the information war is above all to get information to circulate. This involves, firstly, having control

of the circuits in which this information transits. Information is immaterial, but the structures which get this information to circulate are very real. There are powerful lobbies behind each algorithm which re-distributes information, and it is often very hard to go back to the source of each item of information. The very image of the Internet, with the dark web, contains a form of occultism, or an inner and outer form. If there is a dark web, there must also be a bright web. It's a bit like being present at an epic battle of knowledge versus ignorance, lightness versus darkness, without knowing which side one or the other are on. This dimension is fascinating, it makes a radical break with the old technocratic and liberal structures of the past 20 or 30 years.

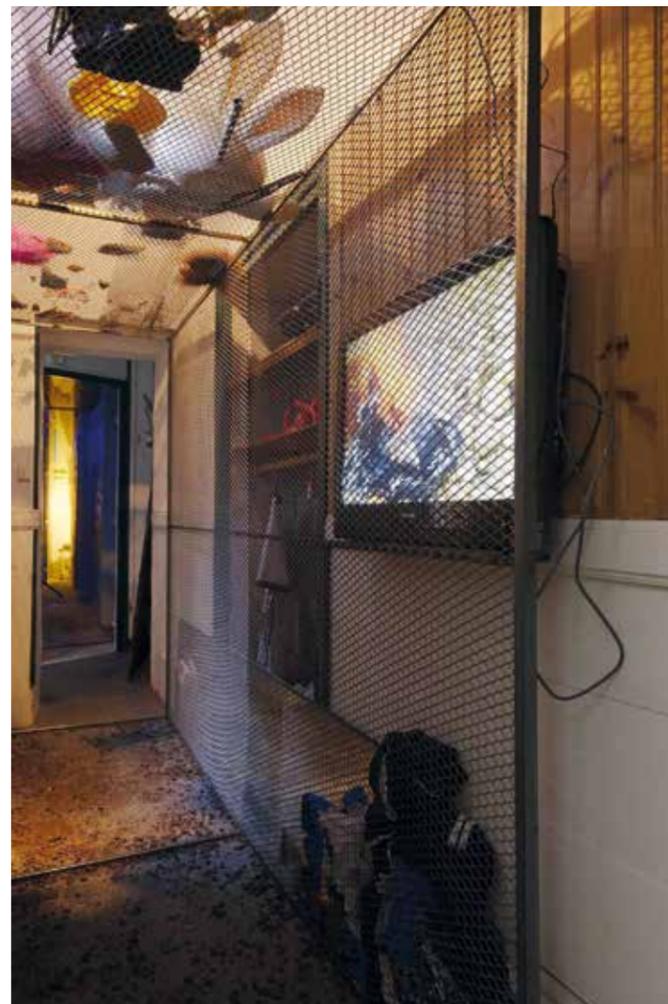
In other respects, can you go back over the relation between bio and technological as it comes across in your work? Especially with regard to the argument to do with man's assimilation of technology, in order to prolong forms of existence?

I sometimes wonder who is assimilating whom. Is it man assimilating technology, or vice versa? I don't have the answer to this question, and I'm suspicious of the arguments associated with transhumanism, because they go hand in hand with accelerationist concepts and the illusion that technology will necessarily "illuminate" man, which, for the time being, is far from being the case. We're even witnessing the exact opposite.

wrapped / unwrapped



Antoine Renard,
Interfaith Rack XI, 2016.
Acier, cire, chemise et polyéthylène /
steel, wax, shirt and polyethylene,
200 x 50 x 50 cm, (detail).
Photo: Ilse Raps. Courtesy Antoine Renard;
Komplot, Bruxelles.



Antoine Renard,
**Resource Operations (Part I):
The Monk's Corridor**,
Tiön, Nevers, 2017.
Photo: Aurélien Mole.

Béatrice Balcou
Victoire Bardot
Christo*
Marcelline Delbecq
Carole Douillard
G. Küng
Maïlys Lamotte-Paulet
Erwan Mahéo
Yuki Okumura
Blaise Parmentier
Julien Quentel

01.04 → 06.05.2017

Zoo galerie

49 chaussée de la Madeleine – 44000 Nantes
Tram 2, arrêt Aimé Delrue

www.zoogalerie.fr
ouvert du mercredi au samedi, 15h – 19h

Invernomuto

Simone B. et Simone T. forment le duo Invernomuto depuis 2003. À moins que cela ne soit Palm Wine et Dracula Lewis, leurs avatars musicaux respectifs, qui l'animent. Car les films, installations et éditions qui émanent de la collaboration entre les deux Italiens baignent dans les nappes de synthétiseurs *G-funk* de la fin des années 1980, enflent dans les caissons de basses. En s'articulant le plus souvent autour de monuments dans ce qu'ils ont de légendaire, à l'image de Lee «Scratch» Perry considéré comme un pionnier de la dub, ou de plus mineur et pittoresque (le Wishing Well de Chinatown répliqué par Mike Kelley ou le château néo-médiéval d'un certain Mr. Boomer), Invernomuto suit des pistes sonores pour relire et relier des histoires officielles ou chimériques. Le duo semble en quête d'un constant déplacement, d'un médium, d'une focale à l'autre, de tout véhicule qui mènerait de sa campagne milanaise d'origine à d'autres rives.

Dans le cadre de l'exposition «Lost in Narration» au Metropolitan Arts Center de Belfast, il présente un fragment du projet fleuve *Negus* où l'on s'en va sonder les fréquences sourdes d'une histoire triangulaire naviguant entre le village natal des artistes, la Jamaïque des Rastafari et le dernier empereur d'Éthiopie. Entretien avec le tout et la partie d'Invernomuto.

E.V. Que signifie Invernomuto et pourquoi avoir choisi ce nom pour votre duo ?

I. Cela vient de *Neuromancer*, un roman publié par William Gibson en 1984. Nous lisions tous les deux ce livre lorsque nous nous sommes rencontrés et que nous avons commencé à collaborer. Nous ne voulions pas travailler avec nos vrais noms car nous nous considérions comme une plateforme, une entité qui se rapprocherait plus de l'idée d'une troupe ou d'un groupe de musique que de l'identité égocentrique standard que l'on retrouve dans le milieu de l'art contemporain.

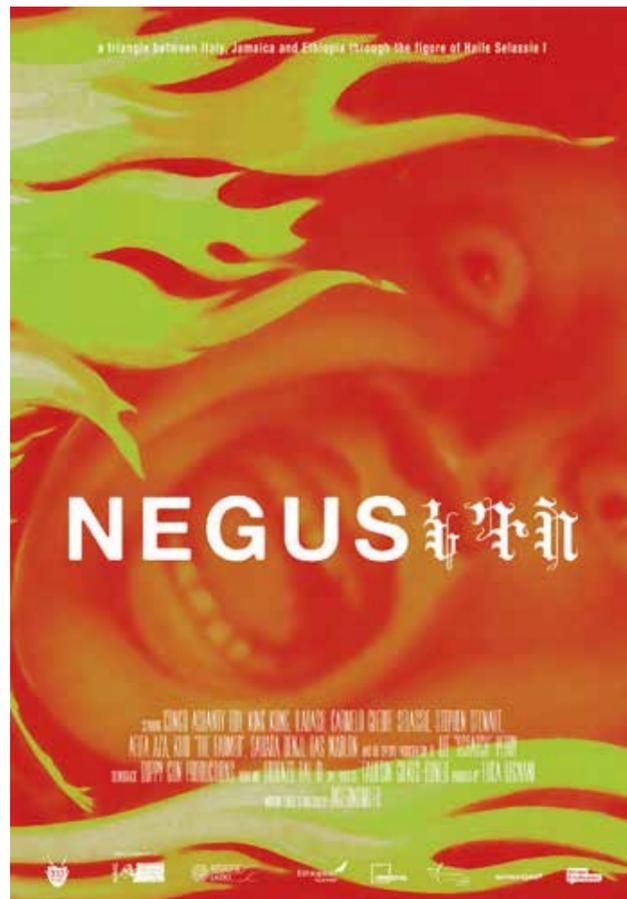
Votre travail est présenté à Belfast dans une exposition collective intitulée «Lost in Narration». Qu'y montrez-vous ?

Chaque artiste de l'exposition, dont le commissariat est assuré par Manuela Pacella, dispose d'un étage entier du MAC. Dans notre cas donc, ça sera une sorte de monographie centrée sur le cycle *Negus*. Nous ne présenterons pas le film en entier puisqu'il sera projeté en avril dans le cadre du Belfast Film Festival dans un vrai cinéma. En dehors de *Negus-Lee «Scratch» Perry*, le rituel-performance que nous avons réalisé avec le légendaire producteur de dub et de reggae, notre exposition se concentrera sur ce qui est extérieur au cadre cinématographique. Tout sera noir et blanc, un parti pris très graphique. Nous présenterons des pièces conçues ces deux dernières années qui se rapportent aux sujets développés dans le film, mais également des fragments d'autres projets toujours en cours de développement comme *Calendoola*, une série télé sur laquelle nous avons commencé à travailler récemment.

s'entretient avec Elsa Vettier

Je me demande par où / comment a commencé le projet *Negus*. Était-ce par désir de travailler autour de Lee «Scratch» Perry, ou une volonté, une nécessité d'interroger le passé colonial de l'Italie ?

Le projet *Negus* trouve sa source dans un vieux souvenir du grand-père de Simone T. : pendant l'occupation italienne de l'Éthiopie, une fête fut organisée dans notre petit village d'origine, Vernasca, pour célébrer le retour d'un soldat blessé. Au cours de celle-ci, une marionnette à l'effigie d'Haïlé Selassié 1^{er}, le dernier empereur d'Éthiopie, fut brûlée. Il faut dire que le mot «negus», qui est donc un titre de noblesse éthiopien, était aussi un terme d'argot couramment utilisé dans la vallée pour désigner les gens qui avaient l'air un peu dingue. On a entendu ce mot toute notre enfance, ignorant complètement son rapport à l'histoire coloniale italienne car ce n'était pas quelque chose que l'on nous enseignait vraiment à l'école. Entre temps, nous avons commencé à écouter du reggae et du dub et le nom d'Haïlé Selassié revenait toujours dans les paroles.



Vue du tournage de *Negus* / production still.
Photo: Taliesin Gilkes-Bower.

C'était d'ailleurs assez impressionnant d'entendre quelqu'un en Jamaïque nous parler d'une figure historique qui avait été l'objet d'une célébration macabre à quelques mètres de chez nous. À partir de ce moment-là, nous avons commencé à creuser et il faut admettre qu'il nous a été assez difficile d'en sortir, nous avons trouvé une manière de travailler sur ce sujet qui génère continuellement de nouvelles pistes.

Vos projets donnent souvent à la musique le rôle de pivot dans la narration d'événements historiques ou fantasmés. Vous travaillez également avec la dimension historique de certaines sonorités (je pense à l'exhumation de ces sifflements propres au hip hop californien de la fin des années 1980 dans *Wishes of a G.*), comment la musique a-t-elle pris une place aussi centrale dans votre collaboration ?

La musique est centrale dans nos projets car elle était — et est encore aujourd'hui — la production humaine à laquelle nous nous identifions le plus. C'est un outil que l'on a utilisé de nombreuses manières pour échapper à notre quotidien provincial. L'imagerie qui lui est liée est quelque chose de très fort pour nous, notamment parce qu'elle est très artificielle la plupart du temps. C'est cette dimension qui nous intéresse et qui nous permet, en un sens, de performer l'histoire. Grandir avec certaines obsessions nous a aidé à développer un point de vue toujours en évolution.

Dans *Lipstick Traces*, Greil Marcus fait mention d'une certaine «magie pop» qui aurait le pouvoir de connecter certains faits de société avec des sons, créant des symboles de transformation de la réalité sociale... Pensez-vous que cette «magie pop» opère ?

Pour ma part, je n'aime pas beaucoup *Lipstick Traces* et l'œuvre critique de Greil Marcus en général. Le premier livre que

j'ai acheté avec mon argent de poche était *Cranked Up Really High* de Stewart Home en 1996. De nombreuses pages de l'ouvrage sont consacrées à détruire le travail rhétorique de Marcus. Je pense que son romantisme a créé parmi les plus importants malentendus à propos de la pop culture comme étant quelque chose de révolutionnaire. Affirmer que le pop est révolutionnaire revient à neutraliser immédiatement ce potentiel. On ne s'intéresse ni aux mythes ni à la mythologie, encore moins aux idoles. En revanche, nous nous intéressons aux symboles et nous les utilisons pour créer une narration qui n'a pas nécessairement d'intrigue. Nous sommes curieux des rituels pour leur potentiel de mise en scène.

Vous mentionnez plus tôt que vous travaillez sur un nouveau projet intitulé *Calendoola* qui emprunte ses codes aux séries télé. Pourquoi avoir choisi ce format spécifique ? Le fait que les gens regardent ce programme sur les petits écrans de leurs ordinateurs avec des enceintes peu puissantes modifie-t-il votre manière d'envisager le film ?

Nous travaillons à un site Internet spécifique qui puisse fournir le contexte approprié pour regarder le premier épisode de *Calendoola*. Il est très important de se confronter au format et aux limites de cet écran. Pour être honnêtes, le premier épisode était déjà assez compliqué à réaliser car c'était la première fois que nous travaillions dans le domaine de la fiction avec de vrais acteurs. Et pour rendre la chose plus compliquée encore, nous avons décidé de filmer l'épisode entièrement à l'intérieur de l'espace de Gluck50, un centre de production et de résidence situé à Milan. C'était assez éprouvant pour nous, mais nous avons entamé le projet *Calendoola* précisément pour repousser nos limites. Ironiquement, le sujet de la série pose essentiellement la question des limites.

Invernomuto

Simone B. and Simone T. formed the Invernomuto twosome in 2003. Unless it is Palm Wine and Dracula Lewis, their respective musical avatars, who are its lifeblood. Because the films, installations and publications which result from the collaboration between these two Italians are awash in layers of G-funk synthesizers from the late 1980s, swelling in subwoofers. By usually making use of the legendary content of monuments, just like Lee “Scratch” Perry, regarded as a dub pioneer, or also minor and picturesque (the Chinatown Wishing Well replicated by Mike Kelley, and the neo-mediaeval castle of a certain Mr. Boomer), Invernomuto follows sound tracks to re-read and re-link official and fanciful stories. The twosome seems to be looking for a constant movement, a medium, from one focal distance to the next, and any vehicle which might lead from his original Milanese countryside to other shores.

As part of the exhibition “Lost in Narration” at the Metropolitan Arts Center in Belfast, the duo is presenting a fragment of the ongoing project *Negus*, where we probe the dull frequencies of a triangular story tacking between the village where the artists were born, Rastafarian Jamaica, and the last emperor of Ethiopia. An interview with all and part of Invernomuto.

E.V. What does Invernomuto mean and why this choice?

I. It comes from *Neuromancer*, a 1984 novel by William Gibson. We were both reading that book when we first met and started to collaborate. We weren’t interested in working with our real names because we were thinking of our practice as a platform, an entity, something more similar to a crew or a band than to the standard ego-centric approach of contemporary art.

You are part of a group show in Belfast entitled “Lost in Narration”. What will you present there?

Each artist in the show—curated by Manuela Pacella—will have a floor of the MAC; so, in our case, it will be a sort of solo show centred on the *Negus* cycle. We won’t present the whole film, as it will be screened in April as part of Belfast Film Festival, in a proper movie theatre. So, apart from *Negus-Lee “Scratch” Perry* – the ritual/performance we did with the legendary dub and reggae producer – the show will focus mainly on what’s outside of the cinematographic frame. It will be a show in black and white, a very graphic choice. We will include some pieces that have been conceived in the last two years, related to some of the topics we touch on in the film – but also works in progress, parts of other projects such as *Calendoola*, a TV series we recently started.

I wonder where/how the *Negus* project started.

Was it because of your interest in Lee “Scratch” Perry?

Or a will/necessity to investigate Italian colonial history?

The *Negus* project started from an old memory of Simone T.’s grandpa: during the Italian occupation of Ethiopia, to celebrate the return of a wounded soldier, in the small village which

in conversation with Elsa Vettier

is our hometown, Vernasca, a celebration was organized. It consisted in the burning of a puppet portraying Haile Selassie I, the last Emperor of Ethiopia. The word “negus”, an honorific title in Ethiopian, was also used at that time in the whole valley as a slang term for crazy looking people. We grew up hearing that word and that story, absolutely unaware of the Italian colonial history because it isn’t something that you really learn in school. Meanwhile, we started to listen to reggae and dub, and Haile Selassie was always mentioned in the lyrics. It was very impressive to hear somebody in Jamaica talking about an historical figure that was the subject of a macabre celebration just a few meters away from our home. We started to dig, then, and we have to admit it is quite hard to get out. We found a way to work on this topic that is constantly generating fresh suggestions.

Your projects often give music a pivotal role in the narration of historical or minor events. You also work on the historical dimension of music (I’m thinking of these specific synthesizers in *Wishes of a G*). How has music become so central in your projects?

Music has to be central in our projects because it was –and still is –the human artifact that we can relate to for the most part. Music was the tool we used in different ways to escape the suburban reality we were living, the imagery connected to it is something so strong for us, also because most of the time it is very artificial. This dimension is interesting, it allows us a way to perform history. Growing up with certain obsessions helped us to develop a point of view, always in progress.

In *Lipstick Traces*, Greil Marcus talks about a certain “pop magic” that supposedly connects social events to specific sounds, creating symbols of social change... Do you think there is such a thing as “pop magic”?

For my part, I quite dislike *Lipstick Traces* and Greil Marcus’s critical work in general. The first book I bought with my own money was *Cranked Up Really High* by Stewart Home in 1996, who wrote many pages destroying the rhetorical work of Marcus. I think his romanticism has created some of the biggest misunderstandings about pop culture as something revolutionary. To affirm that pop is revolutionary means to neutralize automatically its revolutionary potential. We are not interested in myths or mythology (nor in idols), we are interested in symbols and we use symbols to create a narrative that doesn’t necessarily have a plot. We are interested in rituals as a way of mise-en-scene.

You mentioned you were currently working on a project titled *Calendoola* that borrows its form from TV series. Why did you pick this specific format? Eventually people will watch the series on their computers’ small screens with poor sound systems. How does that affect your way of producing a video?

We are working on a dedicated website to give an appropriate context from where to watch the first episode of *Calendoola*,

it is very important for us to deal with the screen format and its limitations. To be honest, this first episode was already quite complicated because it was the first time we were working with fiction and real actors. To make it more complicated we decided to

shoot the episode entirely inside the space of Gluck50, a production center/residency space in Milan. It was quite “pushing to the limits” for us, but that’s the way we intend *Calendoola* to be, a way to stress our boundaries. Ironically, the subject is all about boundaries.



Negus, production stills.
Photos: Taliesin Gilkes-Bower.

Wilfried Huet

s'entretien avec Patrice Joly

GAGARIN vient d'effectuer sa dernière sortie dans l'espace «revuesque» après avoir parcouru 33 révolutions dans le ciel de plus en plus dégagé de l'édition indépendante. La comète flamande qui a vu défiler en ses pages au délicat Munken ivoirien la crème de l'establishment artistique mondial, se décide à redescendre sur terre après un long séjour dans les hautes sphères de la création internationale. Les envolées textuelles de ses invités ont toujours su trouver en la personne de Wilfried Huet un accueil sans réserve, le commandant de bord de cette navette internationale se définissant comme un pionnier de la libre édition et revendiquant une posture d'indépendance farouche face au diktat de la critique autorisée et de l'hégémonie de la langue anglaise. Un outre-Quiévrain pur jus se défaussant allègrement sur sa belgitude pour expliquer le grand écart perpétuel de ses choix éditoriaux — érigé au rang de véritable méthode — en nous renvoyant par là même à l'insondable scission du pays de Magritte et Broodthaers. Deux expositions, l'une à Gand et l'autre à La Haye, célèbrent la fin de l'aventure éditoriale en mixant les références aux mythes grecs et à la conquête de l'espace.

P.J. Comment est né *GAGARIN* et dans quelle optique l'avez-vous créé ?

W.H. J'ai lancé *GAGARIN* en 2000, à la suite de l'ouverture des deux musées d'art contemporain de Flandres, la décade précédente, le S.M.A.K. à Gand et le Mukha à Anvers, lorsque ces grandes institutions de l'art contemporain ont commencé à attirer les diplômés du monde de l'art. Avant cela, les choses étaient plus simples, on pouvait croiser James Lee Byars, Joseph Beuys et Carl Andre dans les rues d'Anvers, nombre de grands artistes dans les galeries autour, ils étaient d'accès facile. Mais les critiques d'art formés à l'université ont tendance à vouloir se positionner entre l'artiste et le public: en ce qui me concerne, je ne suis pas pour privilégier une période particulière mais plutôt pour un rapport direct entre le public et les artistes. Quand un rédacteur du *Witte Raaf* a écrit une série d'articles pour évaluer la qualité des musées d'art contemporain de Flandres et intitulé le dernier de la série «crématorium» en signe de détestation de la collection et en attribuant des notes aux artistes, je me suis dit qu'il était temps de redonner la parole à ces derniers. *GAGARIN* s'adresse à ceux qui n'ont pas la patience d'attendre jusqu'au moment où tout est balisé et codifié et qui sont prêts à prendre des chemins de traverse afin de trouver un art stimulant et des idées encore fraîches.

D'où vient ce nom de *GAGARIN* ?

La formule de *GAGARIN* était tellement à contre-courant de ce qui existait à l'époque en matière de revue et cela revenait aussi tellement cher d'en éditer une, que j'avais tendance, ayant si peu d'argent, à m'imaginer comme un Icare moderne mais également comme un alter ego des artistes, comme quelqu'un qui prenait ses distances avec la société et venait avec l'expérience d'une galerie d'une petite bourgade pour travailler dans l'édition: je pensais donc que *GAGARIN* était un nom très bien choisi pour le projet.

Mais n'y avait-il pas aussi cette idée de relier le nom à la conquête de l'espace, à la science-fiction, à cette époque de la guerre froide mais aussi d'une épopée contemporaine doublée d'une utopie scientifique ?

Gagarin était le premier homme dans l'espace. Comme l'artiste, il prend un risque en prenant ses distances avec le monde. Le magazine ainsi que l'exposition «The String Traveller» au S.M.A.K. associent librement deux mythes grecs qui se déroulent auprès du labyrinthe de Cnossos: la chute d'Icare et la corde d'Ariane. Ariane offre la corde à Thésée afin de lui permettre de sortir du labyrinthe. Ce mythe est considéré comme la naissance de l'architecte / artiste. L'autre exposition qui célèbre la fin de la publication de *GAGARIN* a lieu à La Haye, dans le nouveau lieu de West Den Haag, Huis Huguetaan, qui est l'ancienne Haute Cour de justice des Pays-Bas. Les deux expositions sont complémentaires mais opposées: à La Haye, «See How The Land Lays» a pour sujet la Terre et la vue plongeante du premier homme dans l'espace pendant son retour, avec des pièces de Latifa Echakhch, de Saâdane Afif, de Guillaume Bijl, de Marilou van Lierop, d'Edith Dekyndt, de Javier Téllez, des artistes qui ont également écrit pour *GAGARIN*. Au S.M.A.K. c'est l'inverse, les œuvres amènent le public progressivement dans «l'espace»: «The String Traveller» débute avec *Orbite Rosse* (2009) de Grazia Toderi qui est une vision de l'univers — à chaque ville correspond son équivalent dans le cosmos¹ — et se poursuit avec l'ara de Gusmão + Paiva, *Glossolalia (Good Morning)*, (2014) qui essaye de s'envoler mais qui reste prisonnier dans sa cage... C'est une métaphore de la difficulté pour l'homme d'échapper à la gravité.

Quel est le concept qui vous pousse à faire publier les artistes dans leur langue d'origine plutôt que directement en anglais, comment s'explique cette structure si particulière de *GAGARIN* ?

Tous les textes sont traduits en anglais mais, oui, ils apparaissent aussi à côté de leur version originale, et ce quelle qu'en soit la langue. C'est pour moi une manière de relier un concept éditorial avec un concept d'exposition, celle que j'avais faite en 1979 à Anvers² — une exposition d'une journée — au Voormalige spoorwegbedding van de Schaliënstraat où j'avais placé vingt-six peintures dans la rue avec un intervalle de six mètres entre chacune, sans qu'il y ait de lien formel entre les œuvres, d'où l'importance des intervalles. C'est la même structure que j'essaie de reproduire dans *GAGARIN*. Le choix du premier artiste est primordial: j'essaie de trouver un artiste chez qui je ressens la possibilité qu'il nous envoie un texte (j'avoue que c'est complètement intuitif) puis je choisis le deuxième en total contraste avec le premier, et ainsi de suite. Je m'arrête au bout de huit artistes. Bien sûr, le choix du premier artiste est déterminé par mon goût et ce choix d'alterner des artistes totalement opposés est aussi une manière de dépasser cet arbitraire.

¹ *GAGARIN* the Artists in their Own Words - The First Decade.
² En référence à l'œuvre d'Italo Calvino *Les villes invisibles* où il est fait allusion au fait que les villes posséderaient leur double cosmique sous la forme de constellation à leur zénith.



Gagarin n°23, 2011.
Image: Yuri Alexeyevich Gagarin.
Courtesy Ria Novosti, Aleksander Mokleso,
Camera Press.



Grazia Toderi, Orbite Rosse (Red Orbits), 2009.
Video projection. Courtesy Grazia Toderi.
«The String Traveller», S.M.A.K.



Bernd Lohaus, Untitled, 1969.
Corde / rope,
25 x 75 x 65 cm.
Courtesy Estate Bernd
Lohaus. «The String
Traveller», S.M.A.K.

Mais cela correspond aussi à mes origines, mi-françaises, mi-belges, la française, sudiste, renvoyant plus au côté harmonieux des choses, tandis que la moitié nord correspond plus aux oppositions et, en tant que Belge, je suis pris entre ces deux mouvements: j'ai l'impression que mes choix correspondent à cette dichotomie. En ce qui concerne l'art, *GAGARIN* peut aussi être considéré comme un baromètre de la globalisation du monde: il y a seize ans, ce n'était pas évident d'accueillir un artiste sud-américain, alors que maintenant c'est tout à fait banalisé.

Quand j'ai commencé *GAGARIN* à la fin du siècle dernier, il y avait beaucoup d'artistes qui étaient top-down, avec des statures inabordables comme Henry Moore, Francis Bacon, Pablo Picasso, etc. Ils faisaient un bon usage des critiques d'art qui établissaient un pont entre le public et eux-mêmes. Mais l'artiste aujourd'hui est plus ouvert, il crée souvent son œuvre avec la participation immédiate du public. Il exige plutôt de vous les mêmes choses que ce qu'il fait dans son travail, il essaie d'entrer dans une communication très rapprochée avec vous. Un bon exemple est celui de Javier Téllez qui a fait ce film extraordinaire, *One Flew Over the Void*², dans lequel on voit un acrobate franchir la frontière Mexique-États-Unis, propulsé par un canon: des artistes comme Téllez sont déjà des communicants mais ils sont aussi prêts à passer par une autre forme de communication, et c'est juste à ce moment-là que je sens qu'ils sont prêts pour *GAGARIN*. La plupart sont aussi très intéressés par la formule de la revue parce qu'elle leur offre la possibilité inédite d'une production éditoriale équivalente à la dimension expérimentale de leurs travaux.

Quelle est l'économie de la revue et pourriez-vous exister actuellement sans le soutien du S.M.A.K. ?

C'est une question à laquelle je n'ai jamais réfléchi parce que si j'avais commencé à y penser, je n'aurais jamais fait ces 33 numéros de *GAGARIN*... Le premier a été publié grâce au soutien d'une petite commune de 10 000 habitants, Waasmunster, où je dirigeais une galerie indépendante à l'époque — c'était avant que le S.M.A.K. n'existe — dans laquelle je faisais des expositions quasiment sans argent, empruntant directement aux artistes et aux collectionneurs — la femme de Magritte m'a prêté des œuvres de son mari et j'ai même exposé un Jacob Jordaens — le public venait de Bruxelles, Gand et Anvers et j'ai décidé d'arrêter à la centième exposition: j'anticipe toujours le dernier «épisode» d'une «série» quand je commence quelque chose, comme je l'ai fait pour *GAGARIN* avec le numéro 33. Le maire de la commune m'a proposé de continuer moyennant un soutien plus substantiel et, à ce moment, je lui ai proposé le projet *GAGARIN* tel que je l'avais imaginé et il m'a octroyé une subvention. Le ministère de la Culture a refusé de me subventionner parce qu'il a considéré que *GAGARIN* était trop une œuvre d'art et pas assez un magazine, n'ayant dans ses colonnes ni critiques, ni chroniques. Tous les gains que je pouvais me procurer ailleurs, en donnant des cours notamment, étaient réinjectés dans la revue. Dix années après sa création, j'ai été approché par le directeur du S.M.A.K., Philippe van Cauteren, qui m'a proposé une collaboration avec le musée. J'ai attendu six mois pour me prononcer, pour être bien sûr que je conserverais mon indépendance, et comme c'était une collaboration qui montrait beaucoup d'estime pour la revue, j'ai accepté. Ils ont vraiment soutenu très fortement *GAGARIN* en organisant des symposiums, des rencontres, des événements autour de la revue: ce sont de vrais fans, je disposais de 15 000 euros annuels. Mais maintenant c'est fini, la seule ressource est celle des ventes de la revue, de la «box» qui réunit toutes les éditions.

³ www.youtube.com/watch?v=qkblCBZCvKM



Guillaume Bijl, *Nieuwe Democratische Partij (A New Democratic Party)*, 2016. Installation, 500 × 800 × 1100 cm. Courtesy Guillaume Bijl. «See How The Land Lays», West Den Haag.

N'est-ce pas un peu redondant d'exposer une revue comme *GAGARIN* qui est déjà d'une certaine manière un travail de curateur-auteur ?

Il y a plusieurs manières de faire des expositions, j'ai plus eu l'impression au S.M.A.K. et à La Haye de faire des films, il y a une telle dynamique dans les expositions, je travaille avec les espaces, le contraste entre les œuvres, quelque chose qu'on retrouve effectivement dans chaque numéro de *GAGARIN*. J'avais déjà fait une grande exposition au S.M.A.K. en 2010³ pour laquelle j'avais découpé les dos de la revue et mis bout à bout les pages, cela faisait une ligne de plus de six-cent mètres. Le musée était trop petit pour les accueillir, il a même fallu utiliser le corridor: c'était vraiment le magazine qui était exposé là, «physiquement». Ce qui est montré, en revanche, dans les expositions de La Haye et de Gand, c'est plus l'esprit de la revue, son concept.

Vous arrêtez la publication en partie pour des raisons économiques mais vous dites aussi que c'était programmé, et même d'arrêter au numéro 33, pourquoi ce chiffre ?

Oui, c'est un chiffre biblique mais je ne pense pas que ce soit cela qui m'ait déterminé... *GAGARIN*, ce sont des séries de 11 numéros, les onze premiers sont tous sur le même modèle, avec une inscription manuelle et anonyme qui reprend toujours le même texte, le positionnement éditorial, que l'on retrouve à la première page de la revue. Au numéro 12, j'ai changé la couverture en amenant une image qui est en relation avec ce même texte. Pour la troisième onzaine, j'ai mis une vignette en couverture qui est en lien avec le vrai Gagarine et la poursuite de l'exploration de l'espace. Donc trois onzaines au final. Si j'en rajoute une cela ferait 44 et ce n'est pas aussi intéressant comme chiffre que 33, et en plus cela me ferait cinq années supplémentaires à tenir et je ne suis pas sûr de pouvoir aller jusqu'au bout... Autant finir en beauté, sur un beau numéro.

Y a-t-il une vie après *GAGARIN* ?

Je pense plutôt me diriger du côté des institutions sociales, avec tout ce que l'ère Trump nous réserve, je pense qu'il y aura de quoi faire; peut être m'occuper de *foundlings*, de ces enfants abandonnés et destinés à être adoptés et qui sont ballotés d'une famille d'accueil à l'autre. Mais je ferai peut-être un western...

¹ *The String Traveller*, S.M.A.K., Gand, 27.01.17 - 16.04.17, avec Leonor Antunes, Jack Arnold, Rosa Barba, Maya Deren, Marcel Duchamp, João Maria Gusmão + Pedro Paiva, Bernd Lohaus, Anthony McCall, Roman Ondák, Amalia Pica, Michael Ross, Grazia Toderi, Marilou van Lierop et une référence à Pablo Picasso.

² *See How The Land Lays*, West Den Haag, La Haye, 02.12.16 - 26.02.17, avec Saâdane Afif, Diego Tonus, Guillaume Bijl, Edith Dekyndt, Marilou van Lierop, Gabriel Kuri, Suchan Kinoshita, Fabio Zimbres, Javier Téllez et Latifa Echakhch.

Wilfried Huet

in conversation with Patrice Joly

GAGARIN has just had its final sortie into “review” space, after making 33 revolutions in the ever more cloudless skies of freelance publishing. The Flemish comet which has seen passing through its pages, with their delicate ivory hue, the cream of the international art establishment, has decided to come back down to earth after a lengthy sojourn in the upper spheres of international art. The textual flights of its guests have always managed to find in the person of Wilfred Huet an enthusiastic welcome, with the commander of this international shuttle defining himself as a pioneer of free publishing, and claiming a posture of fierce independence in the face of the diktat of authorized criticism and the hegemonism of the English language. A hardline Belgian merrily blaming on his Belgianness to explain the great and on-going differentness of his editorial choices—erected to the rank of nothing less than a method—by referring us, by the same token, to the unfathomable split in the land of Magritte and Broodthaers. Two exhibitions, one in Ghent, the other in The Hague, celebrate the end of this publishing adventure, mixing references to Greek myths with allusions to the conquest of space.

P.J. How was *GAGARIN* born, and with what in mind did you create it ?

W.H. I launched *GAGARIN* in 2000, in the wake of the opening of the two contemporary art museums in Flanders, during the previous decade, the S.M.A.K. in Ghent and the Mukha in Antwerp, when those great institutions of contemporary art started to attract art world graduates. Before that, things were simpler, you might cross paths with James Lee Byars, Joseph Beuys or Carl Andre in the streets of Antwerp, and there were plenty of great artists in the galleries roundabout—they were easy to approach. But art critics trained at university have a tendency to want to take up a position between the artist and the public: as far as I'm concerned, I'm not in favour of preferring any particular period, but I tend rather to be for a direct relation between the public and artists. When an editor of *De Witte Raaf* wrote a series of articles appraising the quality of the contemporary art museums in Flanders, titling the last of the series “crematorium”, as a sign of his loathing of their collections, and giving marks to the artists in question, I said to myself that the time had come to let these latter have their say again. *GAGARIN* was aimed at those who don't have the patience to wait until the moment when everything is staked out and coded, and are ready to take shortcuts in order to find a stimulating art and ideas that are still fresh.

Where does the name *GAGARIN* come from ?

The *GAGARIN* recipe was so against the grain in relation to what existed at that time in terms of magazines, and it was also so expensive to publish a magazine that, with so little money at my disposal, I tended to see myself like a modern Icarus, but also like an artist's alter ego, like someone keeping his distance from society, arriving with the experience gleaned in a gallery in a small town to work in publishing: so I thought that *GAGARIN* was a very well chosen name for the project.

But wasn't there also the idea of linking the name to the conquest of space, to science-fiction, to that Cold War period, but also to a contemporary saga combined with a scientific utopia ?

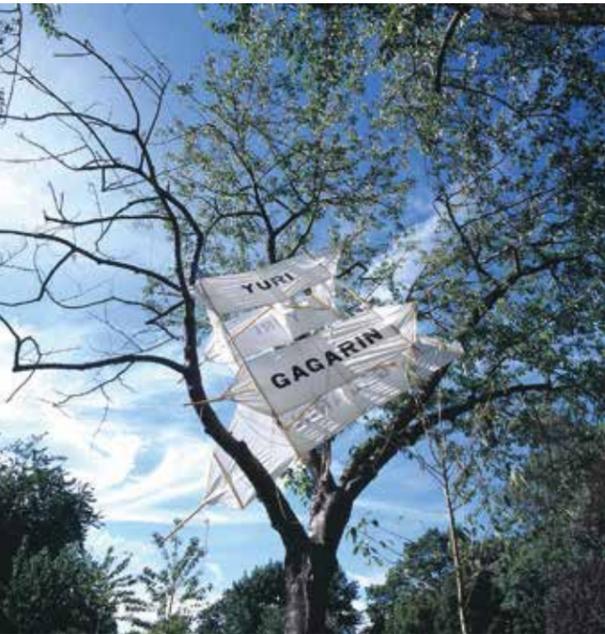
Gagarin was the first man in space. Like artists, he took a risk by keeping his distance from the world. The magazine, as well as the exhibition “The String Traveller” at the S.M.A.K., freely associate two Greek myths which take place near the labyrinth of Knossos: the fall of Icarus and Ariadne's thread. Ariadne offers the thread to Theseus to help him get out of the labyrinth. This myth is regarded as the birth of the architect/artist. The other exhibition which celebrates the end of the publication of *GAGARIN* is being held in The Hague, in the new venue in West Den Haag, Huis Huguetan, which is the old High Court of Justice of the Netherlands. The two shows are complementary but opposed: at The Hague, the subject of “See How the Land Lays” is the earth, and a bird's eye view of the first man in space during his return to earth, with pieces by Latifa Echakhch, Saâdane Afif, Guillaume Bijl, Marilou van Lierop, Edith Dekyndt and Javier Téllez, artists who have also written for *GAGARIN*. At the S.M.A.K. it's the opposite, the works take the public gradually into “space”: “The String Traveller” starts with *Orbite Rosse* (2009) by Grazia Toderi, which is a vision of the universe—each city has its equivalent in the cosmos¹—and carries on with the macaw of Gusmão + Paiva, *Glossolia (Good Morning)* (2014), which tries to fly away but remains a prisoner in its cage... This is a metaphor of the difficulty man has in escaping from gravity.

What is the concept that prompts you to publish artists in their original language rather than directly in English? How do we explain this extremely special structure of *GAGARIN* ?

All the texts are translated into English but, yes, they also appear alongside their original version, regardless of the language. For me this is a way of linking an editorial concept with an exhibition concept, the one I put on in 1979 in Antwerp² —an exhibition for one day—at the Voormalige spoorwegbedding van de Schaliënstraat, where I put 26 paintings in the street with a gap of 6 metres between them, without there being any formal link between the works, whence the size of the gaps. It's the same structure that I tried to reproduce in *GAGARIN*. The choice of the first artist was crucial: I tried to find an artist in whom I felt the possibility that he would send us a text (I admit that it was totally based on hunches), then I chose the second, in complete contrast with the first, and so on and so forth. I stopped after eight artists. Needless to say, the choice of the first artist was determined by my taste, and that choice to alternate totally opposed artists was also a way of getting beyond that arbitrariness. But that also corresponded with my origins, half-French, half-Belgian, with the southern French half referring more to the harmonious aspect of things, while the northern

¹ *GAGARIN* the Artists in their Own Words - The First Decade.

² In reference to Italo Calvino's novel, *Invisible cities*, in which reference is made to the fact that cities have their cosmic double in the form of a constellation at their zenith.



Simon Patterson, *Manned Flight*, 1999.
Courtesy Simon Patterson.

João Maria Gusmão + Pedro Paiva, *Glossalalia (Good Morning)*, 2014.
Film 16'. Courtesy João Maria Gusmão + Pedro Paiva. «The String Traveller», S.M.A.K.



Gagarin n°19, 2009.
Image: Ed Ruscha, *Country Cityscapes - Noose Around Your Neck*, 2001. Courtesy Ed Ruscha, photo: Will Lynch.



Latifa Echakhch, *Encrage*, 2014.
Carton, disques vinyles de J.-S. Bach, encre de Chine, bois, toile et peinture acrylique / cardboard box, vinyl records of works by Johann Sebastian Bach, Indian ink, wooden cloud scenery, canvas and acrylic paint, 500 x 180 x 110 cm. Courtesy Latifa Echakhch. «See How The Land Lays», West Den Haag.

half corresponds more to contrasts, and as a Belgian, I was caught between those two movements: I get the impression that my choices tally with that dichotomy. As far as art is concerned, *GAGARIN* can also be regarded like a barometer of the world's globalization: sixteen years ago, it wasn't obvious to welcome a South American artist, whereas nowadays that is something quite run-of-the-mill.

When I started *GAGARIN* at the end of the 20th century, there were lots of artists who were top-down, with unassailable statures, like Henry Moore, Francis Bacon, Pablo Picasso, and so on. They made good use of art critics who established a bridge between the public and themselves. But nowadays the artist is more open, he often creates his work with the immediate participation of the public. He tends to demand of you the same things as he does in his own work, he tries to enter into a very close communication with you. A good example of this is Javier Téllez, who's made an extraordinary film, *One Flew Over the Void*³, in which we see an acrobat cross the US-Mexico border, propelled by a cannon: artists like Téllez are already communicators, but they are also ready to pass by way of another form of communication, and it's precisely at that particular moment that I feel they are ready for *GAGARIN*. Most of them are also very interested in the magazine's recipe, because it offers them a totally novel chance to come up with an editorial production that is equivalent to the experimental dimension of their works.

What have the finances of the magazine been like, and could you exist right now without the backing of the S.M.A.K.?

This is a question which I've never thought about, because if I started to think about it, I would never have put out those 33 issues of *GAGARIN*... The first issue was published thanks to the support of a small town of 10,000 inhabitants, Waasmunster, where I ran an independent gallery at the time—that was before the S.M.A.K. existed—in which I held shows almost without any money, borrowing straight from artists and collectors—Magritte's wife lent me some of her husband's works and I even showed a Jacob Jordaens—the public came from Brussels, Ghent and Antwerp, and I decided to stop at the 100th exhibition: I'm always anticipating the final "episode" of a "series" when I start something, as I did for *GAGARIN* with the 33rd issue.

³ www.youtube.com/watch?v=qkblCBZCvKM

The town's mayor suggested that I carry on by means of a more substantial support and, at that moment, I proposed the *GAGARIN* project, as I had imagined it, and he gave me a sum of money. The Ministry of Culture refused to subsidize me because it reckoned that *GAGARIN* was too much a work of art and not enough of a magazine, because its columns included neither criticism nor reviews. Everything I was able to earn elsewhere, giving classes in particular, was invested to keep the magazine alive. Ten years after it was created, I was approached by the director of the S.M.A.K., Philippe van Cauteren, who proposed a collaboration with the museum. I waited six months before I responded, so as to be sure, let me add, that I would keep my independence, and because it was a collaboration that showed a great deal of respect for the magazine, I did agree. They really did provide very strong support for *GAGARIN* by organizing symposia, encounters and events focused around the magazine: they were real fans, I got about 15,000 euros a year. But now it's over, the only resources are the magazine's sales, and the "box" which holds all the issues.

Isn't it a bit redundant to exhibit a magazine like *GAGARIN* which is already, in a certain way, the work of a curator-cum-auteur?

There are several ways of putting on exhibitions. I rather got the impression at the S.M.A.K. and in The Hague that I was making films, there's such a dynamic in these exhibitions, I work with spaces, the contrasts between the works, something that you actually find in every issue of *GAGARIN*. I'd already put on a major show at the S.M.A.K. in 2010 for which I cut out the spine of the magazine and put the pages end to end, making a line of more than 600 metres. The museum was too small to fit them all in, we even had to use the corridor: it really was the magazine that was exhibited there, "physically". What is being shown, on the other hand, in the exhibitions at The Hague and in Ghent is more the spirit of the magazine, its concept.

You're ceasing its publication partly for financial reasons, but you also say that the end was programmed, even stopping with issue n°33... Why this number?

Yes, it's a biblical number, but I don't think that's what made me make up my mind... *GAGARIN* is three series of 11 issues, the first eleven are all based on the same model, with a handwritten and anonymous inscription which always uses the same text, the editorial stance, that you find on the first page of the magazine. With n°12, I changed the cover by bringing in an image that was connected with this same text. For the third eleven, I put each time a small image on the cover which was linked with the real Gagarin and the pursuit of space exploration. So three elevens in the end. If I add a series that would make 44, and it's not as interesting as a figure as 33, and what's more it would mean me carrying on for five more years and I'm not sure I could keep going to the end... Might as well finish with a flourish, with a beautiful issue.

Is there a life after *GAGARIN*?

I'm thinking I might get involved in social institutions, what with all the age of Trump has in store for us, I think there'll be plenty to do. Maybe I'll take care of foundlings, those abandoned children earmarked for adoption who are tossed from one foster family to the next. But I might make a western...

The String Traveller, S.M.A.K., Ghent, 27.01.17 - 16.04.17, with Leonor Antunes, Jack Arnold, Rosa Barba, Maya Deren, Marcel Duchamp, João Maria Gusmão + Pedro Paiva, Bernd Lohaus, Anthony McCall, Roman Ondák, Amalia Pica, Michael Ross, Grazia Toderi, Marilou van Lierop and a reference to Pablo Picasso.

See How The Land Lays, West Den Haag, The Hague, 02.12.16 - 26.02.17, with Saädane Afif, Diego Tonus, Cuillaume Bijl, Edith Dekyndt, Marilou van Lierop, Gabriel Kuri, Suchan Kinoshita, Fabio Zimbres, Javier Téllez and Latifa Echakhch.

laboratoire espace cerveau

A

I Initié en 2009 par l'artiste Ann Veronica Janssens et Nathalie Ergino, directrice de l'IAC, le Laboratoire espace cerveau explore les recherches pratiques et théoriques permettant de lier espace, temps, corps et cerveau. Au regard des récentes avancées scientifiques, il propose, à partir du champ des expérimentations artistiques, de rassembler chercheurs et jeunes artistes lors de « stations » (journées d'études, conférences, œuvres à l'étude), avec l'intuition comme moteur, les imaginaires partagés comme fondement et l'échange collectif comme mode opératoire. Pour le cycle "Vers un monde cosmomorphe", le Laboratoire espace cerveau étend son champ d'exploration aux liens organiques qui unissent l'humain au cosmos.

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

station flash
à l'IAC les 5 et 6 avril 2017

station 11 *ex situ*
au Centre Pompidou-Metz
A l'occasion de l'exposition
Jardin Infini.
De Giverny à l'Amazonie
les 30 juin et 1^{er} juillet 2017

station 12 *in situ*
à l'IAC
journées d'études
les 9 et 10 novembre 2017

→ laboratoireespacecerveau.eu

C

GALERIE RICHARD
PARIS NEW YORK

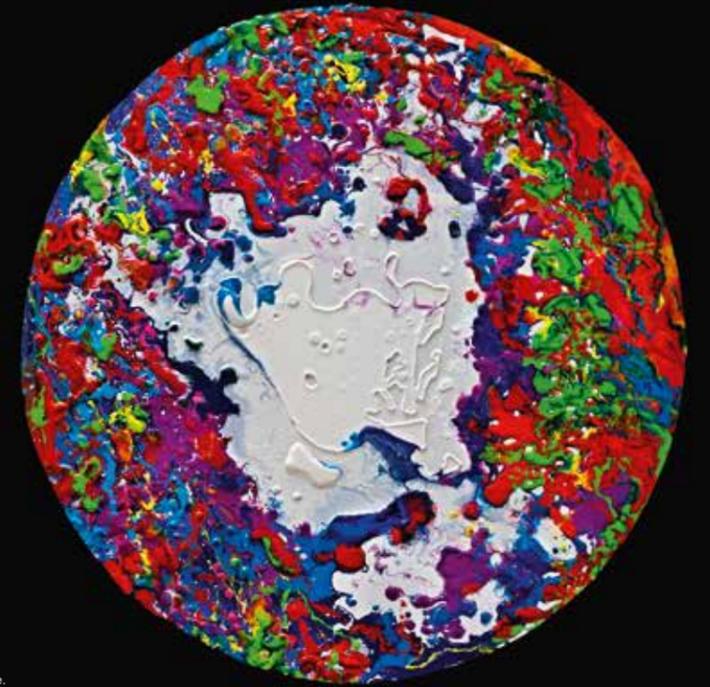
DU 11 MARS AU 8 AVRIL 2017
CLAUDE DAUPHIN

MIMÉSIS : Peintures, 2010 - 2017
Commissaire d'exposition : Renaud Siegmann

74, rue de Turenne - 75003 Paris
Contact : +33 (0)1 43 25 27 22
paris@galerierichard.com / www.galerierichard.com

HORAIRE DE LA GALERIE :
Ouvert du mardi au samedi de 13h00 à 19h00.
Dimanche 12 mars inclus à titre exceptionnel.

Tous droits réservés MCG Group / www.claudeauphin.ch
Mimésis : peinture sur alu Dibond, 125 x 125 cm, 2017 - Photo : © Vincent Cunillère.



FauP - C

*Jean Louis se dirige vers le haut de la butte
pour se rendre à*

IN EXTENSO

où il pourra visiter les expositions de

Ellie de Verdier et Cornelia Herfurtnr
du 24.02 au 15.04.2017

ou
Jacent Varoym
du 16.06 au 05.08.2017

au 12 rue de la coifférie à Clermont-Ferrand
www.inextenso-asso.com

In extenso reçoit le soutien de Clermont Auvergne Métropole, du Ministère de la culture et de la communication-DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, du Conseil Régional d'Auvergne-Rhône-Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand et du Conseil Départemental du Puy de Dôme.

PARC SAINT LÉGER

Alexandre & Florentine
Lamarche-Ovize
Les motifs sauvages

Exposition
19 février - 30 avril 2017

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

Parc Saint Léger - Centre d'art contemporain
tél. +33 (0)3 86 90 96 60
www.parc-saintleger.fr

Logo of the Burgundy Region (Région Bourgogne) and the French Republic.



LA CRIÉE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN
RENNES - F

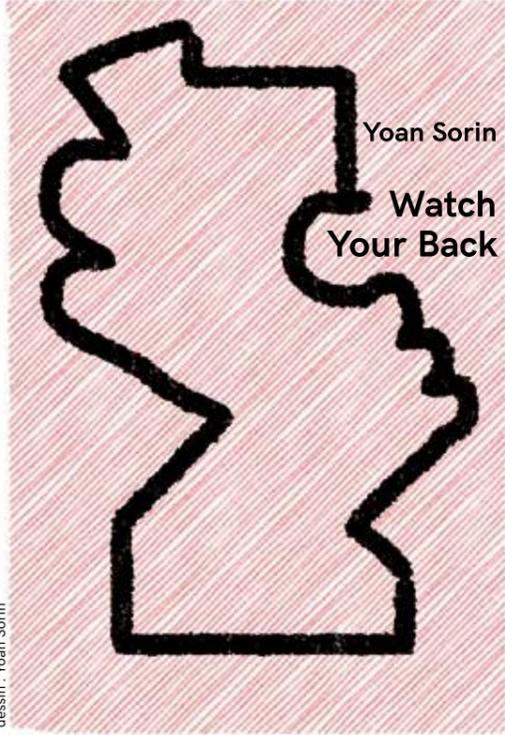
L'exposition personnelle de
Félica Atkinson
Spoken Word (une chanson parlée)
se déroule du 1^{er} avril au 28 mai 2017

*C'est une exposition
C'est un paysage où l'on n'arrive jamais
C'est une pièce sonore-île déserte dans laquelle on peut se promener
C'est un film muet qui cache une musique inouïe
C'est une série de sculptures activables sans objet
C'est un jeu à deux sans règles
C'est une frise de miroirs aux reflets déformés*

La Criée est ouverte du mardi au vendredi de 12h à 19h. Les samedis, dimanches et jours fériés elle ouvre plus tard, à 14h et ferme à 19h. Elle sera fermée le 1^{er} mai.
L'entrée est gratuite. Si vous venez en métro ou en bus, descendez à République, c'est juste à côté, dans le bâtiment des halles centrales.

La Criée - place Honoré Commeurec - halles centrales - 35000 Rennes - France
+33 (0)2 23 62 25 10 - www.criee.org - [f](https://www.facebook.com/la.criee) [i](https://www.instagram.com/la.criee)

a.c.b d.c.a     **rennes**
VIVRE EN INTELLIGENCE



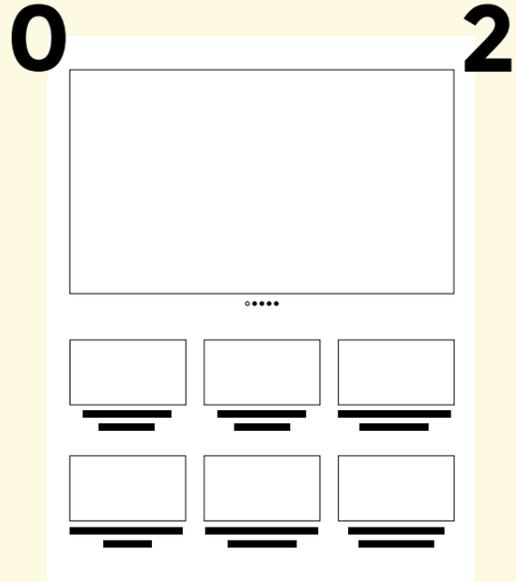
Yoan Sorin
Watch
Your Back

dessin : Yoan Sorin

Exposition
8 avril - 20 mai 2017

Performance
le 20 mai

**Tripode &
Mosquito Coast Factory**
mercredi et samedi
de 14h à 19h et sur rendez-vous



0 **2**

.....

nouveau site
www.zerodeux.fr

www.zerodeux.fr/en
new website



**'A BACKROOM
IS A BACKROOM
IS A BACKROOM'
MARC-ANTOINE SERRA
TEXT BY THOMAS DOUSTALY
OPENING ON MAY 4, 2017, 6-9 PM
EXHIBITION FROM MAY 5 TO JUNE 30, 2017
OPEN FROM WEDNESDAY TO SATURDAY 2-7 PM
ARNAUD DESCHIN GALERIE • LE BACKROOM
16-18 RUE DES CASCADES 75020 PARIS
WWW.ARNAUDESCHINGALERIE.COM**

GENERATOR

RECHERCHE
PRODUCTION
ÉMERGENCE
RÉSEAUX

APPEL À CANDIDATURE 2017 / CALL FOR APPLICATIONS 2017
POUR ARTISTES ET COMMISSAIRES D'EXPOSITION / FOR ARTISTS AND CURATORS
Dépôt des candidatures : 16 juin 2017 / Applications deadline : June 16, 2017

GENERATOR est un programme de professionnalisation initié par 40mcube porté conjointement avec l'École européenne supérieure d'art de Bretagne (Brest, Lorient, Quimper, Rennes), en partenariat avec les centres d'art de Bretagne (La Criée, Passerelle), le Frac Bretagne, les Archives de la critique d'art, la Galerie Art & Essai, Documents d'artistes Bretagne, et avec le mécénat de compétences des entreprises Self Signal et Avoxa, et le partenariat de la revue 02.

GENERATOR sélectionne chaque année quatre artistes ayant achevé depuis peu leur formation, et leur donne les moyens, pour une durée de sept mois, de se consacrer entièrement à leur pratique artistique. Ce dispositif rassemble les conditions pour qu'ils développent et approfondissent leur travail de recherche, produisent des œuvres et constituent leur propre réseau professionnel.

GENERATOR sélectionne chaque année quatre commissaires d'exposition ayant achevé depuis peu leur formation, pour un séjour de prospection d'un mois permettant la rédaction de textes critiques, la rencontre avec les artistes du programme, mais aussi ceux présents sur le territoire.

GENERATOR est soutenu par la Région Bretagne, le conseil départemental d'Ille-et-Vilaine, la Ville de Rennes et la DRAC Bretagne.

GENERATOR is a program for professionalization proposed by 40mcube and the École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest-Lorient-Quimper-Rennes), in partnership with the contemporary art centers of Brittany (La Criée, Passerelle), the FRAC Bretagne, the Archives de la critique d'art, the Galerie Art & Essai, Documents d'artistes Bretagne with the corporate sponsorship of Self Signal and Avoxa, and with the support of 02 magazine.

GENERATOR selects each year four recent graduate artists and gives them the means to dedicate themselves to their artistic practice, for a seven months period. This support combines the conditions to help the artists develop and deepen their research work, to produce new works and create their own professional network.

GENERATOR selects each year four graduate curators for a one-month prospecting stay which involves writing critical texts, meeting the Generator program artists and also artists from the region.

GENERATOR benefits of the support of the Région Bretagne, the conseil départemental d'Ille-et-Vilaine, Rennes and the DRAC Bretagne.

Après être passé devant un vieux transistor duquel parvient la voix d'Orson Welles – annonçant une attaque d'extra-terrestres sur les États-Unis – régulièrement interrompue par la musique du fictif groupe Ramón Raquello and his Orchestra, c'est avec le film *Sugar Water*, réalisé en 2007, que s'ouvre l'exposition d'Éric Baudelaire au Witte de With. Une ouverture qui, à bien des égards, ressemble à une discrète ponctuation autant qu'à une pièce à conviction, le film étant présenté sur un petit moniteur posé sur le comptoir d'accueil du second étage. Une invitation à voir le film par fragments. Or, *Sugar Water*, en un long plan séquence, représente justement une scène fragmentée: dans une imaginaire station de métro parisienne, un colleur d'affiches pose au mur une première image qu'il recouvrira d'une seconde, d'une troisième et enfin d'une quatrième pour figurer quatre étapes de l'explosion d'une voiture; soit quatre instants figés d'une action continue.

Toujours liés, temps et fragmentation parcourent l'exposition à chacun des pas du visiteur. Pour l'entraîner où? C'est là que la démarche d'Éric Baudelaire demande un regard d'ensemble. Qu'avons-nous devant les yeux? Des films, des photos, des textes, des archives, des signes qui se répondent et se dérober à nous. Et Baudelaire de devenir un nouveau Chevalier Dupin au côté de qui, comme le narrateur d'Edgar Poe, nous nous laissons guider pour appréhender les énigmes et chausse-trappes d'une enquête faite exposition. À moins que ce ne soit l'inverse.

Commençons par l'une des plus récentes réalisations: *FRAEMWROK*, *FRMAWREOK*, *FAMREWROK*... Derrière ce titre où chaque lettre semble bousculer l'autre jusqu'à faire jaillir la possibilité d'un mot – et donc la signification qu'il engendrerait –, se cache une imposante collection de documents d'archives ayant le terrorisme pour sujet. C'est sous la forme d'un papier peint adjoint de photographies recouvrant plusieurs murs que l'œuvre se donne à lire. Mais, très vite, naît un vertige. Ces articles de journaux provenant de sources multiples, complémentaires mais aussi contradictoires, remplis de graphiques et de statistiques, mettent à nu la complexité du sujet et rendent ses contours de plus en plus abstraits. D'une abstraction qu'illustre bien le *bokashi*, cette technique japonaise destinée à censurer des images pornographiques par un grattage pratiqué à l'aide d'une fine lame. «Sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre: il faut en même temps que ça se sache et que ça ne se sache pas: que l'on sache que je ne veux pas le montrer». Ce qui est vrai pour la passion, selon Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, l'est aussi pour cet art de la dissimulation, et davantage encore lorsqu'Éric Baudelaire décide de répéter et d'agrandir les motifs licencieux et «cachés» par une série d'héliogravures, et qu'un film, *[SIC]*, semble pousser le procédé jusqu'à l'absurde, jusqu'à ce que, du geste du censeur, se dégage, comme le note Homy King, «un espace où le regard peut se promener librement».

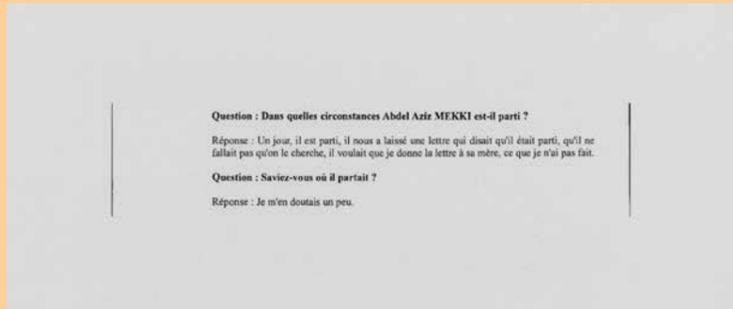
Chez Éric Baudelaire, une chose vue en suggère toujours une autre. Ainsi la double projection de diapositives titrée *Déplacement de site* met-elle en regard des images à la fois proches et lointaines. L'artiste ayant répondu à sa manière à une commande de la ville de Clermont-Ferrand, fief de Michelin, en demandant à un photographe indien de réaliser, en Inde, pays de re-localisation du fabricant de pneumatiques, des photographies les plus ressemblantes possibles d'une série qu'il avait préalablement réalisée dans la ville auvergnate. Soit la mise en dialogue de deux territoires et deux temporalités dans un effet miroir trompeur.

De dialogues, il est encore question dans le corpus titré *L'anabase de May et Fusako Shigenobu*,

Éric Baudelaire The Music of Ramón Raquello and his Orchestra

par Fabrice Lauterjung

Witte de With, Rotterdam



Éric Baudelaire, *Also Known As Jihadi*, 2017. Film, 101 minutes. Courtesy Éric Baudelaire.

Masao Adachi, et *27 années sans image*. Il s'agit d'une errance entre passé et présent, Beyrouth et Tokyo, Masao Adachi, cinéaste activiste, et May Shigenobu, dont la mère, Fusako, s'était engagée pour la cause révolutionnaire. Une errance en différents régimes d'images faits d'un film super-8 entremêlant paysages de Beyrouth et Tokyo et portraits croisés des personnages du titre, de diapositives reproduisant les dessins de Masao Adachi quand il était prisonnier à Beyrouth, d'un extrait de son film *AKA Serial Killer* et de photos monochromatiques noires. Une errance à laquelle le premier mot du titre nous invite déjà, en souvenir de ces mercenaires égarés et désireux de rentrer chez eux, dont Xenophon faisait le récit, inspirant plus tard Saint-John Perse et Paul Celan et dans laquelle, plus récemment, Alain Badiou lisait les symptômes de notre époque en quête de sens.

Aussi la réalisation la plus récente en est-elle le prolongement pour devenir l'ultime pièce à conviction de l'exposition. Le film *AKA Jihadi* ressemble à une enquête consacrée à un jeune homme s'étant engagé sur le front Al Nosra, en Syrie. Anti spectaculaire, suivant la théorie du *fukeiron* élaborée par Masao Adachi selon laquelle tout paysage est lié à une figure du pouvoir dominant, théorie déjà opérant dans *L'anabase*, le film passe de paysages en paysages, entre la France, l'Algérie, l'Égypte et la Turquie, jusqu'au seuil de la Syrie visible derrière un immense mur. Le réalisateur mettant ses pas dans ceux du jeune homme, tandis que l'enquête policière le concernant entrecoupe ce «voyage» par les reproductions de différents documents du procès verbal. Des documents à lire dans un film presque silencieux, dont la parole s'est absentée, dont le principal sujet/suspect est tout aussi absent, à l'exception de furtifs clichés d'une caméra de surveillance. Mais est-ce vraiment lui? Il faut accepter d'y croire et de voir dans ces images ce qu'elles sont censées montrer et alors négliger l'essentiel: ce qu'elles montrent véritablement...



Éric Baudelaire, *Sugar Water*, 2007. HD video, 72 minutes. Courtesy Éric Baudelaire.

After walking past an old transistor radio, with Orson Welles's voice announcing an attack on the United States by extra-terrestrials being regularly interrupted by the fictitious music group Ramón Raquello and his Orchestra, it is with the film *Sugar Water*, made in 2007, that Eric Baudelaire's show at the Witte de With opens. An opening which, in many respects, resembles a discreet punctuation as much as an exhibit. The film is screened on a small monitor placed on the reception desk on the second floor. An invitation to watch the film in fragments. The fact is that, in a long sequence shot, *Sugar Water* represents precisely a fragmented scene: in an imaginary Paris metro station, a bill-poster affixes to the wall a first image which he then covers with a second, a third, and finally a fourth, to represent four stages of the explosion of a car; otherwise put, four frozen split-seconds of an action in continuous motion. Invariably linked, time and fragmentation run through the exhibition with each step the visitor takes. To draw him where? This is where Eric Baudelaire's approach calls for an overall eye. What do we have before our eyes? Films, photos, texts, archives, and signs which answer each other and steal away from us. And Baudelaire becomes a new Chevalier Dupin alongside whom, like Edgar Allan Poe's narrator, we let ourselves be guided in order to grasp the enigmas and traps of an investigation that has become an exhibition. Unless it is the other way round.

Let's start with one of the latest works: *FRAEMWROK*, *FRMAWREOK*, *FAMREWROK*... Behind this title, where each letter seems to be jostling until the possibility of a word springs forth—and thus the meaning it might give rise to—, lurks an impressive collection of archival documents whose subject is terrorism. It is in the form of wallpaper with photographs added, covering several walls, that the work can be read. But in no time at all dizziness sets in. These newspaper articles coming from many different sources, complementary but contradictory, too,

filled with graphs and statistics, expose the complexity of the subject and make the outlines increasingly abstract. An abstraction that is well illustrated by the *bokashi*, that Japanese technique designed to censor pornographic images by scratching them with a fine blade. "Be advised that I am hiding something from you, this is the active paradox that I have to sort out: at the same time, it is important that we are advised and not advised: that it be known that I don't want to show it." What is true for passion, according to Roland Barthes in his *Lover's Discourse*, is also true for this art of dissimulation, and even more so when Eric Baudelaire decides to repeat and enlarge the licentious and "hidden" motifs by a series of heliogravures, and when a film, *[SIC]*, seems to push the procedure to the point of absurdity, until there issues from the censor's gesture, as is observed by Homy King, "a space where the eye can wander freely."

With Eric Baudelaire, something seen invariably suggests another thing. So the double projection of slides titled *Déplacement de site* involves images that are at once near and far. The artist responded in his own way to a commission by the city of Clermont-Ferrand, Michelin's realm, by asking an Indian photographer to produce, in India—a country where the tyre manufacturer has relocated to—some photographs which resemble as closely as possible a series he produced earlier in the Auvergne city. In other words, a dialogue created between two territories and two time-frames in a deceptive mirror effect.

Dialogues are once again involved in the body of work titled *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu*, *Masao Adachi*, and *27 Years without Images*. This is a wander between past and present, Beirut and Tokyo, Masao Adachi, an activist film-maker, and May Shigenobu, whose mother, Fusako, was involved in the revolutionary cause. A wander in different registers of imagery, produced with a super-8 film intermingling images of Beirut and Tokyo, and overlapping portraits of the people mentioned in the title, slides reproducing Masao Adachi's drawings when he was a prisoner in Beirut, an excerpt from his film *AKA Serial Killer*, and black monochromatic photos. A wander which the first word of the title already invites us to make, in memory of those lost mercenaries keen to get back home, whose tale was told by Xenophon, later inspiring Saint-John Perse and Paul Celan, and in which, more recently, Alain Badiou read the symptoms of our day and age in quest of meaning.

So the most recent work is an extension of this, becoming the final exhibit in the show. The film *AKA Jihadi* resembles an investigation into a young man who had enlisted on the Al-Nusra front in Syria. Anti-spectacular, following the *fukeiron* theory developed by Masao Adachi, whereby all landscape is associated with a figure in the predominant power, a theory already at work in *L'anabase*, the film shifts from landscape to landscape, between France, Algeria, Egypt and Turkey, as far as the threshold of Syria, visible behind a huge wall. The director treads in the young man's footsteps, while the police inquiry about him intersperses this "journey" with reproductions of different documents to do with the statement. Documents to be read in an almost silent film, from which speech has been removed, whose main subject/suspect is no less removed, with the exception of furtive snapshots taken by a surveillance camera. But is it really him? We must agree to believe it is and see in these images what they are intended to show, and thus overlook the essence: what they are really showing...

C'est un étrange conciliabule qui se tient au Frac Champagne-Ardenne. Toute une galerie de figures mi-humaines mi-animales, mi-fantomatiques mi-fantastiques, hirsutes, luisantes ou lézardées, souvent hilares ou sarcastiques, peuplent l'espace d'exposition comme les personnages d'une scène silencieuse qui semble en mesure à tout instant de se transformer en charivari. Préalablement présentée à Baltic Centre for Contemporary Art et revenant sur dix années de création, l'exposition de Caroline Achaintre témoigne de son intérêt pour le carnaval qui, comme l'a analysé Mikhail Bakhtine¹, associe au grotesque le symbole de l'excès et de la révolte contre l'autorité et la morale. Il constitue l'espace-temps où les identités se brouillent et les codes sociaux se renversent.

Les œuvres d'Achaintre scrutent le spectateur. Elles traduisent une obsession pour les masques et les casques, percés de deux trous comme des orbites oculaires, qui semblent prêts à être enfilés pour une parade ou un rituel de passage. En donnant à des formes banales les traits, même minimum, d'un visage, elle propose un travail déconcertant et plein d'humour sur le portrait et la défiguration que l'on pourrait rapprocher de la paréidolie, cette illusion d'optique qui nous amène à déceler, par projection, une forme humaine ou animale dans les reliefs d'un rocher, la silhouette d'un arbre ou un nuage. Mais il serait certainement plus juste de dire qu'elle décline une collection d'humeurs et d'expressions: un cri, un rictus, une grimace qui viennent soudain animer la matière d'une inquiétante étrangeté. « Il y a la façade de la surface et puis la question de qui se trouve derrière. J'étais intéressée par l'aspect psychologique de ce que vous voyez dans ces objets: ils ont des traits anthropomorphiques mais ils ne sont pas abstraits et pas encore figuratifs; une série de couches de personnalités multiples² », déclare l'artiste. En faisant coexister dans ses œuvres – et par extension dans l'espace – des entités et des personnalités, elle dépeint une identité changeante et multiple, toujours prise dans un entre deux, dans une hybridité qui déjoue les catégories et déplace les définitions.

Cette ambiguïté des formes tient également aux matériaux et aux procédés auxquels Achaintre a recours pour réaliser ses œuvres. Si le dessin à l'encre et à l'aquarelle est un élément fondateur de sa pratique, elle s'oriente par ailleurs vers des techniques généralement associées au champ de l'artisanat, participant ainsi pleinement d'un mouvement néo-craft boosté aux références folkloriques et à la culture pop. Sa palette d'influences, quant à elle, réunit pêle-mêle l'expressionnisme allemand, le primitivisme, Mike Kelley, Paul McCarthy, la science-fiction, les films de série B ou l'iconographie heavy metal. De ce grand bouillon émergent les personnages ou les esprits poilus de ses tentures murales, réalisées selon la technique du tufting consistant à tirer au pistolet des fils de laine sur un canevas en toile. En jouant sur la longueur, la couleur et la texture des fils – en peignant avec de la laine comme elle le décrit elle-même, elle compose un motif à la fois familier et étrange, hésitant entre la bi- et la tridimensionnalité, entre le liquide et le solide. Soclés ou accrochés au mur, les masques et casques en céramique d'Achaintre, fabriqués à partir de terre-papier cuite et émaillée, traduisent un geste rapide qui suspend dans la matière une expression fugace. Leur surface brillante et « humide », la juxtaposition dans certains cas de l'émail et du cuir, n'est par ailleurs pas sans convoquer un érotisme latent, une certaine forme de fétichisme voire un vocabulaire sadomasochiste³.

La texture de ses œuvres, tour à tour fourrure ou peau de serpent, finit d'inscrire son travail dans un univers empreint d'exotisme (elle s'intéresse davantage à notre désir d'exotisme qu'à l'exotisme

lui-même) et d'animisme. En suggérant avec légèreté que ses œuvres sont possédées par un esprit (et au passage aussi par celui du spectateur), elle établit un registre mouvant, visqueux et sensuel, des formes et figures de l'altérité.

Caroline Achaintre

par Raphaël Brunel

Frac Champagne-Ardenne, Reims
27.01 – 23.04. 2017



Vue de l'exposition de Caroline Achaintre au Frac Champagne-Ardenne. Photo: Martin Argyroglo.

¹ Voir Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Tel, Gallimard, 1982.

² Caroline Achaintre, «The Artist in her Studio: Caroline Achaintre at Tate Britain», *Tate Etc.*, n°32, Automne 2014, p. 13.

³ Anne Dressen, «Making Trouble, Caroline Achaintre's Subjects and Practices», *Caroline Achaintre, Baltic / Frac Champagne-Ardenne*, 2017, p. 59.

L'exposition que le Frac Bretagne consacre à Didier Vermeiren est l'occasion de revenir sur une œuvre essentielle au regard de l'histoire de la sculpture. En matière de positionnement historique et problématique, notamment, car l'artiste belge entretient une proximité remarquable avec des sculpteurs emblématiques, non tant parce qu'il serait question de s'inspirer, de citer ou de rendre hommage à d'illustres prédécesseurs (parmi lesquels Rodin, Brancusi, David Smith, ou les tenants de l'art minimal), mais parce qu'en identifiant les singularités de chacun, en considérant leurs différents apports comme des motifs qu'il s'agirait de mettre en situation, Vermeiren pose les bases d'une étude généalogique, mais plastique, de la sculpture.

En cela, le rapport à ce qui précède, tel qu'il peut être revigoré par de nouvelles intentions, décrit une dynamique majeure dans le travail de Vermeiren, en particulier lorsque l'on insiste sur des notions de base, de fondement et, de façon plus prosaïque, de socle. Ce qui soutient n'est plus perçu de façon à seconder passivement ce qui est soutenu mais en tant qu'entité autonome faisant valoir une véritable légitimité. Si la fonction du socle en sculpture est largement éprouvée depuis la fin du XIX^e siècle, Vermeiren en radicalise toutefois les implications en proposant une variété de configurations possibles qui, chacune à leur manière, redéfinissent la relation entre l'œuvre et son support. Aussi ce travail s'appuie-t-il sur des notions de variation, de combinaison et d'agencement à partir d'une trame volumique de départ – le parallélépipède rectangle – ainsi que le montre la première galerie de l'exposition. Rappelant que le cube, la dalle ou la poutre ne sont que des cas particuliers du parallélépipède dont on aurait altéré certaines des grandeurs, les différentes pièces présentées – et réalisées à des périodes variées – se font le reflet de déclinaisons quasi analytiques d'un même motif, en se focalisant à chaque fois sur la variation d'un attribut formel précis: la taille, la teinte, la texture, le poids. La mise en espace des différentes pièces permet, en outre, de confronter les volumes, donc de jouer sur les antagonismes et sur les distances qui les séparent.

À l'image de cet ensemble qui ouvre l'exposition, *la Collection de solides*, les variations se font aussi dénombrements car il est question d'examiner toutes les occurrences possibles qu'une même trame est capable d'engager. Dans cet ensemble, toutes les pièces paraissent partager le même poids mais cinq sculptures de physionomie radicalement distincte en résultent, tout en conservant la trame première du parallélépipède rectangle. Le plus important cependant est le sentiment d'infinie justesse qui les accompagne. Cette variété formelle est en effet envisagée de telle sorte que ce qui distingue une pièce de l'autre se fasse dans un souci d'exactitude descriptive: cette plate-forme affirme sa platitude, ce pavé impose sa compacité; considérant qu'il existe une infinité de morphologies intermédiaires, tous deux possèdent cependant très exactement les dimensions correspondant à la catégorie géométrique qu'ils incarnent, de façon à ce qu'il ne puisse y avoir de confusion possible en passant de l'une à l'autre.

Dès lors, si ce qui importe pour Vermeiren est la possibilité de créer des différences tout en œuvrant à partir d'une trame native, on constate que ce sentiment de rectitude guide la totalité de l'exposition. Toujours dans la première galerie, les volumes occupent l'espace en prolongeant l'orientation des murs, enclenchant une impression d'absolu équilibre. Prise dans le sens de la longueur, la galerie offre un paysage de silhouettes géométriques qui s'élançant d'un seul tenant, restituant une perspective pondérée et aérienne, un peu comme si des constructions urbaines, en recouvrant un site selon une orthogonalité rigoureuse, veillaient à concilier

Didier Vermeiren Construction de distance

par Julien Verhaeghe

Frac Bretagne, Rennes
14.01 – 23.04.2017



Vue de l'exposition de Didier Vermeiren, «Construction de distance», Frac Bretagne, Rennes. Photo: © Marc Domage / Adagp, Paris 2017.

les vides et les pleins, les flux et les circulations, de manière à préserver une forme de respiration visuelle. Tandis que la seconde galerie se fait davantage l'expression d'une étude intermédiaire, la troisième et dernière galerie, quant à elle, met en exergue d'autres attributs du volume en insistant sur les échelles, sur les rapports entre contenant et contenu, ou sur une logique de réitération à partir du moulage. La série des *Open Cubes* permet de prendre la mesure de ce qui était mis en avant dans le premier espace, puisqu'en interrogeant, entre autres, des notions d'incomplétude et de béance, ce ne sont plus les qualités matérielles du volume qui sont auscultées mais des propriétés invisibles et relationnelles, comme si l'on était passé d'une étude dévolue à la tridimensionnalité à une recherche qui se porterait, d'une certaine façon, au-delà des formes et des volumes.

Ici également, le sentiment d'une justesse insondable prédomine. Le paradoxe étant que c'est sans doute dans cette exactitude qui affleure à la sobriété que repose une forme de démesure. Aussi, s'il est assez rare de visiter une exposition dégageant une telle impression de finesse, de précision et d'application – un peu comme s'il s'était agi d'établir la négation même de l'idée de hasard – on ne peut qu'être saisi par la relative limpidité de la démarche de Didier Vermeiren, lui qui, somme toute, ne vise qu'à comprendre ce qu'est la sculpture.

Pourquoi Kodak aurait pu se recycler dans le papier tue-mouches? Que serait Henri Cartier-Bresson sans son instant décisif? Pourquoi Hiroshi Sugimoto attendait-il des heures devant la mer alors qu'un petit composé chimique lui aurait fait gagner du temps? Ces questions un brin taquines, Isabelle Le Minh se les pose et les transpose dans un travail qui ne cesse de mettre en question et en abîme le médium photographique, que ce soit à travers ses outils, ses supports ou son Histoire. La polysémie du mot *after* qui donne son titre à cette rétrospective dessine deux niveaux de lecture: celui des œuvres évoquant la photographie présente et passée comme sujet (*after* est alors à prendre au sens chronologique), et celui des œuvres référentielles, les *after* untel («d'après» tel artiste). Une double acception du terme anglais qui traite finalement de la même question: la production d'images aujourd'hui, à la lumière d'un héritage artistique et à l'heure de la profusion et de la dématérialisation de celles-ci. Et c'est souvent avec un humour non dissimulé qu'Isabelle Le Minh rend compte du caractère caduc de certaines pratiques ou textes théoriques fondamentaux qui ont marqué leur époque.

Pour ce faire, cette ancienne ingénieure-brevet puis étudiante à l'école de la photographie d'Arles repart de la base: la technique. Face à l'amnésie ou à la méconnaissance mécanique de nos technologies numériques désormais complexes, elle multiplie les œuvres archivistes qui ramènent à la matérialité de la photographie et de ses appareils: dans une série en noir et blanc au protocole frontal et neutre digne des Becher (auxquels elle se réfère directement), l'artiste joue sur la double signification du mot «objectif» et inventorie les différentes optiques conservées à la Société française de photographie; dans son remake du *all over* de Christian Marclay, *White Noise*, dont elle reprend le principe – un vaste ensemble d'archives photographiques française et allemande prises entre le début et le milieu du XX^e siècle, accrochées bord à bord et dont on ne voit que le verso –, elle réunit cette fois les papiers jaunés pour constituer le mot «MORE», transformant ainsi les supports papiers en pixels et en un appel – vain? – à consommer toujours plus d'images. Ce «plus» suggère alors davantage le «moins» puisque ces images sont dérobées à notre vue, seules quelques annotations peuvent permettre d'imaginer leur contenu. L'occultation mise en scène dans cette installation murale fait écho à celle des personnalités récentes de l'Histoire de la photographie comme le suggère l'artiste dans une œuvre justement intitulée *Placard*. Alors que l'on peut aisément citer Niépce ou Daguerre, nul ne saurait donner le nom de l'inventeur de l'appareil numérique. Dans le portrait pictural qu'Isabelle Le Minh fait de ce précurseur qui tua le géant de l'argentique Kodak pour lequel – ironie du sort – il travaillait, elle ne lui rend pas du tout hommage ou justice. Au contraire, l'artiste enfonce le clou en jouant l'éclipse à l'aide de lés noir et doré qui viennent cacher le visage de l'illustre inconnu, pour ne laisser visible que le boîtier numérique primitif. Quand ce ne sont pas les personnalités qui passent à la trappe, ce sont les composants du numérique à qui l'on réserve le même sort, comme le montrent ces deux natures mortes représentant la carcasse rutilante d'un boîtier numérique actuel et un pentaprisme, diamant moderne qui se niche à l'intérieur de l'appareil. La composition en peinture de ces motifs liés à l'Histoire de la photographie contemporaine vient alors patiner ou fétichiser ces choses bientôt obsolètes, en même temps qu'elle titille la soi-disant dimension unique et auratique de la peinture (Le Minh citant volontiers Walter Benjamin) lorsqu'elle est exécutée par des artistes de Shenzhen, capables de peindre quotidiennement par palette de douze.

Isabelle Le Minh After Photography

par Alexandrine Dhainaut

Frac Normandie Rouen
14.01 – 19.03.2017



Isabelle Le Minh, *Camera Body #5, made in China by Ye Jian*, 2012. Série «Lointain si proche, after Alighiero e Boetti». Huile sur toile, 80 × 100 cm. Courtesy galerie Christophe Gaillard, Paris. © ADAGP, Paris 2016.

Il y a chez Isabelle Le Minh un soupçon de provocation, une certaine irrévérence envers les artistes et théoriciens qui l'ont précédée. Si certaines de ses œuvres n'offrent pas de plus-value conceptuelle ou ironique à la citation ou à l'emprunt à d'autres artistes et en deviennent ainsi anecdotiques (comme la série de tableaux du musée des Beaux-Arts de Caen retournés façon Philippe Gronon; la série hommage à John Baldessari, mêlant illustrations d'un vieux manuel de photo et aphorismes yogistes, ou encore le clin d'œil trop littéral à Jonathan Monk), d'autres se montrent plus subtiles dans la réflexion qu'elles engagent. Et c'est dans les moments plus iconoclastes que dédicaces qu'Isabelle Le Minh se montre des plus pertinentes dans ses interrogations quant à l'essence même de la photographie – entre création et document – avec une série de gestes moindres: ré-agencer des photographies existantes d'artistes pris en train de pointer du doigt un hors-champ pour former les quatre points cardinaux d'une toile vierge, ou leur faire jouer le rôle d'intercesseurs d'un... clou!; télescoper des images d'artistes posant devant leurs œuvres pour former un seul et même espace continu; transformer l'image plane en volume pour voir les artistes photographiés se heurter littéralement aux coins de l'espace exigü dans lequel ils sont exposés; expliquer à Sugimoto comment il aurait pu, avec quelques bains chimiques, éviter des temps de pose si longs ou encore enlever la figure des photos d'Henri Cartier-Bresson dans un parricide drolatique, sont autant d'œuvres qui font mouche. Et ça tombe bien, Baygon n'est pas loin...

¹ Dans la photographie *Les Adorateurs du soleil*, after Charles Baudelaire & Jacques-André Boiffard (2013), Isabelle Le Minh montre une nuée de mouches collées sur une pellicule suspendue, analogie directe entre le support photographique et le papier tue-mouches, entre Kodak et Baygon en somme.

Rétrospective de l'œuvre de Jean-Luc Verna depuis le début des années 90, l'exposition organisée au MAC VAL apporte une connaissance approfondie d'un des grands artistes de la scène actuelle. Grâce à cette vision d'ensemble, on redécouvre en effet les aspects les plus connus de son travail, les plus spectaculaires, les panneaux *Paramour* éclairés d'ampoules, ses tatouages, en regard de pièces plus modestes ou plus confidentielles, le tout faisant vivement ressentir pourquoi son travail importe tant aujourd'hui.

On n'en saisit pas forcément toute la portée dès les premières cimaises mais, en déambulant entre les murs de dessins, les sculptures, les vitrines de pochette de disques, les vidéos et films (ceux de Brice Dellsperger auxquels il a collaboré), une impression globale se forme. Les pièces, parfois douces, parfois violentes, de mauvais goût ou au contraire d'une beauté mélancolique – parfois d'autres encore parviennent à être tout cela en même temps – s'agencent, ni dans l'harmonie, ni dans le chaos, tel un bric-à-brac, jusqu'au moment où on tombe face à face avec l'une d'elle qui agit comme un flash sur la conscience. C'est particulièrement le cas du *Diaporama rétrospectif du corpus photographiques*, 2000-2015, qui est à lui seul une mini rétrospective, rassemblant des photos où Verna, seul ou occasionnellement avec des complices, prend des poses en référence à l'histoire de l'art. S'agit-il de remake? De provocation? Son corps, de plus en plus tatoué en fonction des dates des prises de vues, plus ou moins jeune et svelte aussi, en décalage avec les corps des œuvres originales qu'on a tous, même vaguement, à l'esprit, très normés et dérivés de canons de beauté restreints, produit un effet de distanciation critique. On se dit que, décidément, dans l'histoire de l'art, la représentation a fait bien peu de place à la diversité des corps existants. Mais ce serait n'avoir lu les cartels accompagnant les photos qu'à moitié. Car les poses sont aussi référencées par rapport à l'histoire du rock. L'une d'elles est à la fois une citation des esclaves de Michel-Ange et d'un concert de Siouxsie and the Banshees, une autre rapproche une crucifixion de Goya de Freddie Mercury, une autre encore rejoue la *Ballerine se regardant le pied droit* de Degas en même temps que le chanteur des Cramps... On en vient alors à penser ces positions comme archétypes, des positions que Michel-Ange, Siouxsie ou Verna ont tour à tour incarné, chacun à un moment de sa vie selon son domaine, son projet, sa personnalité, sa chair... Plus encore, l'idée d'un lien étroit entre l'art comme source de représentation collective et la manière dont chacun vit son propre corps se précise.

Mais cette critique des canons de la beauté classiques émanant de l'histoire de l'art n'aboutit pas à leur bannissement pur et simple: ils sont sinon renversés, au moins relativisés. Car, dans l'exposition, la beauté apollinienne n'est pas tout à fait absente. Certains dessins ont la délicatesse d'œuvres historiques dignes des cabinets de curiosités. Les représentations d'oiseaux sont particulièrement émouvantes, avec leur plumage rendu duveteux, leur œil brillant, leur bec parfaitement tracé. Mais un commentaire vient la plupart du temps court-circuiter leur tendresse, que ce soit le radical «NUL» inscrit à même le dessin à côté d'un mignon volatile ou le plus prolixe «Les oiseaux sont des cons», emprunté à un court-métrage du dessinateur Chaval qui, tel un carton de film muet, forme avec l'image un diptyque. C'est *L'oiseau mort* de Greuze, l'humour noir et le cinéma réunis. D'autres pièces évoquent une beauté plus baroque: des dessins transférés sur des pièces de tissu accrochées en drapés sophistiqués rappellent les linceuls et, à la limite, le Saint Suaire. À ce propos, certains dessins flirtent manifestement avec l'iconographie religieuse, avant tout

Jean-Luc Verna – Vous n'êtes pas un peu beaucoup maquillé? – Non Rétrospective

par Vanessa Morisset

MAC VAL, Vitry-sur-Seine
22.10 – 26.02.2017



Jean-Luc Verna, *Nul*, 2016. Transfert sur papier rehaussé de crayons et de fards, 15,5 × 15,5 cm. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Air de Paris, Paris.

ceux du visage de Siouxsie, par exemple dans une œuvre éponyme de 2015, ou encore dans *Suzanne-Janet Préault*, *black widow* de 2011 où les traits de la chanteuse (de son vrai nom Suzanne Janet) apparaissent mystérieusement en madone sur un panneau de bois noir encadré de plumes «de coq, de dinde et d'autruche» dit le cartel, dans un hommage à l'artiste romantique Auguste Préault. Ici, le beau croise le macabre, avec une dose de kitsch. Et l'on rencontre enfin le sublime, par l'intermédiaire d'un texte en prose de Didier Bisson distribué à la sortie, qui apporte un éclairage sur l'œuvre en même temps qu'il est un chant d'amour: «Il joue et montre et ne joue pas et brouille avec de sévères sourires et des grimaces qui ne sont pas toujours des coupes à boire l'amour, l'inaccessible jusqu'au nu d'impossibles désirs» [...] «tatoué de poussières d'encre en suie, passées dessous le derme, mués en des je suis constitués». Ce texte est comme un post-scriptum qui donne envie de tout revoir depuis le début.

Rencontre d'une œuvre et d'un lieu, tous deux monumentaux, la mise en espace au LiFE de l'installation *Deep Play* (2006) aurait sans doute beaucoup plu à son auteur, Harun Farocki (1944-2014). Dans cette partie de l'ancienne base des sous-marins datant de l'Occupation et reconvertie en lieu d'exposition, l'œuvre bénéficie d'un espace suffisamment vaste pour que ses douze écrans de projection puissent être vus simultanément. Créée pour la documenta de 2007, elle avait été montrée à cette occasion de manière insatisfaisante sur des moniteurs, faute de place¹. Et si, par la suite, elle a été bien présentée, notamment au musée d'Art contemporain d'Oslo fin 2007, à Saint-Nazaire elle prend tout son sens, pour des questions de dimensions, mais pas seulement². Dans ce bunker hors norme, tant physiquement qu'historiquement déterminé, nombre de ses qualités se révèlent. En tout premier lieu, au cœur des épais murs de béton de l'alvéole, le large espace orthogonal du LiFE a permis de disposer les écrans en un grand U, de sorte que, dès son entrée, le visiteur se trouve placé dans une position centrale, panoptique pour reprendre le terme de Michel Foucault: il lui semble avoir pénétré dans un poste de commandes. Car l'installation évoque bien une question de pouvoir, même si son sujet ainsi que sa matière première sont les images d'un match de foot.

Harun Farocki a réalisé beaucoup de films dans des milieux où l'omnipotence du regard est fondamentale, les prisons mais aussi les entreprises, en particulier d'armement, et les postes de surveillance. Aussi, par rapport à ces travaux les plus connus, s'emparer de la retransmission d'un match, fut-il comme c'est le cas dans cette œuvre, la finale de Coupe de monde de 2006 en Allemagne, peut apparaître relever d'une pause récréative de la part de l'artiste. Et, pour les spectateurs français elle l'est (ou de surcroît pour les italiens), car le match choisi est celui du fameux coup de tête de Zidane à Materazzi. Pour cette raison, on est particulièrement attentif aux faits et gestes du joueur, ce qui invite à rapprocher *Deep play* de *Zidane, un portrait du XXI^e siècle* de Philippe Parreno et Douglas Gordon, tourné en 2005. De même, on ne peut s'empêcher de penser à la sculpture en bronze d'Abel Abdessemed *Coup de tête*, installée en 2012 sur le parvis du Centre Pompidou. Toutefois, dans l'œuvre de Farocki, l'incident avec Materazzi n'est pas le sujet, ni d'ailleurs le foot en lui-même.

Le propos est bien plutôt de montrer à quel point l'image retransmise d'un match est loin d'en être le reflet immédiat. Sur les douze écrans, l'ensemble est en effet décomposé et analysé selon différents points de vue, à commencer par le film tel qu'il a été monté en direct par la régie de la FIFA et vendu de manière monopolistique aux télévisions du monde entier. Enregistrées par un collaborateur de l'artiste, les indications du régisseur en chef pendant la réalisation ont été conservées avec les images et constituent une source aussi riche qu'inattendue pour comprendre la fabrication du spectacle: «Henry est couché, merci la neuf, ralenti. La cinq, direct sur l'entraîneur des français. Stoppez le ralenti s'il vous plaît. Bascul sur la cinq alors, on en a combien? Un autre? Bon alors, bascule...»³. Les autres écrans donnent à voir des outils de statistique et de modélisation développés par des sociétés spécialisées – rappelant combien le foot est lié aux technologies les plus avancées –, des gros plans sur les entraîneurs des deux pays en lice, les bandes filmées par les caméras de surveillance du stade, jusqu'à un débriefing de dirigeants à partir de replay, ainsi que des points de vue particuliers sur le match tels que celui de caméras suivant les joueurs stars.

Mais, surtout, on ne peut manquer de remarquer la présence d'un film que Farocki appelait «le plan Andy Warhol», un plan fixe sur le stade de Berlin

à partir d'un immeuble voisin (construit par Le Corbusier précise-t-il dans son journal), où il était lui-même posté pendant le match. Ce plan représenté dans l'installation le point de vue de l'artiste durant l'événement et apporte une clé supplémentaire pour de l'interprétation de l'œuvre. Outre qu'il renchérit sur ce que c'est qu'assister en direct à un événement dans le monde contemporain, il donne à voir le stade de Berlin construit pour les Jeux Olympiques de 1936 et rénové pour la Coupe du monde de 2006. Tout un pan de l'histoire de l'Allemagne est ainsi subtilement rappelé. Puis, de même que Warhol avait enregistré les variations de la lumière du jour tombant sur l'Empire State Building, on découvre que Farocki a filmé ce stade jusqu'au moment du feu d'artifice clôturant le match qui, finalement, emporte le regard du spectateur vers le ciel de Berlin.

Harun Farocki Deep Play

par Vanessa Morisset

LIFE, Saint-Nazaire
13.01 – 26.03.2017



Harun Farocki, *Deep Play*, 2007. FNAC 10-1108, collection du Centre national des arts plastiques. Vue de l'exposition au LiFE – Grand Café, Saint-Nazaire, 2017. Photo: Marc Domage.

¹ L'artiste a tenu un journal de bord tout au long de l'élaboration de l'œuvre, publié sous le titre «Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football)», dans la revue *Trafic* n° 64, hiver 2007, p. 18-46.

² Il faut préciser que l'œuvre, plus précisément l'une de ses trois copies, a été acquise en 2010 par le Centre national des arts plastiques, institution qui rassemble une immense collection, mais sans lieu d'exposition attitré.

³ Des passages ont été retranscrits dans le journal de bord, *op.cit.*, p. 26.

Pénétrer dans l'exposition de Marcel Devillers aux Bains-Douches produit un effet plutôt saisissant: les divers podiums qui parsèment le sol du centre d'art ont tous été conçus sur le même modèle d'une plateforme circulaire légèrement rehaussée sur le bord de laquelle sont disposées en guirlande une multitude de lampes bleues. L'aspect général donne l'impression d'une scène fragmentée où se répartissent de manière à peu près égale les ambiances domestiques et celles plus débridées qui renvoient à des atmosphères nocturnes, l'emploi d'accessoires et/ou d'objets ne laissant guère d'équivoque sur leur fonction: un oreiller nonchalamment déposé sur l'un de ces podiums renvoie assez littéralement à sa dimension utilitaire tandis qu'une combinaison en skaï suspendue, et a priori très moulante, figure l'érotisme transgenre des idoles des seventies façon Ziggy Stardust ou, mieux encore, le costume que revêt Musidora dans le film de Feuillade *Irma Vep*, qui ne dissimulait rien des formes généreuses de la jeune actrice et qui fit scandale à l'époque de sa sortie... Le va-et-vient entre les allusions à la fête et celles à une existence plus routinière ne manque pas de susciter l'étonnement face à une semblable mise à niveau de ce qui relève a priori d'oppositions radicales. Mais l'époque n'est-elle pas à l'oxymore et au paradoxe? Un dernier podium restera vide tout au long du vernissage, podium sur lequel est posé un micro en pied qui semble attendre patiemment une éventuelle activation: celle-ci ne manquera pas de se réaliser lorsque l'artiste viendra déclamer un texte spécialement écrit pour l'occasion. L'écoute de ce dernier confirmera alors ce que le désordre «arrangé» de l'installation nous avait laissé imaginer: les divers podiums agissent comme les indices d'une autobiographie fragmentée dont le récit performé tente de recomposer les morceaux d'un puzzle en cours. Entre Sagan et Dustan, Duras et Dalida, la longue et intense déclamation /déclaration de l'artiste vient légitimer ce promontoire déserté et, le temps d'une brève intervention, lui redonner vie. De fait, ce texte performé par un artiste que l'on sent sous le coup d'une forte émotion apparaît lui-même comme une pièce majeure, sinon LA pièce de cette exposition dont toutes les composantes éparpillées semblent avoir été déposées dans le seul but de servir de décor à une lecture, accréditant au passage la thèse de Mallarmé selon laquelle toute action humaine ne saurait se résoudre autrement que dans sa version littéraire, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'actions artistiques... Cette primauté fantasmée du texte n'est cependant pas évidente aux yeux de l'artiste qui dit avoir pensé toutes ces scénettes de manière autonome. De ce fait, on ne peut s'empêcher de penser à cet autre grand amateur de performances, Guy de Cointet, pour qui les accessoires scéniques sont lestés d'une importance primordiale qui ne s'éteint nullement à l'issue de leur activation. On est aussi tenté de faire le rapprochement avec l'américain Tom Burr dont les estrades circonscrivent de la même manière de micro environnements hyper stylisés censés portraiturer en d'efficaces raccourcis la vie compliquée de ses célébrités préférées, sauf bien sûr que le raffinement *camp* apporté par le New-Yorkais à la réalisation de ses collages complexes est bien plus travaillé que le négligé du jeune français où surnage une pop attitude totalement décomplexée. Dans le texte accompagnant l'exposition, on apprend que le jeune artiste n'est pas un sculpteur né, encore moins un performeur, que ses premières amours l'ont porté vers la peinture mais une peinture sans pinceaux où il est plutôt question d'agresser ce qui fait office de surface plutôt que d'y apposer, à l'ancienne, de l'acrylique ou de l'huile. Car pour ce très jeune artiste né en 1991 et sorti de l'école des beaux-arts de Paris en 2015, on subodore rapidement, à voir les rares «objets» peints déposés

Marcel Devillers Cœur à cuire

par Patrice Joly

Les Bains-Douches, Alençon
14.01 – 5.03.2017



Vue de l'exposition.

de-ci de-là des cimaises, que rien ne le rattache profondément à une quelconque tradition ou filiation picturale qui l'obligerait à respecter ses codes pour mieux les pervertir. Dégagée de toute obligation médiumnique, la peinture de Devillers s'est donc naturellement détachée du mur et a comme glissé le long de ce dernier pour se répandre sur le sol et s'y épanouir. Mais on sent qu'il ne s'agit pas d'un lent glissement à la Supports-Surfaces, poussant les artistes de la bande à Viallat et Dezeuze à quitter les cimaises comme à regret pour revendiquer et annexer un nouveau territoire, celui du sol: la pratique de Devillers est tiraillée par un art d'attitude qui se départit allègrement de toute obligation de résultat formel pour l'amener vers des propositions sculpturales ayant l'air inachevées – décor archipélique, ébauches de récit, ambiances suggérées – et dont on sent que leur display dans le cadre de l'exposition aux Bains-Douches participe plus d'un désir d'accompagnement de ses expérimentations littéraires que d'une tentative pour prolonger une réflexion sur le(s) médium(s)...

C'est à partir d'une sélection minutieuse d'œuvres de la collection du Frac Nord-Pas de Calais que Keren Detton a pensé l'exposition «Les objets domestiquent». Son titre très évocateur et non sans humour annonce dès sa première lecture les ambitions et les enjeux de ce projet : quelle relation l'être humain établit-il avec les objets qui l'accompagnent ? Ou la question ne serait-elle pas plutôt : quelle relation les objets établissent-ils avec l'être humain ?

Figures omniprésentes dans nos environnements domestiques et urbains, qu'ils soient manufacturés, trouvés ou encore détruits, quelle place prennent-ils réellement à nos côtés ? Ils sont porteurs de sens, parfois d'histoire et de mémoire, pour autant quel pouvoir exercent-ils sur nous ?

Keren Detton a travaillé de concert avec Lina Chotmeh, scénographe et architecte, à la conception des différents espaces d'accrochage – la réappropriation d'une partie du bâtiment post-industriel des Chantiers Navals. La salle d'exposition a été scindée en trois espaces distincts, ce qui permet une déambulation et une réception des pièces plus lentes et moins directes. Il est également à noter qu'un intérêt particulier a été porté à la composition des socles, ce qui pourrait paraître tout à fait anodin mais a néanmoins son importance dans cet accrochage car les objets se trouvent quasiment tous surélevés, ce qui confronte le spectateur à une autre perception d'eux. *The Demonstrators (Hanging Receiver)* de Nina Beier se situe à hauteur de notre regard, ce qui crée un rapport d'égalité avec ce fauteuil et non plus un rapport de domination. Autre exemple avec *AAA* d'Andreas Maria Fohr, deux masques verts chevelus accrochés l'un à côté de l'autre en hauteur sur le mur : devant eux, une volée de marches permet aux spectateurs de leur faire face, les yeux dans les yeux. Il émane de cette situation un rapport de force entre le visiteur et ces fétiches. Grâce à leurs caractéristiques physiologiques anthropomorphiques s'instaure une identification qui semble presque réciproque : qui devient l'observateur de l'autre ?

Dans cette exposition, l'objet est à considérer dans son acception la plus large ; en effet, nous passons de la collection méticuleuse d'objets banals de Baldessari à la *Jaguar* soudée sans ouverture de Frederik Van Simaey, en passant par l'excroissance surgissant du mur de Martin Creed ou encore par le dessin totemique de Nancy Spero. Il faut prendre en compte la qualité intrinsèque de ces objets : au-delà des différentes typologies qui en sont présentées, nous sommes toujours face à des œuvres d'art, leur aura singulière en fait l'objet du désir. Aurions-nous la même relation privilégiée avec une lampe manufacturée *x* ou *y* ?

La pièce de Marti Guixé pourrait faire état de cette situation, elle est intitulée *Statement Chair: Stop Discrimination of Cheap Furniture!* Des chaises en plastique lambda semblent s'unir pour manifester contre la discrimination dont elles sont victimes du fait qu'elles ne soient pas, à l'égard de leurs comparses design, considérées comme du mobilier unique et de qualité. Les revendications fusent, ici on entend presque déjà les pieds des chaises taper sur le sol et les slogans déclamés. L'animisme est à son paroxysme.

L'une des caractéristiques du Frac Nord-Pas de Calais est d'avoir en partie axé sa politique d'acquisition sur les objets design. Une des salles est d'ailleurs consacrée au mobilier et l'on y retrouve le matelas convertible de matali crasset, *Quand Jim monte à Paris, colonne d'hospitalité*, ou encore le célèbre *Chest of drawers* de Tejo Remy, un amoncellement de tiroirs en bois usagés enchevêtrés les uns sur les autres et encerclés par une courroie en jute. Certaines pièces, prêtées pour des expositions temporaires hors les murs, sont donc absentes, comme *Chair* de Donald Judd ou *GRAAGG*

Les objets domestiquent

par Camille Tsvetoukhine

Frac Nord Pas de Calais, Dunkerque
28.01 – 27.08.17



Marti Guixé, *Statement Chair: Stop Discrimination of Cheap Furniture!*, 2004.
Vue de l'exposition «Les objets domestiquent», 2017, Frac Nord-Pas de Calais, Dunkerque.
Collection Frac Nord-Pas de Calais © Photo: Aurélien Mole.

KROOOOOOOOOO GROOOOOOOOOH de Carol Bove. Elles sont pourtant évoquées par la présence d'un marquage au scotch, qui reprend leurs dimensions. Ce geste nous rappelle une des fonctions primordiales des Frac, celle de valoriser leurs collections, ce qui passe notamment par le prêt des œuvres à d'autres institutions. Dans le contexte de cette exposition, ces objets absents semblent avoir quitté par eux-mêmes leur port d'attache à l'instar des œuvres quittant l'atelier de Robert Breer.

Autre étage, autre espace, nous découvrons une installation in situ de Simon Starling, qui pourrait rappeler *Walden ou la vie dans les bois*. Dans une atmosphère bleutée et dans une odeur boisée est installé un campement. L'artiste a muté deux bicyclettes Pedersen pour en faire une pièce modulable et divisible, de laquelle on peut extraire deux tabourets, une broche à cuisson, ou encore une tente. Des tronçonneuses sont accessibles dans ce kit de survie, elles permettent ainsi une vie en autarcie complète. Cette installation qui recrée un espace extérieur semble prendre le contre-pied de la présentation à l'étage supérieur, elle apparaît même comme une porte de sortie, les objets nous accompagnant alors dans la possibilité de vivre d'une autre manière, loin d'un consumérisme effréné.

Avec Nina Beier, Carol Bove, Gerard Byrne, Andre Cadere, Maurizio Cattelan, Claude Closky, Matali Crasset, Martin Creed, Dejanov & Heger, Jessica Diamond, Erik Dietman, Hans-Peter Feldmann, Andreas M. Fohr, Konstantin Grcic, Marti Guixé, Donald Judd, Bernd Lohaus, Cady Noland, Liza May Post, Philippe Ramette, Tejo Remy, Nancy Spero, Florian Slotawa, Simon Starling, Super ex, Frederik Van Simaey, Rosemary Trockel, Barbara Visser, Stephen Willats.

Caroline Achaintre



Exposition
du 27 janvier
au 23 avril
2017



Du mercredi
au dimanche
de 14h00 à 18h00
Entrée libre,
accessible à tous



Exposition organisée
par BALTIC Centre
for Contemporary Art,
Gateshead



L'exposition de Caroline
Achaintre a reçu
le soutien de Fluxus Art
Projects, programme
franco-britannique pour
l'art contemporain



Visite guidée en LSF :
le samedi 4 mars 2017
à 14h30



Week-end de l'art
contemporain :
les samedi 18
et dimanche
19 mars 2017



Visites Tea Time :
tous les samedis
à 16h00

Visites guidées :
tous les dimanches
à 16h00

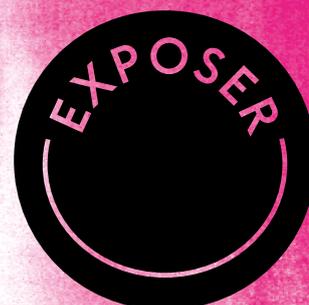
frac
champagne-
ardenne

FRAC Champagne-Ardenne
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 est financé par le Conseil Régional du Grand Est, le Ministère de la Culture et de la Communication et la Ville de Reims. Il est membre des réseaux Bulles et Platform.



S u i t e



La BF15

Lyon

31 mars → 27 mai

Exposition **Adagio**
de Meris Angioletti
et Flora Moscovici.

Le SHED

Notre-Dame de Bondeville

20 mai → 15 juillet

Exposition **Suite et fin**
de Fayçal Baghriche

My Monkey

Nancy

7 septembre → 20 octobre

Exposition
Lettres à Marianne Brandt
de Stéphane Dupont