

0

2



7

7

**Ai Weiwei**  
**Giorgio Griffa**

**Leonor Autunes**  
**Pierre Joseph**

**Calla Henkel & Max Pitegoff**



- Open by Chance & Appointment • Cabinet du Livre d'Artiste, Rennes • 10 mars - 28 avril •
- We are a Multitude • Galerie Art et Essai, Rennes • 24 mars - 22 avril •
- I am for You and two books • Air de Paris • 16 - 30 avril •



- Air de Paris, 32 rue Louise Weiss 75013 Paris, t. 01 4423 0277 • fan@airdeparis.com •  
www.airdeparis.com/artists/ben-kinmont/

Nouveau Musée National de Monaco



# Duane Hanson



20.02 —  
28.08.2016

**Villa Paloma**  
56 boulevard du  
Jardin Exotique  
Monaco

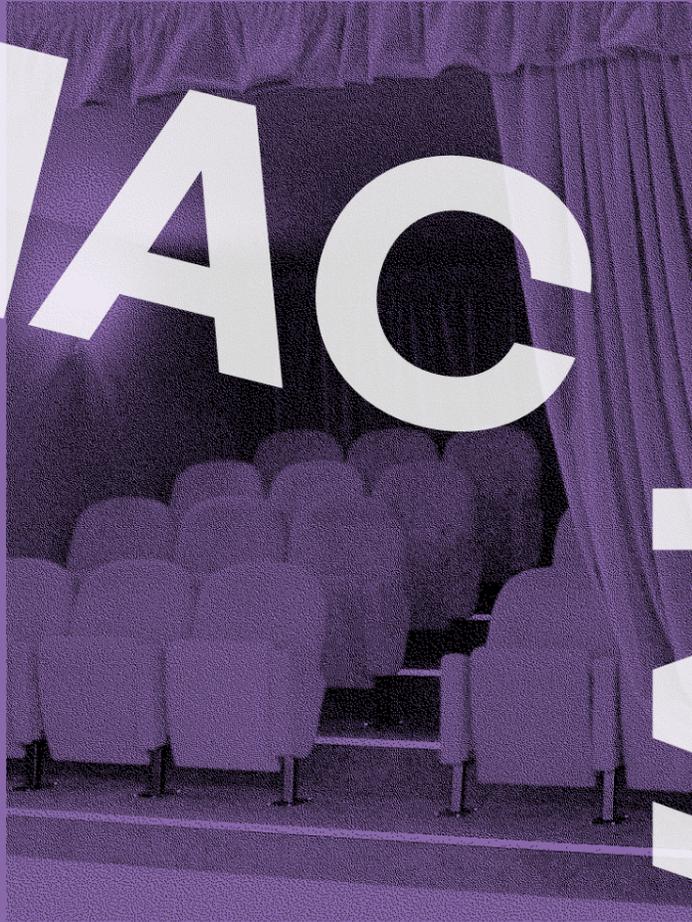
Exposition initiée par :

**SERPE** **NTINE**  
GALLERIES

Duane Hanson, *Queenie II*, 1988 - Résine polyester, peinture à l'huile, techniques mixtes, accessoires / Autobody filler, polychromed in oil, mixed media with accessories  
The Estate of Duane Hanson © The Estate of Duane Hanson - Photo : Robert McKeever

# Pierre Ardouvin

# MAC



# VAL

Musée d'art contemporain  
du Val-de-Marne

## Tout est affaire de décor

## Exposition

# 16 avril — 4 sept. 2016

Pierre Ardouvin, *Au théâtre ce soir* (détail), 2006, 305 x 525 x 555 cm.  
Matériaux divers. Photo © Pierre Ardouvin.  
Collection Ginette Moulin / Guillaume Houzé, Paris.

Place de la Libération — Vitry-sur-Seine (94)  
www.macval.fr

inRockuptibles

ANOUS PARIS

nova  
LE GRAND MIX

Le Monde

VAL de  
MARNE  
Le département

ANOUS PARIS

02

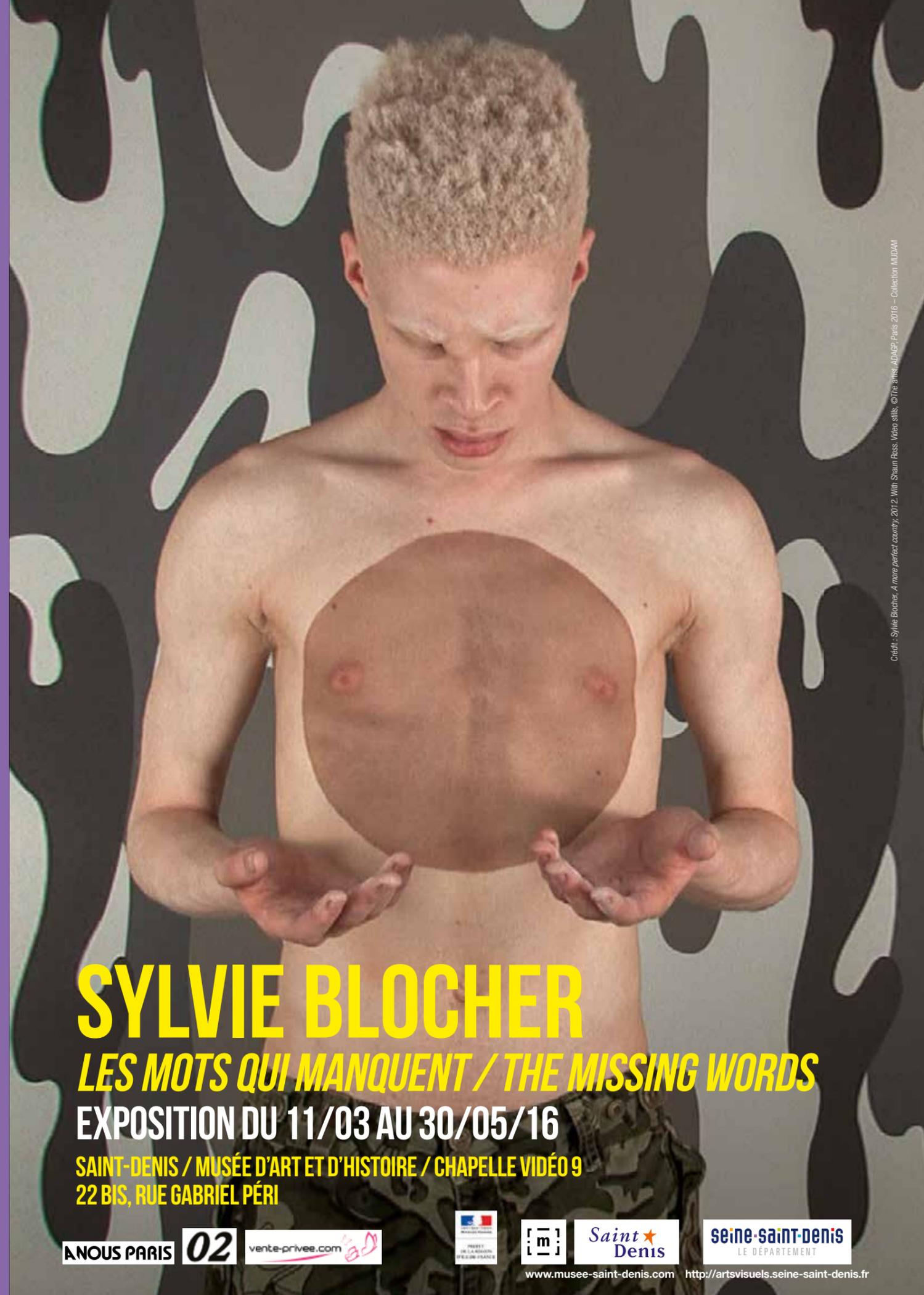
vente-privee.com



Saint  
Denis

seine-saint-denis  
LE DÉPARTEMENT

www.musee-saint-denis.com http://artsvisuels.seine-saint-denis.fr



# SYLVIE BLOCHER

## LES MOTS QUI MANQUENT / THE MISSING WORDS

### EXPOSITION DU 11/03 AU 30/05/16

SAINT-DENIS / MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE / CHAPELLE VIDÉO 9  
22 BIS, RUE GABRIEL PÉRI

Credit: Sylvie Blocher, *A more perfect country*, 2012. With Shaun Ross. Vidéo stills. © The artist, ADAGP, Paris 2016 - Collection MUDAM

# Sur le motif

Du 18 février au 30 avril  
2016

**MABA**

Maison d'Art Bernard Anthonioz  
16, rue Charles VII  
94130 Nogent-sur-Marne  
maba.fnagp.fr  
01 48 71 90 07

Exposition présentée  
du 18 février au 30 avril 2016  
Les jours de semaine, de 13h à 18h  
Les samedis et dimanches, de 12h à 18h.  
Fermée les mardis et les jours fériés.  
Entrée libre

Avec des œuvres de

<b>Xavier Bastien Aubry &amp; Dimitri Broquard</b>	<b>Antin Ballée</b>
<b>Jean-Marc Anne-Lise Mimosa</b>	<b>Broyer Echard</b>
<b>Jason Tamar Guimarães &amp; Kasper Akhøj</b>	<b>Glasser Liemburg</b>
<b>Harmen Barbara Catherine Natascha Madeleine Frédéric Jessica</b>	<b>Manzetti Poncin</b>
	<b>Sadr Haghghian Smith-Champion</b>
	<b>Teschner Warboys</b>

# Why Not Judy Chicago?

7 rue Ferrère, Bordeaux

10.03.2016  
— 04.09.2016

En collaboration avec  
Azkuna Zentroa, Bilbao

Judy Chicago with backdrop, Boxing Ring Ad, Artforum, 1970  
Photo: © Donald Woodman 2015



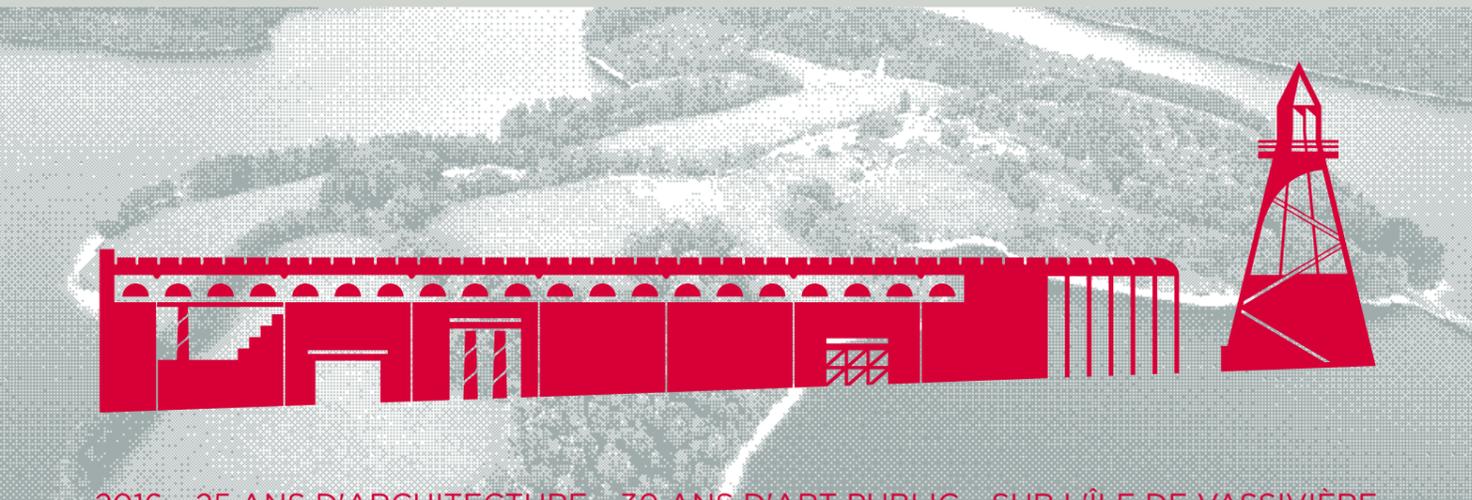
Mécène d'honneur: Château Haut-Bailly.  
Partenaire fondateur: Les Amis du CAPC  
Partenaires bienfaiteurs: Fondation Daniel & Nina Carasso, Lacoste Traiteur.  
Partenaires donateurs: SUEZ, Château Chasse-Spleen, SLTE, Fondation d'entreprise Hermès,  
Château Haut Selve, Lafarge Granulats, Le Petit Commerce.

**CAPC** musée  
d'art contemporain  
de Bordeaux



capc-bordeaux.fr





2016 • 25 ANS D'ARCHITECTURE • 30 ANS D'ART PUBLIC • SUR L'ÎLE DE VASSIVIÈRE

# CENTRE INTERNATIONAL D'ART ET DU PAYSAGE

ÎLE DE VASSIVIÈRE

## EXPOSITIONS

**LYDIA GIFFORD**

20 MARS — 12 JUIN

VERNISSAGE **SAMEDI 19 MARS**

**25 ANS D'ARCHITECTURE**

26 JUIN — 6 NOVEMBRE

VERNISSAGE **SAMEDI 25 JUIN**

**+ PARC DE SCULPTURES**

**65 OEUVRES EN LIBRE ACCÈS PERMANENT SUR L'ÎLE DE VASSIVIÈRE**

**+ RÉSIDENCES DE RECHERCHE ET DE CRÉATION**

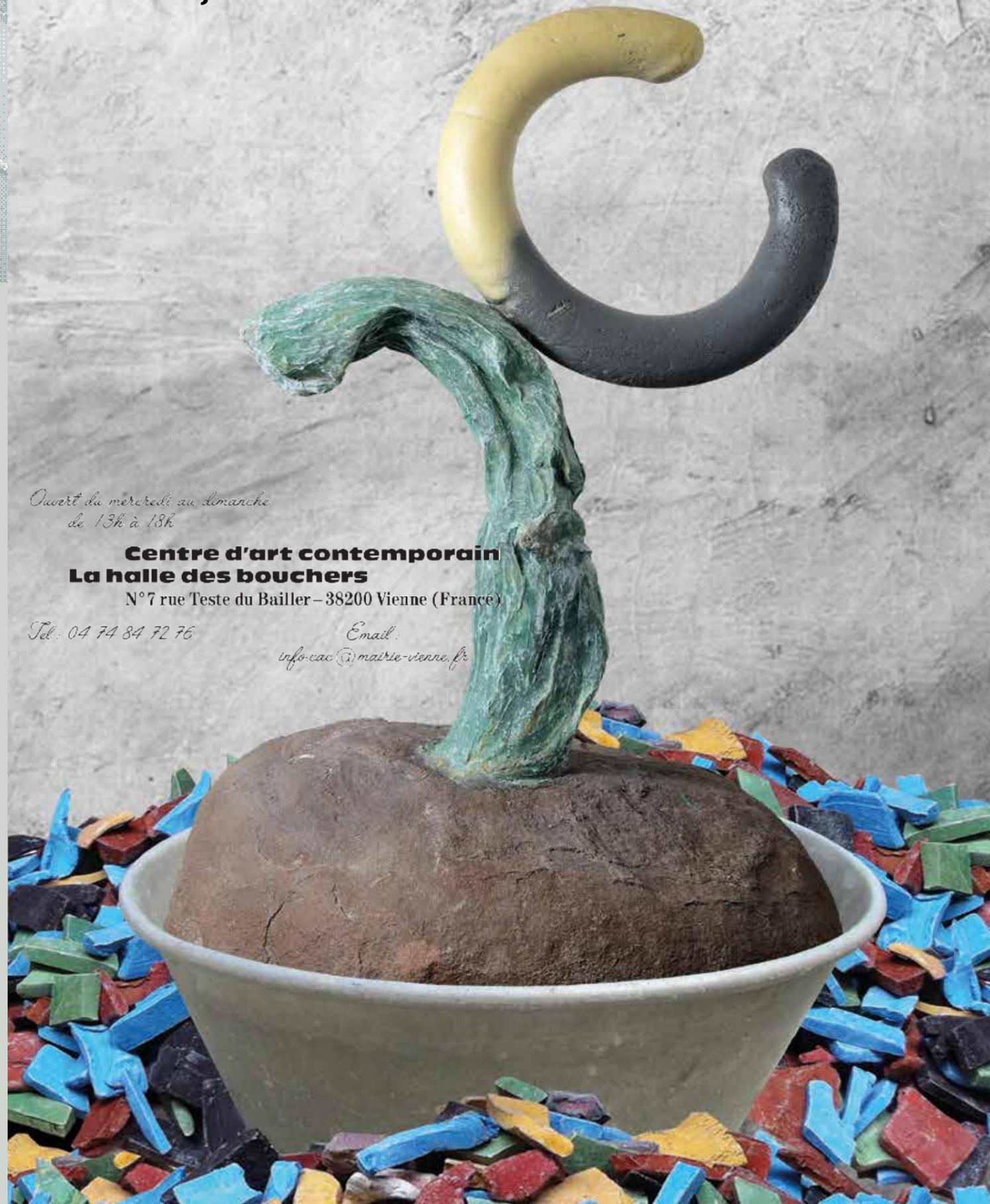
ÎLE DE VASSIVIÈRE  
F - 87120 BEAUMONT DU LAC  
+33 (0)5 55 69 27 27  
[www.ciapiledevassiviere.com](http://www.ciapiledevassiviere.com)

CENTRE  
INTERNATIONAL  
D'ART &  
DU PAYSAGE

ÎLE DE  
VASSIVIÈRE

**Jacques Julien**  
« Ni l'un, ni l'autre »

**Exposition du 5 mars  
au 8 mai 2016**



*Ouvert du mercredi au dimanche  
de 13h à 18h*

**Centre d'art contemporain  
La halle des bouchers**

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

*Tel. : 04 74 84 72 76*

*Email :  
info-cac@mairie-vienne.fr*



rhône-Alpes

isère

SECRETS  
DU VIN

V  
VIENNA

LES  
SÉRINES D'OR

Vienne  
VILLE de Culture

MICHEL REIN BRUSSELS

# STEFAN NIKOLAEV

BRONZE, SWEAT AND TEARS

March 3 - April 9, 2016



MICHEL REIN

51A Washington street B-1050 Brussels

+32 2 640 26 40

contact.brussels@michelrein.com

michelrein.com

Stefan Nikolaev, Autofiction (fragment), 2015 photo: Kalin Serapionov

exhibition supported by

Bulgaria Art  
Industries Ltd

MARKOVSTUDIO

bai-ltd.com | markovstudio.com

# JUDIT REIGL

ÉCLATEMENT  
ÉCRITURE EN MASSE  
1954-1965

Galerie le Minotaure

2, rue des Beaux-Arts  
75006 Paris

+33 1 43 54 62 93  
sapiro.benoit@wanadoo.fr  
www.galerieleminotaure.net

ÉCRITURES D'APRÈS MUSIQUE  
ART DE LA FUGUE  
1965-1982

Galerie Alain le Gaillard

19, rue Mazarine  
75006 Paris

+33 1 43 26 25 35  
alainlegaillard@orange.fr  
www.alainlegaillard.com

HOMME  
1966 - 1970

Galerie Antoine Laurentin

23, quai Voltaire  
75007 Paris

+33 1 42 97 43 42  
contact@galerie-laurentin.com  
www.galerie-laurentin.com

FRAGMENTS DE PEINTURES  
1960-2010

Le Studiolo Galerie de France

54, rue de la Verrerie  
75004 Paris

+33 1 42 74 38 00  
info@galeriedefrance.com  
www.galeriedefrance.com

DRAP / DÉCODAGE  
1973

Galerie Anne de Villepoix

43, rue de Montmorency  
75003 Paris

+33 1 42 78 32 24  
info@annedevillepoix.com  
www.annedevillepoix.com

— Vernissages le jeudi  
24 mars 2016 de 18h  
à 20h30 — Expositions  
jusqu'au 21 mai 2016.

# 5 EXPOSITIONS A PARIS 2016

Expositions

6 février

—  
30 avril  
2016

*A taxi driver,  
an architect and  
the High Line*

EMMANUELLE  
HUYNH  
& JOCELYN  
COTTENCIN

JORGE PEDRO  
NUÑEZ

*Every dodo is not  
a tree*

FRANCIS  
RAYNAUD

*La mer vineuse*

*Cambeck*

BINELDE  
HYRCAN

Centre  
d'art

contemporain

PASSERELLE

Brest — FR

41, rue Charles Berthelot  
F-29200 Brest  
T. 02 98 43 34 95  
www.cac-passerelle.com

40mcube  
outside

Production et diffusion d'art contemporain

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

# Hub Hug

Atelier, résidence, showroom

*Loin, à travers et au-delà* Samir Mougas

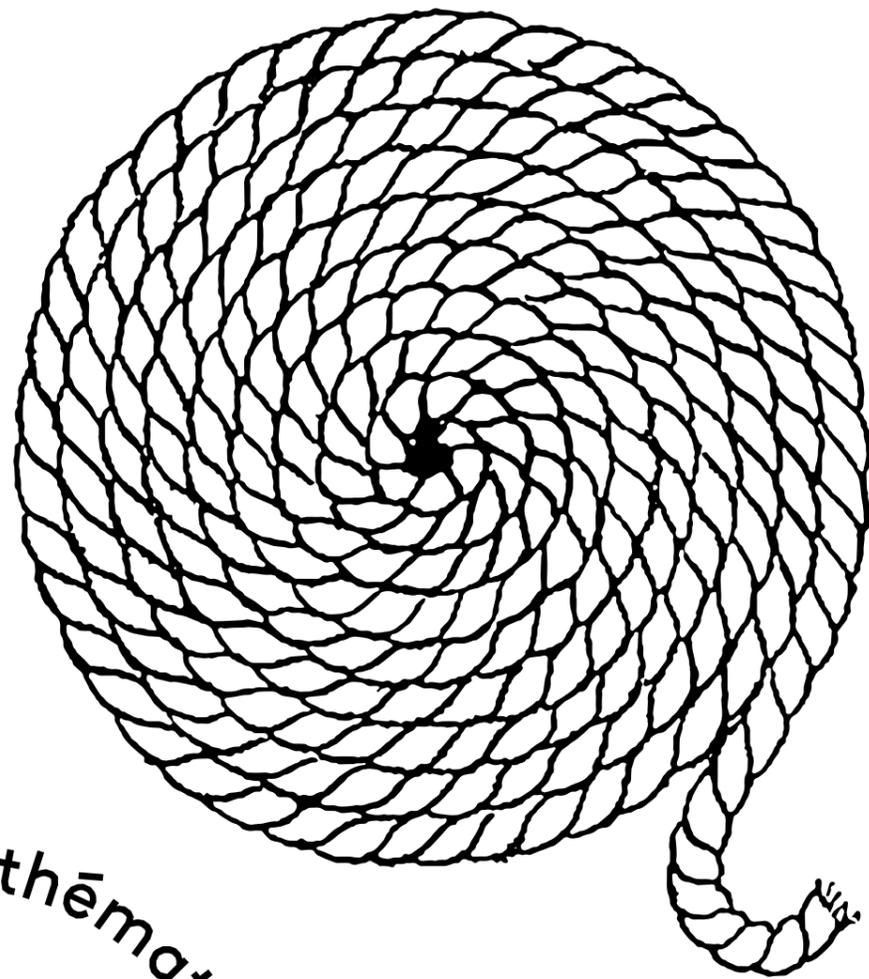
**Parties 20.03.16 / 10.04.16**

Léa Bénétou, Morgane Besnard, Romain Bobichon,  
Julie Bonnaud & Fabien Leplae, Pierre Budet,  
Charlotte Caro, Julien Duporté, Florent Gilbert,  
Camille Guillard, Elise Labelle, Rodolphe Levillain,  
Marie L'Hours, Pierre Le Saint, Franck-Olivier  
Martin, Gwenn Merel, Coralie Mézières, Vincent  
Poisson, Manoela Prates, Ismérie Sotomayor.

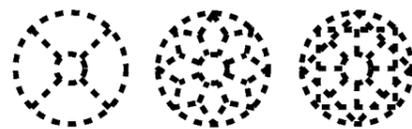
40mcube  
hubhug

150, rue de Rennes  
F-35340 Liffré  
Ouvert le samedi de 14h à 19h  
et le dimanche de 11h à 19h





La valeur dans les mathématiques  
Falke Pisano



Exposition  
19 Mars – 29 Mai 2016

**CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
LA SYNAGOGUE DE DELME**

33 rue Poincaré 57590 Delme  
+33 (0)3 87 01 43 42  
info@cac-synagoguedelme.org  
www.cac-synagoguedelme.org



ren

La Fondation d'entreprise Ricard et l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon

Vous invitent aux  
*Rencontres Initiales La revue / La scène*

■ À venir  
Fondation  
d'entreprise  
Ricard  
19h entrée libre

ini

Une proposition de Claire Moulène et Emmanuel Tibloux  
La revue / La scène. Et au départ, *Initiales*, une collection de monographies augmentées et « rétro-prospectives » éditée par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et coproduite par la Fondation d'entreprise Ricard.

con

Les quatre rendez-vous annuels des *Rencontres Initiales* procèdent de cette logique qui cultive, en ligne de mire, les formes, les modalités, les conditions et les effets de la transmission en art. Et formule, en arrière-plan, cette double hypothèse : l'école d'art est un opérateur majeur mais non exclusif de la transmission; la transmission peut s'envisager d'un point de vue historique, sur le modèle des filiations multiples qui traversent la revue *Initiales*, autant que d'un point de vue géographique si l'on pense à la façon dont s'inventent et se déploient par capillarité les scènes artistiques locales.

■ Été 2016  
Initiales/La scène :  
Grenoble  
Automne 2016  
Initiales/La revue :  
Nathalie du Pasquier

tia

Les deux Rencontres « Initiales / La revue » (indexées sur la sortie des numéros, au printemps et à l'automne) prolongeront le portrait, esquissé dans chacune des livraisons, de figures historiques ou contemporaines appréhendées sous l'angle de leur descendance et de leur relecture par une jeune génération d'artistes et de critiques.

tres

Les deux Rencontres « Initiales / La scène » (produites en alternance, durant l'été et l'hiver) feront quant à elles prévaloir le point de vue local, en envisageant la transmission au plan d'un territoire. Régulièrement, des scènes artistiques se composent et se déploient. Si l'école d'art n'est jamais suffisante, elle joue néanmoins un rôle de catalyseur. C'est sur ce rôle qu'il s'agira de revenir, en réunissant quelques acteurs essentiels et en variant les focales, du microcosme de l'école à l'écosystème local et à son irradiation dans le champ artistique global.

■ Hiver 2016  
Initiales/La scène :  
Nice  
Printemps 2017  
Initiales/La revue :  
Pierre Klossowski

les

De la revue à la scène, de l'histoire au territoire, du local au global, c'est toute une dynamique de la transmission que les Rencontres *Initiales* ont ainsi vocation à explorer.

FONDATION  
D'ENTREPRISE  
RICARD

École nationale  
supérieure  
des beaux-arts  
de Lyon

# Helena Almeida

## Corpus

09/02 - 22/05/2016



Helena Almeida, Pintura habilitada (Peinture habilitée), 1976. Photographie noir et blanc, acrylique. Coll. Fernando d'Almeida.

## JEU DE PAUME

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

Exposition organisée par le **Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto**,  
en collaboration avec le **Jeu de Paume** et **WIELS**, Centre d'art contemporain, Bruxelles. **SERRAVES** **WIELS**

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**. Il bénéficie du soutien de **Neuflize Vie** et de la **Manufacture Jaeger-LeCoultre**, mécènes privilégiés.

**Neuflize Vie**  
ABN AMRO  
apporte un soutien particulier à l'exposition « Corpus ».

En partenariat avec  
**ANOUS PARIS** **arte**  
**marie claire** **STYLIST**

Remerciements à  
HOTEL CHAVANEL . . . .

Achetez votre billet en ligne

## Leonor Antunes

### Organic Modernism

par/by Antoine Marchand

48-53

## Reviews

### Political Populism

Kunsthalle Wien

66-69

### Images

Fridericianum, Kassel

70-71

### Isabelle Cornaro

La Verrière Hermès, Bruxelles

72-73

### Gaillard&Claude

Établissement d'en face, Bruxelles

74-76

### Anatomie de l'automate

La Panacée, Montpellier

77

### Denis Savary

Centre culturel suisse, Paris

78

### Nicolas Momein

Micro Onde, Vélizy-Villacoublay

79

### Geert Goiris

Frac Haute-Normandie,

Sotteville-lès-Rouen

80

## Guest

### Ai Weiwei, la célébrité en partage solidaire / Ai Weiwei, Fair Trade Fame

par/by Cédric Aurelle

16-25

## Interview

### Pierre Joseph

par/by Aude Launay

58-63

### Giorgio Griffa Et in macula ego

par/by Aude Launay

26-36

## Fiction

### Calla Henkel & Max Pitegoff

38-45

02#77

Printemps / Spring 2016

**En couverture / Cover**  
Pierre Joseph, *Photographies sans fin: champ de blé 1*, 2016. Tirage lambda sur papier argentique / Lambda print, 80 x 120 cm. Courtesy galerie Air de Paris. Production / Produced by: La Galerie, centre d'art contemporain, Noisy-le-Sec. Photo: Pierre Antoine.

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

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

**Rédacteurs / Contributors**  
Cédric Aurelle, Raphaël Brunel, Alexandrine Dhainaut, Dessislava Dimova, Patrice Joly, Aude Launay, Antoine Marchand, Matthias Planitzer, Marion Vasseur Raluy.

**Traduction / Translation**  
Aude Launay, Simon Pleasance.

**Relecture / Proofreading**  
Aude Launay

**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  
patricejoly@orange.fr

Avec le soutien de la Ville de Nantes

**Textes inédits et archives sur / Unpublished texts and archives**  
www.zero deux.fr

# Ai Weiwei, la célébrité en partage solidaire

—  
par Cédric Aurelle

**Suite à un article critique paru dans l'hebdomadaire allemand *Die Zeit* au mois de septembre dernier, Ai Weiwei a mis en place à notre grande surprise un protocole de validation des articles faisant usage de reproductions de ses œuvres. Le studio d'Ai Weiwei a pris connaissance de l'article qui suit et ne l'a pas approuvé, interdisant la reproduction des œuvres prévues pour l'illustrer. Les emplacements des reproductions ont été opacifiés en conséquence.**

Le 1<sup>er</sup> février dernier, une image d'Ai Weiwei se propage de manière virale sur le web, accompagnée des louanges des uns, saluant courage, engagement et solidarité, ou des protestations des autres, criant au scandale, au cynisme et à la récupération. Ai Weiwei, une fois de plus, attire la lumière sur lui en rebondissant sur l'actualité, mais semblerait pour certains avoir cette fois-ci dépassé les limites de l'acceptable en se mettant en scène dans la posture de l'enfant syrien mort échoué sur une plage de Turquie et dont l'image originale diffusée fin août dernier avait déclenché une vague d'émotion sans précédent. Quelques jours auparavant, l'artiste publiait sur son compte Instagram une série de selfies avec Paris Hilton réalisés lors de l'inauguration de son exposition au grand magasin du Bon Marché à Paris, « Air de jeux ». D'une part, l'artiste réalise sur Lesbos, où il vient d'installer son atelier, sa photographie polémique présentée comme un hommage au destin tragique des réfugiés et, d'autre part, il répond à l'invitation du temple du luxe parisien par un projet ludique et séduisant de cerfs-volants de papier; d'un côté, sa pratique s'apparente à un engagement activiste, d'un autre, elle semble relever d'un art de cour pour milliardaires.

Y aurait-il dès lors deux Ai Weiwei, l'artiste producteur de biens recyclés dans l'ordre du marché tournant le dos au dissident, critique du système politique autoritaire chinois ou son avatar de la démocratie libérale, l'activiste dénonçant l'incurie des politiques devant les grands enjeux sociétaux du présent? Y a-t-il un grand écart ou les deux dimensions fusionnent-elles en œuvre? Et, finalement, de quoi Ai Weiwei est-il le symptôme?

Le travail d'Ai Weiwei s'inscrit dans un héritage duchampien revendiqué mais dont il entend

pervertir la beauté d'indifférence: les nombreux éléments ready-made utilisés renvoient toujours à une histoire précise dont le meilleur exemple est la série de fers à béton présentés dans différentes installations ces dernières années. Entre ready-made et minimalisme, ces pièces s'avèrent constituées d'éléments extraits par l'artiste des décombres du tremblement de terre du Sichuan qui a fait des milliers de morts — notamment des enfants — en raison du non-respect des normes antisismiques de construction, en particulier dans les écoles. Dénonçant la corruption des autorités publiques, Ai Weiwei entend rendre ainsi un hommage appuyé aux victimes. Cette démarche artistique croisant dimension critique et proposition plastique est programmatique de l'œuvre d'Ai Weiwei et on la retrouve dans nombre de ses réalisations. Ainsi, dans *Coloured Vases* (2006), la série de vases de la Dynastie Han qu'il recouvre de peinture époxy, l'artiste détruit la valeur patrimoniale des objets en les faisant rentrer dans le système de l'art contemporain, à l'image de la civilisation chinoise contemporaine qui s'offre aux capitaux (domestiques ou étrangers) et procède pour cela à une table rase totale de son patrimoine ancien sacrifié sur l'autel de la croissance économique au profit d'un maquillage culturel de surface. Un geste iconoclaste encore plus appuyé dans le cadre d'une performance réalisée en 1995, *Dropping a Han Dynasty Urn*, lors de laquelle il détruit des vases de la dynastie du même nom en les jetant au sol. Le geste de destruction fait écho à celle qui a cours à grande échelle en Chine et pour laquelle il pointe la responsabilité des politiques complices du système de rattrapage capitaliste chinois et de son principe d'aliénation culturelle (certains vases des séries récentes sont recouverts du logo Coca-cola, pour ceux qui n'auraient pas compris le message). De même, ses grands arbres

reconstitués à partir de morceaux de bois dépareillés provenant de régions chinoises écologiquement dévastées veulent être une critique du massacre de la nature tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en Chine. Mais le dissident politique est-il pour autant un artiste subversif dans le régime des signes?

*Study of Perspective* (1995-2003) nous éclaire sur ce point: l'on y voit le majeur d'Ai Weiwei désignant à la manière d'un doigt d'honneur des édifices symboles de pouvoir. Ai Weiwei se pose ici sans équivoque en contestataire des institutions: la perspective comme principe d'organisation normatif hérité de l'histoire de l'art et de l'architecture occidentale est singée par l'artiste qui la retourne dans un geste de défi à l'autorité. À travers elle, c'est le pouvoir de celui qui contrôle la représentation et les images qu'il entend dénoncer: dans l'empire des signes, il semble vouloir jouer les sémiologues critiques. Y a-t-il pourtant lieu de voir ici autre chose que le geste d'un adolescent révolté? Dans le registre plastique, le potentiel subversif déchargé ici, trahi par une littéralité qui laisse perplexe, est assez pauvre et bien éloigné de la radicalité des engagements de l'artiste dans le domaine politique. De même, ses vases repeints à l'époxy, ses barres métalliques ou ses arbres se réfèrent clairement à une histoire de l'art occidental récente: Pop Art, Minimalisme, Arte Povera, la liste de ces références pourrait être ici allongée. Ai Weiwei entend systématiquement retourner celles-ci en outils critiques visant à dénoncer les drames écologiques en cours, la corruption des politiques ou, plus largement, la perversion capitaliste de la culture chinoise. Mais le réinvestissement politique du minimalisme, la perversion pop de la haute culture ou encore la politisation de la nature sont des stratégies qui ont largement été éprouvées au cours des décennies précédentes et Ai Weiwei ne se distingue ici qu'en faisant feu de tout bois sans réintroduire de véritable analyse des jeux de pouvoir à l'œuvre dans le cadre même des images, des œuvres ou de la représentation. Pourtant, avec ses différents projets, l'artiste connaît un succès commercial et public considérable ainsi qu'une fortune critique remarquable au point qu'*Art Review* le classe au 1<sup>er</sup> rang de sa *Power Art List* en 2011 (au 2<sup>e</sup> rang en 2015). Se pourrait-il alors que la prégnance de son œuvre soit plus liée à la force de sa biographie qu'à la pertinence de propositions plastiques relativement peu novatrices?

Invariablement, Ai Weiwei est présenté comme « artiste et dissident » ou encore « artiste dissident » dans les chroniques qui lui sont consacrées, qu'elles soient artistiques ou généralistes. Il dispose par ailleurs d'un pedigree dans ce domaine: son père était le grand poète chinois Ai Qing qui fut prisonnier politique de 1961 à 1978. Ai Weiwei a, quant à lui, fait l'objet d'une arrestation puis d'une détention de trois mois au printemps 2011 suivies d'une interdiction de quitter le territoire levée en juillet 2015. Également blessé à la tête par la police secrète en 2009, il a été opéré lors de son séjour

Image manquante / Missing Image:  
Ai Weiwei  
*Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995.

Image manquante /  
Missing Image:  
Ai Weiwei  
Study of perspective -  
Eiffel Tower,  
1995-2003.

à Munich, réalisant de nombreuses images de ses blessures pour les poster sur Instagram. Utilisant les éléments de sa biographie et médiatisant avec brio son quotidien, il fournit à ses exégètes numériques la matière hagiographique nécessaire à sa mythification en temps réel. À compter de son arrestation en 2011, il met en place une stratégie dialectique de l'apparition et de la disparition garantissant son omniprésence dans les médias. N'a-t-on jamais autant entendu parler d'Ai Weiwei qu'au printemps 2011, alors qu'il avait disparu dans les geôles du gouvernement chinois? Autant à la Biennale de Venise qu'au journal de 20 heures une seule question faisait alors bruissier la sphère artistico-médiatique: où est Ai Weiwei? Ou plutôt: *Where is Ai Weiwei* comme le demandait l'inscription sur la façade de sa galerie berlinoise, une question en forme d'affirmation car dépourvue de point d'interrogation, comportant de ce fait sa réponse dans la question: *Ai Weiwei is Where*, Ai Weiwei est où, il est partout. Et, aujourd'hui, il ressurgit à toute heure et en tout lieu par la grâce ubiquitaire de son compte Instagram. Fort d'une biographie valant à la fois label de dissidence et matière à récit suscitant l'intérêt médiatique, l'artiste fait aujourd'hui irruption dans le champ d'une actualité qu'il n'a pas lui-même générée, en l'occurrence celle des réfugiés.

En septembre 2015, il organise avec Anish Kapoor dans les rues de Londres «une marche de compassion, comme si on se rendait à l'atelier. Paisible, calme, créative. [...] Un acte de solidarité» pour reprendre la déclaration de l'artiste indo-britannique<sup>1</sup>. Où l'on voit les deux stars de l'art contemporain, ceintes chacune d'une couverture de démenagement façon Mahatma Gandhi, partageant la peine des réfugiés dans une conversation à visée (ré-)créative: un événement qui attire plus l'attention des médias sur les vedettes de l'art que sur celles en train de sombrer en mer Egée. Alors Ai Weiwei pousse sa démarche solidaire plus avant en installant début janvier son atelier sur l'île de Lesbos. Mais n'est-ce pas tant ici pour faire des selfies avec les réfugiés et en alimenter son fil d'actualité Instagram que pour les aider? Dans le jeu duplice de son intervention, il apporte le concours de sa célébrité à la cause des réfugiés tout en détournant la lumière des caméras vers lui, inventant le partage solidaire de la célébrité

et le commerce équitable des images dont le gilet de sauvetage et la couverture de survie pourraient être les labels de qualité. Directement du producteur au consommateur, l'artiste ramène ses trophées au cœur de l'usine de distribution des images, la Berlinale: il recouvre de gilets de sauvetage les propylées (qui renvoient à la Grèce...) du Konzerthaus de Berlin, le lieu de la soirée de Gala du festival de cinéma berlinois, et demande à tous les *people* invités de se voiler d'une couverture de survie. Dans la communion de la projection des images, il sauve le radeau hollywoodien d'une noyade dans le divertissement inégalitaire en invitant les hôtes au partage solidaire de la détresse et en garantissant une zone de consommation équitable des images labellisée par le matériel normatif du kit de survie du réfugié *fair trade*.

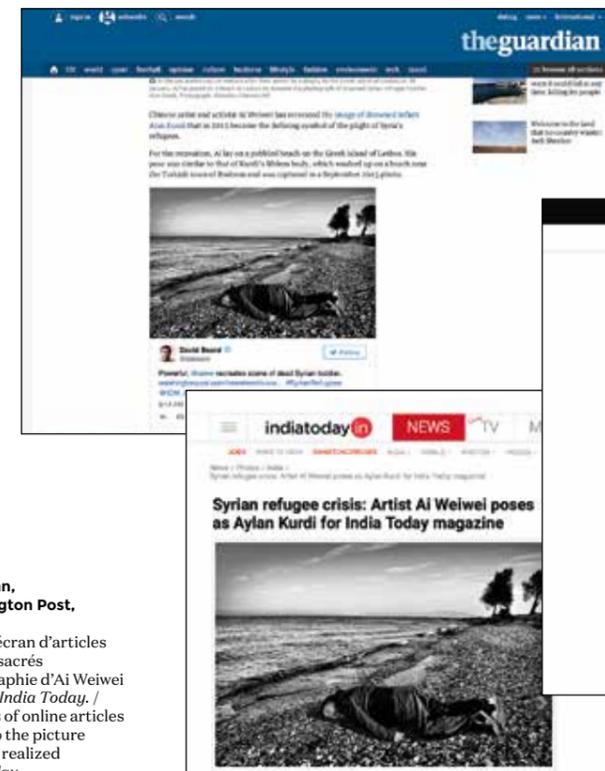
Ai Weiwei joue également d'une superposition entre sa biographie d'artiste dissident réfugié en Europe et l'épopée des réfugiés du Proche-Orient, brouillant par ailleurs métaphoriquement la figure de l'artiste avec celle du réfugié. Aussi, quand il se met en scène en lieu et place de l'enfant syrien mort noyé, Ai Weiwei nous dit ni plus ni moins: «je suis Aylan Kurdi», à la fois figure sacrificielle et icône médiatique. En instrumentalisant l'actualité, l'activiste reprend la posture de l'artiste qui voudrait se situer au-delà du bien et du mal et de toute question morale: il réinvestit un classique de l'histoire de l'art moderne où l'artiste se représente au milieu du champ de bataille faisant des turpitudes du réel une métaphore de ses combats, déclenchant au passage l'inévitable scandale qui rejaillit sur lui en potentiel de célébrité. Derrière l'utilisation qu'Ai Weiwei fait de l'actualité, ou plus précisément de l'événement dans toute sa violence, et sa transformation en simple image jetée dans le flot d'autres images à consommer, on voit pointer la figure tutélaire d'Andy Warhol. Aussi n'est-on pas surpris de trouver dans les archives de sa période new-yorkaise une photo de lui posant devant un portrait du père du Pop Art dont il imite l'attitude (*At the Museum of Modern Art*, photographie en N&B, 1987). Dans ce contexte, l'irruption de Paris Hilton, icône frelatée des réseaux sociaux, pourrait trouver sa pertinence dans le nivellement généralisé digne du Pop Art auquel se réfère l'artiste et qui fait se télescoper vedettes glamour et tragédies du quotidien. Aux sérigraphies du Pop Art, Ai Weiwei substitue son fil d'images Instagram et remplace les icônes Pop par leurs rejets 2.0, non plus l'actrice Marilyn Monroe mais la *celebrity entrepreneur* Paris Hilton, non plus l'accident d'avion ou la chaise électrique mais le réfugié noyé. Et avec Instagram, le quart d'heure de célébrité auquel chacun peut prétendre se dilue dans la démocratie des réseaux sociaux pour devenir autocélébration permanente. Ai Weiwei crée donc ici les conditions Pop 2.0 de son autocélébration permanente, articulant l'activisme communicationnel de la démocratie libérale à la mystique avariée du glamour numérique.

Dans cette perspective de nivellement généralisé, la réponse favorable de l'artiste à l'invitation du Bon Marché à réaliser une exposition ne doit finalement pas tant surprendre. Toutefois, la note d'intention du grand magasin prête à sourire pour qui s'intéresse aux dérives de la sémantique: «Pendant le mois du Blanc, Le Bon Marché Rive Gauche donne carte blanche à Ai Weiwei.» Une redondance du blanc qui pousse à se demander qui blanchit qui ici: est-ce la puissance invitante qui donne carte blanche à l'artiste ou ce dernier qui offre son blanc-seing à la stratégie de communication du plus grand groupe de luxe international, le Bon Marché faisant partie du groupe LVMH? Quand en parallèle Ai Weiwei fait fermer avec éclat deux expositions dans des institutions publiques du Danemark au prétexte que ce pays vient de voter des lois iniques contre les réfugiés, on s'interroge sur la nature sélective de ses engagements et dénonciations. S'il s'insurge sans hésiter contre la mise en danger de nos démocraties par leurs institutions mêmes, peut-il faire allégeance au grand capital sans en interroger le rôle social au sein même de la démocratie? Au même moment sort le documentaire *Merci patron!* qui dénonce justement le coût social corollaire de la constitution de l'empire du luxe. Une autre hypothèse de travail sur la question de l'engagement et du militantisme qui permet de relativiser la pratique de l'artiste dissident.

Dans un contexte marchand qui assigne plus que jamais les œuvres d'art au rang de produit de luxe ultime pour collectionneurs avides de colifichets garantissant leur appartenance à une élite

internationale, l'irruption d'Ai Weiwei dans le champ de l'actualité tient de l'aubaine pour un milieu de l'art en mal d'ancrage dans le réel et de caution morale.

*Art Review* ne justifie-t-elle pas le classement d'Ai Weiwei dans le peloton de tête de sa *Power Art List* pour cette raison même: «artiste et activiste social important car il reconnecte l'art avec des enjeux sociaux et des valeurs culturelles»? La figure du dissident chinois présente les caractéristiques d'un art engagé qui tient lieu d'antidote à un marché de l'art qui ne semble valoriser tautologiquement les produits artistiques que pour leur valeur faciale et non pour un hypothétique contenu. En d'autres termes, les œuvres d'Ai Weiwei produisent de la bonne conscience sur un marché, dans des institutions et auprès du public individualiste de la démocratie libérale. La figure quasiment christique de l'artiste dévoilant ses stigmates, emprisonné pour la liberté d'expression et d'information partage sa célébrité avec les réfugiés et rehausse la dimension militante de ses œuvres d'une profondeur sacrificielle. Ce faisant, il renforce le brouillage croissant entre sa vie et son œuvre dont Instagram est le meilleur témoin et peut-être son œuvre la plus intéressante. Le label de dissidence qui imprègne ses pièces offre au regardeur occidental une production qui renouerait avec la conception moderne de l'artiste en rupture de ban, rejetant les canons académiques et faisant scandale. Mais derrière un activisme ambigu dans le cadre duquel l'artiste se pose en vigile de la démocratie, Ai Weiwei institue l'artiste en auto-entrepreneur de sa célébrité, soumis aux lois du marché et bradant ses engagements dans la performance d'un *reality show* solidaire.



The Guardian, The Washington Post, India Today  
Captures d'écran d'articles en ligne consacrés à la photographie d'Ai Weiwei réalisée par India Today. / Screenshots of online articles dedicated to the picture of Ai Weiwei realized by India Today.

# Ai Weiwei, Fair Trade Fame

—  
by Cédric Aurelle

**To our great surprise, in the wake of a critical article which appeared in the German weekly *Die Zeit*, last September, Ai Weiwei has set up a procedure for validating articles which make use of reproductions of his works. Ai Weiwei's studio is acquainted with the article which follows, and has not approved it, banning the reproduction of the works planned to illustrate it. The places where the reproductions should be have thus been blanked out.**

On February 1st, a picture of Ai Weiwei went viral on the web, accompanied by words of praise from some, hailing his courage, commitment and solidarity, and shrieks and squawks from others, calling it scandal, cynicism and hijacking. Once again, Ai Weiwei is attracting the spotlight on himself by reacting to things topical, but, for some, he would seem, this time around, to have exceeded the limits of the acceptable by presenting himself in the pose of the dead Syrian child washed up on a Turkish beach, the original picture having been broadcast at the end of August 2015, triggering an unprecedented upsurge of emotion. A few days before, on his Instagram account, the artist published a series of selfies with Paris Hilton, taken during the inauguration of his exhibition “Air de jeux” at the Bon Marché department store in Paris. On the island of Lesbos, on the one hand, where he just set up his studio, the artist produces his controversial photograph presented as a tribute to the tragic fate of all those refugees and, on the other, he replies to the invitation from the Parisian temple of luxury with a playful and seductive project involving paper kites; on the one hand, his praxis is akin to a form of artistic commitment, and on the other it seems to stem from a form of art wooing billionaires.

So, from now on, are there perhaps two Ai Weiwes, on the one hand the artist who produces goods recycled in the market, turning his back on the dissident, critic of the authoritarian Chinese political system, and its variant of liberal democracy, the activist railing against the negligence of politicians in the face of the great societal challenges of today? Is there a major difference, or are the two dimensions merging as one œuvre? And, last of all, what is Ai Weiwei the symptom of?

Ai Weiwei's work is part and parcel of a claimed Duchampian legacy, but one whose *beauté d'indifférence*, to borrow Duchamp's word,

he intends to pervert: the numerous ready-made elements used still refer to a precise history, the best example of which is the series of steel reinforcement bars presented in different installations over the past few years. Somewhere between readymade and Minimalism, these pieces turn out to be made up of units extricated by the artist from the rubble of the earthquake in Sichuan Province in which thousands of people died—children in particular—because of non-compliance with anti-seismic building specifications, especially in schools. By speaking out against the corruption of public authorities, it is Weiwei's intent to thus pay emphatic tribute to the victims. This artistic approach which dovetails a critical dimension with a visual proposition is a programmatic feature of Ai Weiwei's œuvre, and we find it in many of his works. So in *Coloured Vases* (2006), the series of Han Dynasty vases which he covered with epoxy paint, the artist destroys the patrimonial value of objects by making them part of the contemporary art system, just like contemporary Chinese civilization offering itself to capital (Chinese and foreign) and, to this end, proceeding to create a complete clean slate of its ancient heritage sacrificed on the altar of economic growth, in favour of a superficial cultural make-up. An even more emphatic iconoclastic gesture was part of a performance put on in 1995, *Dropping a Han Dynasty Urn*, during which he destroyed vases from that dynasty by throwing them onto the ground. The destructive gesture echoed the one that is currently widespread in China, responsibility for which he levels at politicians in cahoots with the system of capitalistic Chinese catching-up and its principle of cultural alienation (certain vases in the recent series are covered with the Cola-Cola logo, for those who might not have understood the message). Similarly, his large trees formed by odd bits of wood coming from ecologically devastated regions of China are intended to be a criticism of the massacre of nature as it is being

carried on today in the country. For all this, though, is the political dissident a subversive artist in the system of signs?

*Study of Perspective* (1995-2003) sheds some light for us on this point: in it we see Ai Weiwei's middle finger pointing at buildings that are power symbols as if giving them the finger. Here, Ai Weiwei unambiguously sets himself up as someone protesting against institutions: perspective as a normative principle of organization bequeathed by the western history of art and architecture is aped by the artist who turns it inside out in a gesture of defiance to authority. Through it, it is the power of the person who controls representation and imagery whom he is keen to denounce: in the empire of signs, he seems to want to play at being a critical semiologist. But is there any reason to see here something other than the gesture of a rebellious teenager? In the visual chord, the subversive potential offloaded here, conveyed by a perplexing literalness, is quite poor and well removed from the radical nature of the artist's involvements in the public arena. Likewise, his vases repainted with epoxy, his metal bars and his trees all clearly refer to a recent history of western art: Pop Art, Minimalism, Arte Povera, the list of these references could easily be made longer here. It is Ai Weiwei's intent to systematically turn these references into critical tools aimed at denouncing the various ecological crises now under way, the corruption of politicians, and, more broadly, the capitalist perversion of Chinese culture. But the political re-utilization of Minimalism, the Pop perversion of highbrow culture and the politicization of nature are all strategies that have been tested over previous decades, and Ai Weiwei only stands out by pulling out all the stops, without re-introducing any real analysis of the power games at work within the very framework of imagery, works, and representation. With his various projects, however, the artist is enjoying considerable commercial and public success, as well as a remarkable critical acclaim, to the point where *Art Review* put him at the top of its *Power Art List* in 2011 (he was 2nd in 2015). Might it thus be that the significance of his work is more connected with the might of his biography than with the relevance of relatively not very innovative visual propositions?

Ai Weiwei is invariably introduced as an “artist and dissident” or as a “dissident artist” in columns and articles devoted to him, be they art-oriented or general. He has, furthermore, a pedigree in this domain: his father was the great Chinese poet Ai Qing, who was a political prisoner between 1961 and 1978. For his part, in spring 2011, Ai Weiwei was arrested and held in detention for three months, followed by a ban on leaving Chinese territory, which was lifted in July 2015. He was also wounded in the head by the secret police in 2009, and operated on during his stay in Munich, producing lots of images of his injuries, which he posted on Instagram. Using material from his biography and covering his everyday life with great verve, he provides



A



B



C

**A** Paris Hilton et Ai Weiwei au vernissage de l'exposition d'Ai Weiwei «ER XI», le 17.01.16 au Bon Marché à Paris / Paris Hilton and Ai Weiwei at the opening of the exhibition Ai Weiwei «ER XI» at Le Bon Marché, Paris. Photo: Say Who.

**B** Ai Weiwei, *Le Heluo*. Vue de l'exposition au Bon Marché, Paris / view of the exhibition at Le Bon Marché, Paris. Photo: Gabriel de la Chapelle.

**C** Ai Weiwei et Bernard Arnaud au vernissage de l'exposition d'Ai Weiwei «ER XI», le 17.01.16 au Bon Marché à Paris / Ai Weiwei and Bernard Arnaud at the opening of the exhibition Ai Weiwei «ER XI» at Le Bon Marché, Paris. Photo: Say Who.

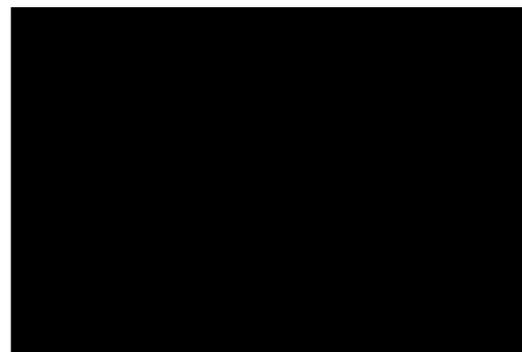


Image manquante /  
Missing Image:  
Ai Weiwei  
Study of perspective -  
Tiananmen,  
1995-2003.

his digital commentators with the hagiographic stuff required for his mythicization in real time. Since his arrest in 2011, he has been setting up a dialectical strategy of appearance and disappearance, which guarantees his ubiquity in the media. Had people ever heard so much talk about Ai Weiwei as they did in spring 2011, when he had vanished into the Chinese government's prisons? At that time, be it at the Venice Biennale or on the 8 pm TV news, just one question was causing a buzz in the art and media worlds: where is Ai Weiwei? Or more accurately: "Where is Ai Weiwei"... A question being asked by the inscription on the façade of his Berlin gallery, a question in the form of an assertion because it had no question mark, and as such containing its answer in the question: *Ai Weiwei is Where*, he is *everywhere*. And today he resurfaces at any time and in any place thanks to the ubiquitousness of his Instagram account. Backed up by a biography that is at once a label of dissidence and a narrative arousing media interest, the artist is nowadays bursting into a topical area of current news which he has not created himself, in this instance the fate of refugees.

In September 2015, together with Anish Kapoor, he organized in the streets of London a "march of compassion, as if we were walking to the studio. Peaceful, quiet, creative. [...] An act of solidarity", to borrow the declaration made by the Anglo-Indian artist.<sup>1</sup> In which we see the two stars of contemporary art, each one with a house-moving blanket over his shoulder, Mahatma Gandhi-style, sharing in the suffering of refugees in a conversation with a goal: an event which attracted media attention more to the art stars than to those foundering in the Aegean Sea. Ai Weiwei accordingly gave his solidarity approach a boost by setting up his studio on the island of Lesbos in early January. But isn't this as much to take selfies with refugees and fuel his current news items on Instagram as to help those same refugees? In the duplicitous game of his intervention, he brings the input of his celebrity to the refugees' cause while at the same time diverting the camera lights towards himself, inventing the interactive sharing of celebrity and the fair trade of images, where the life jacket and the foil survival blanket might be their quality label. Straight from producer to consumer, the artist takes his trophies to the heart of the image-distribution factory, the Berlinale: he covers

with life jackets the propylaea (referring to Greece...) of the Berlin Konzerthaus, the venue of the Gala night of the Berlin film festival, and asks all the 'people' invited to veil themselves with a foil blanket. In the communion of the projection of images, he saves the Hollywood raft from sinking in the anything but egalitarian entertainment, by inviting the guests to share in the distress, and providing an area of fair consumption of images bearing the label of the standard 'fair trade' survival kit equipment.

Ai Weiwei also juggles with a superposition between his biography of a dissident artist who has taken refuge in Europe, and the saga of refugees from the Near East, incidentally metaphorically blurring the figure of the artist and that of the refugee. So when he presents himself in the place of the small drowned Syrian boy, Ai Weiwei is saying to us, without beating about the bush: "I am Aylan Kurdi", at once a sacrificial figure and a media icon. By making use of current events, the activist borrows the stance of the artist who wants to place himself beyond good and evil, and all moral issues: he re-uses a classic of modern art history, where the artist depicts himself in the middle of a battle field, turning the depravity of reality into a metaphor of his struggles, triggering, in passing, the inevitable scandal which splashes back over him as celebrity potential. Behind the use which Ai Weiwei makes of current and topical events, or more precisely of the event in all its violence, and its transformation into a simple image tossed into the flood of other images for consumption, we can make out the guardian figure of Andy Warhol. So we're not surprised to find in the archives of his New York period a photo of him posing in front of a portrait of the father of Pop Art, whose attitude he is imitating (*At the Museum of Modern Art*, black and white photograph, 1987). In this context, the sudden appearance of Paris Hilton, that adulterated icon of the social networks, might find its relevance in the overall levelling worthy of the Pop Art which the artist refers to and which lumps glamour starlets and everyday tragedy together. For the silkscreen prints of Pop Art, Ai Weiwei substitutes his series of Instagram images, replacing the Pop icons with their 2.0 offshoots, no longer the actress Marilyn Monroe but the celebrity entrepreneur Paris Hilton, no longer the air crash or the electric chair, but the drowned refugee. And with Instagram, the fifteen minutes of fame which everyone can claim are watered down in the democracy of the social networks, and become ongoing self-celebration. Here, then, Ai Weiwei creates the Pop 2.0 conditions of his own ongoing self-celebration, combining the communicational activism of liberal democracy with the damaged mystique of digital glamour.

From this angle of generalized levelling, the artist's favourable reply to the Bon Marché invitation to produce a show should not, in the end of the day, come as much of a surprise. However, the department store's note of intent may cause smiles among those interested in the plays of semantics: "During the *Mois du Blanc* (meaning the "White

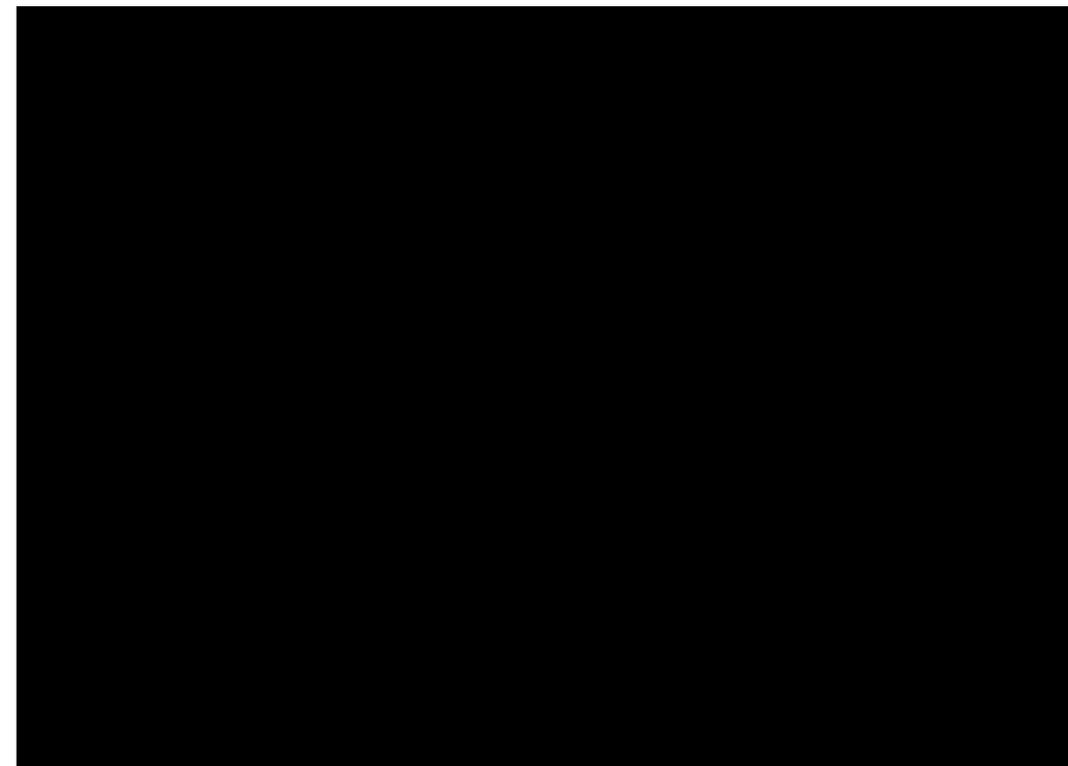


Image manquante /  
Missing Image:  
Ai Weiwei  
At the Museum of Modern Art,  
1987.

Linen Month"), le Bon Marché Rive Gauche is giving *carte blanche* to Ai Weiwei". A redundancy, here, with regard to the *blanc*, the whiteness which prompts one to wonder who is whitening who here: is it the inviting power which is giving *carte blanche* to the artist or this latter who is offering his whitewashing to the communication strategy of the world's biggest international luxury group, the Bon Marché store being part of the LVMH group? When, in parallel, Ai Weiwei noisily closes two exhibitions in public institutions in Denmark, on the pretext that that country has just voted in certain iniquitous laws against refugees, one wonders about the selective nature of his involvements and denunciations. If he becomes unhesitatingly indignant about the endangerment of our democracies by their very institutions, can he pay allegiance to big capital without challenging its social role within democracy? At the same time *Merci patron! [Thanks, Boss!]*, a documentary by François Ruffin, an independent filmmaker, is released, which, it just so happens, rails against the corollary social cost of the constitution of the LVMH luxury empire. Another working hypothesis about the issue of commitment and activism which makes it possible to relativize the dissident artist's activities.

In a mercantile context which more than ever assigns artworks to the rank of ultimate luxury product for collectors greedy for knick-knacks guaranteeing their membership of an international élite, Ai Weiwei's sudden arrival in the field of current events is something of a godsend for an art

milieu that is having trouble finding a footing in reality, and is in need of a moral backing.

Does *Art Review* not justify Ai Weiwei's classification in the leading pack of its *Power Art List* for this very reason: "An important artist and social activist, because he re-connects art with social challenges and cultural values"? The figure of the Chinese dissident presents the features of an engaged art which acts as an antidote to an art market which only seems to tautologically promote art products for their face value and not for any hypothetical content. Otherwise put, Ai Weiwei's works produce a clear conscience in a market, in institutions and among the individualistic public of liberal democracy. The almost Christ-like figure of the artist revealing his stigmata, imprisoned for freedom of expression and information, shares his fame with refugees and enhances the militant dimension of his works with a sacrificial depth. In so doing, he reinforces the increasing blurredness between his life and his work, of which Instagram is the best witness and possibly his most interesting work. The dissident label which imbues his pieces offers the western viewer a production which seems to link up with the modern conception of the artist who has broken a ban, rejecting academic canons and causing a scandal. But behind an ambiguous activism in the context of which the artist poses as a watchman of democracy, Ai Weiwei sets up the artist as the auto-entrepreneur of his own celebrity, subject to the laws of the market and selling off his commitments in the performance of a solidarity-based reality show.

<sup>1</sup> *The Guardian*,  
17 September 2015.

Centre Régional  
d'Art Contemporain  
Languedoc Roussillon Midi Pyrénées

MONOGRAPHIES

11. 03 > 29. 05. 2016

Philippe DURAND

Olga KISSELEVA

Philippe RAMETTE

PROJECT-ROOM

11. 03 > 24. 04. 2016

Emma DUSONG

4.05 > 29. 05. 2016

Guillaume HERBAUT

26 QUAI ASPIRANT HERBER 34200 SÈTE - <http://crac.languedocroussillon.fr>  
Tél. : 33 (0)4 67 74 94 37 Ouvert tous les jours de 12h30 à 19h week-end de 14h à 19h Fermé le mardi Entrée libre et gratuite

● a.c.b

art contemporain en bretagne

42 structures en réseau au service de l'art contemporain en région

Retrouvez  
toute l'actualité du  
réseau sur  
[www.artcontemporain  
bretagne.org](http://www.artcontemporainbretagne.org)



# Giorgio Griffa

## Et in macula ego

—  
par Aude Launay

Une macule. Juste à côté du motif. Un motif aux contours imprécis, d'ailleurs. Pas une mais de multiples macules, en fait. De toutes petites, pour certaines presque microscopiques, gouttelettes de peinture étoilent le jute brut. Plus loin, c'est un coton épais qui s'est teinté de traces entre les tracés du pinceau. Ailleurs, le lin a tant et si bien absorbé la couleur de l'acrylique liquéfiée que le motif semble s'être dissous dans sa trame.

La manière ne tolère aucun repentir. La matière se laisse pénétrer. Mieux, les matières s'interpénètrent. Il n'y aurait dès lors plus de supériorité manifeste de la peinture sur la toile sur laquelle elle est apposée car les deux se confondent. La peinture se fait teinture. Elle se fond dans la fibre qui l'informe. La couleur révélant dans un même mouvement la géométrie souple du tissage, accusant les quelques imperfections de son tracé orthoformé.

Une contamination littérale autant que métaphorique est à l'œuvre.

Il est malaisé, au premier abord, de discerner ce qui est prévu de ce qui est accidentel. Ce qui est voulu de ce qui est providentiel. «Griffa, plus que d'utiliser les matériaux, collabore avec eux<sup>1</sup>» écrit Francesco Manacorda dans un émouvant essai dans lequel il narre son premier contact avec une œuvre d'art contemporain qui s'avère être une œuvre dudit Griffa.

De 1968 à 1971, le jeune Giorgio Griffa pose les bases qu'il ne cessera — et ne cesse encore — de développer tout au long de sa carrière. Une toile étendue au sol, une peinture diluée jusqu'à en devenir liquide, des signes simples qui se succèdent, une matière qui boit, une autre qui est bue.

Dans un texte de 2000<sup>2</sup> où il fait état de sa proximité avec ceux qui allaient constituer l'Arte Povera et où il énonce fameusement que «l'intelligence de la matière [...] est devenue le protagoniste de l'œuvre, et que la main de l'artiste est là pour la servir», le Turinois décrit la fameuse *Alpi Marittime* (1968) de Giuseppe Penone comme «un arbre emprisonné dans une main de fer qui modifie sa propre pousse jusqu'à incorporer cet objet qui ne lui est, dès lors, plus étranger».

Incorporer cet objet qui ne lui est, dès lors, plus étranger. La toile fait ainsi sienne la peinture se délestant alors de sa fonction de support. Et l'intelligence de ces matières d'opérer.

Et la main de l'artiste, alors? Elle s'astreint à des gestes simples pratiqués par l'homme depuis la nuit des temps: lignes droites ou courbes, longues ou courtes, empreintes...

Chaque signe induit le suivant, le premier est pour ainsi dire «gratuit», les autres en découlent. C'est un travail très lent qui préside à leur consécution, un travail qui demande une profonde concentration. Une main qui se contrôle pour maîtriser la couleur liquide, une main qui s'abstient de mouvements passionnels dans une passivité attentive et rationnelle. Ces derniers mots sont ceux de l'artiste qui aime à expliquer qu'à l'opposé d'un Pollock, son geste n'est «ni mystique, ni érotique, ni romantique<sup>3</sup>». Qu'il n'impose rien, ou si peu. Qu'il n'a en tête que le premier des signes qu'il tracera lorsqu'il commence à peindre, puis qu'il essaie de suivre le processus qui advient sur la toile. «Il n'y avait pas de projet, seulement ce premier signe, et tout le reste s'est passé dans le travail.» dira-t-il encore. Tout le reste s'est passé, comme l'on dirait d'un événement qu'il s'est passé.

Le signe est ici l'événement. C'est Andrea Bellini — curateur général d'une série de quatre expositions consacrées à Griffa entre mai 2015 et septembre 2016<sup>4</sup> — qui le pointe très justement dans un texte qu'il dédie à l'œuvre sur papier du Turinois: «L'objectif, dans la peinture comme dans le dessin, est d'observer l'événement-signe dans son apparition au lieu d'utiliser le signe pour raconter un événement extérieur à l'œuvre.<sup>5</sup> Si le signe est ce qui a lieu, ce qui origine et ce qui découle, alors il est un fait. À la fois acte et résultat de cet acte, il est ce que l'on constate.

À l'égal du monde, à l'égal de l'ensemble des autres faits, pour paraphraser l'incipit d'un célèbre traité philosophique (Le monde est tout ce qui arrive. Le monde est l'ensemble des faits, non pas des choses. Le monde est déterminé par les faits [...] Le monde se dissout en faits.<sup>6</sup>). Peintures et dessins sont partie prenante du monde et non

«Giorgio Griffa: Works on Paper», Fondazione Giuliani, Rome, 5.02-9.04 2016. Commissariat: Andrea Bellini «Giorgio Griffa», Fondation Vincent Van Gogh, Arles, 13.02-24.04 2016. Commissariat: Bice Curiger «Giorgio Griffa: Quasi Tutto», Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto, 21.05-4.09 2016. Commissariat: Andrea Bellini et Suzanne Cotter

1 Francesco Manacorda, «Giorgio Griffa: la séquence ininterrompue d'interruptions», in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, Arles / analogues, 2016, p. 47.

2 Giorgio Griffa, «Intelligenza della materia», 2000, publié dans *l'flaneur del paleolitico*, Maretti Editore, 2014, p. 50-53, cité par Laura Cherubini dans «Indeterminate Representation», *Giorgio Griffa, Works: 1965-2015*, 2015, Centre d'Art Contemporain, Genève; Bergen Kunsthall; Fondazione Giuliani per l'arte contemporanea, Rome; Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto / Mousse Publishing, p. 37-38.

3 Extrait d'un entretien avec l'artiste à Rome, le 5 février 2016. Toutes les autres citations sans appel de note proviennent de conversations avec l'artiste.

4 «Giorgio Griffa: Une rétrospective, 1968-2014», Centre d'Art Contemporain, Genève, 29.05-16.08 2015, commissariat: Andrea Bellini; «Giorgio Griffa: Painting into the Fold», Bergen Kunsthall, 28.08-18.10 2015, commissariat: Andrea Bellini et Martin Clark; «Giorgio Griffa: Works on Paper», Fondazione Giuliani, Rome, 5.02-9.04 2016, commissariat: Andrea Bellini et «Giorgio Griffa: Quasi Tutto», Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto, 21.05-4.09 2016, commissariat: Andrea Bellini et Suzanne Cotter.

5 Andrea Bellini, «Transcending Painting: Giorgio Griffa's Works on Paper», in *Giorgio Griffa Works on Paper*, 2016, Fondazione Giuliani per l'arte contemporanea, Rome / Mousse Publishing, p.16.

6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (1921), I, 1.1, 1.11, 1.2, Tel Gallimard, 1961, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski.



Giorgio Griffa  
**Canone Aureo 988, 2015.**  
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 140 × 172 cm.  
Photo: Giulio Caresio.  
Courtesy Giorgio Griffa.



«Giorgio Griffa: Painting into the Fold», Bergen Kunsthall, 2015.  
Vue de l'exposition / View of the exhibition  
À gauche / On the left: **Canone Aureo 868, 2014.**  
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 204 × 120 cm.  
À droite / On the right: **Viola sotto, 1989.**  
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 180 × 240 cm.  
Au fond / In the background: **PAOLO E PIERO, 1982.**  
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 300 × 540 cm.  
Photo: Thor Brødreskift.  
Courtesy Giorgio Griffa; Casey Kaplan, New York.



Giorgio Griffa, **Pennello Piatto**, 1971. Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 150 x 135 cm. Photo: Jean Vong. Courtesy Giorgio Griffa; Casey Kaplan, New York.

son commentaire. «nous faisons partie du phénomène que nous observons<sup>7</sup>».

Le signe est ici l'expression d'un rythme. Très simple, intemporel, (il est celui du cœur, du souffle, des percussions ancestrales) mais souple, il n'affiche aucune rigueur.

Sorte de ponctuation calendaire (il évoque le prisonnier et ses bâtons pour compter les jours).

Comme une comptabilité du néant, vaine, une régularité feinte. (Dé-)compter sans compter, qu'y a-t-il à compter? Il y a plus à scander, «c'était le scandement de ma mesure dont la réminiscence me revint prolongée par le bruit dans le corridor du temps de la porte de mon sépulcre, et par l'hallucination<sup>8</sup>».

Ici le passage du temps est indéfini car le temps lui-même est indéfini. Pas de tampons-dateurs comme chez Parmentier, pas de répétition à l'identique d'un motif comme chez Toroni ni de répétition d'un motif évolutif comme chez Kawara ou Opalka, pas de millimétrage des données comme chez Darboven; une régularité non métrée, un rythme non métronomique œuvre. Le temps s'inscrit et se suspend, tout à la fois. Giorgio Griffa dit préférer «souligner le rythme plutôt que la répétition du signe» car «le rythme est un moyen de connaissance depuis toujours (rythme de l'agriculture, de la Lune...)». Il ne cherche donc pas à enclorre du temps dans la toile mais, presque au contraire, il place sa toile dans le temps.

C'est une écriture sans langage, qui ne réfère à rien d'extérieur, et pourtant parle du monde.

Il y a des ponctuations, des virgules, des apostrophes, des points qui ne sont pas «finaux». Des points qui évoquent le début ou la continuité de quelque chose mais certainement pas sa fin. Un langage qui ne fait pas récit, qui reste opaque, imperméable à toute narration.

Pour Griffa il y a bien une histoire «mais l'histoire qui se raconte est celle de cet événement du signe, ce n'est pas une histoire extérieure à lui. Peut-être aussi que l'histoire est différente pour chacun, comme elle est différente pour chaque

auditeur de musique, ou pour chaque lecteur des mythes grecs...» Pour celui qui cite volontiers Whitman, Eliot, Joyce, Dante, Villon et Rabelais, le *Cantos* de Pound et le *Kaddish* de Ginsberg sont des pierres angulaires.

*Le Paradis n'est pas artificiel  
mais spezzato apparentement  
il n'existe qu'en fragments inattendus<sup>9</sup>*

Le fragment fascine Griffa, l'un de ses cycles d'œuvres en porte d'ailleurs le nom; pourtant, bien que son écriture — cette fois-ci de lettres et de mots — s'incarne aussi dans des formes le plus souvent parcellaires, l'on ne saurait affirmer que sa peinture est fragmentaire. Ses toiles revendiquent bien sûr le fait d'être une partie d'un tout, mais n'ont pas du fragment le déchirement essentiel, la brièveté nécessaire à cette brisure. Malgré leur flagrante incomplétude — «la connaissance de ce profond inconnu que la science ne peut percer est assignée au champ poétique<sup>10</sup>» écrit le peintre — elles ne semblent pas non finies, simplement elles coupent court à l'enfermement sur lui-même du *allover*. L'intérêt de Griffa pour la peinture ne s'origine pas dans une réflexion autocentrée mais provient au contraire de questionnements tout à fait extérieurs réinvestis dans ce médium après l'avoir été par d'autres, dans d'autres. Le Turinois n'a d'ailleurs pas choisi la peinture envers et contre d'autres modes de création. Il l'a choisie parce qu'il se trouvait «bon qu'à ça», un peu comme Beckett<sup>11</sup>.

Le *non finito*, la toile non bornée, non cadrée, qui s'effiloche à même le mur, le nombre infini qui y cabriole, laissent la possibilité à l'œil de continuer de lui-même la peinture. «Je n'ai pas le temps de terminer mes œuvres. Je ne peux pas appliquer la peinture jusqu'au bord de la toile parce qu'entretemps, la vie s'est écoulée. De plus, la peinture est seulement la trace d'une action et il serait arbitraire d'y attribuer une complétude qu'elle ne peut avoir<sup>12</sup>». «Pour lui, plutôt que d'avoir une toile qui devienne un cadre ou alors disparaisse, c'est une question d'objet» fait remarquer Martin Clark, co-curateur de l'exposition «Giorgio Griffa: Painting into the Fold» avec Andrea Bellini. «La qualité objectale de la peinture renforce la vérité du matériau» renchérit-il.

De cette fusion peinture-toile, les seuls signes à émerger se rapportant directement à un réel objectif sont les chiffres. Chiffres qui, d'abord, sont apparus dans le cycle des *Tre linee con arabesco*<sup>13</sup>, pour numéroter les œuvres. Chiffres qui, ensuite, dans les *Numerazioni*, venaient comme souligner les signes, les ensembles de signes, pour en littéraliser la survenue sur la toile, manifestant que l'ordre temporel du tracé des signes ne tenait pas forcément compte d'une ordonnance spatiale. Dès 1993, le *Canone aureo*, nombre d'or, a donné son nom à un nouveau cycle, le peintre trouvant là un objet répondant à ses plus grandes préoccupations: le partage, par-delà la temporalité, d'un objet profondément ancré dans le temps

— en effet le nombre fut formalisé par Euclide il y a plus de 2300 ans, mais ses applications remontent à beaucoup plus loin et, en même temps, il se donne comme infini — mais aussi d'un objet abstrait qui procure en lui-même un indice de sa possible interprétation visuelle — à mesure que s'y ajoutent des décimales, ces décimales s'amenuisent, produisant une sorte de vortex numéral. «Il ne progresse pas. Il spirale vers l'inconnu<sup>14</sup>» écrit d'ailleurs Griffa à son sujet.

Et dans sa peinture, il spirale sur les toiles. Il ondule, tourne, suit les motifs ou en génère de nouveaux à sa suite. «Le nombre est un signe, une image utilisée au service de quelque chose d'autre qu'elle même, [...] mais je ne pourrais pas utiliser de nombres hors de leur fonction — ils feraient alors figure d'inacceptables guirlandes ornementales dans mon travail<sup>15</sup>». S'il se défend de faire œuvre d'esthétisme décoratif<sup>16</sup>, le recours au nombre d'or insère néanmoins sa peinture plus franchement dans la continuité transtemporelle qu'il recherche, de manière plus directe, presque évidente, effleurant alors la question de l'illustration, cependant que sa peinture se rapproche d'une écriture universelle, dépassant la puissance de la poésie en ce qu'elle n'est justement pas langagière.

*Myself, anyhow, maybe as old as the universe  
and I guess that dies with us  
enough to cancel all that comes  
What came is gone forever every time  
That's good! That leaves it open for no regret  
[...]*

*Is it only the sun that shines once for the mind,  
only the flash of existence, than none ever was?<sup>17</sup>*

Ça s'estompe et ça ébauche tout à la fois. Aucun tracé n'est assuré, aucune ligne n'est droite; ça oscille, ça tangué; le papier lui-même est parfois déchiré au bord, quant à la toile, elle effleure le mur. Doucement, laissant le moindre souffle la mouvoir un peu.

Dessin comme peinture sont le théâtre d'une lutte perpétuellement jouée: la douceur et la joyeuseté des couleurs, la vigueur et la beauté

des motifs flottant dans leur petit univers feutré contre leur insinuation dans le monde réel, leur infiltration des fibres tissées et de celles du papier. Les macules du hasard endossent le rôle d'incarner les signes qu'elles côtoient, de les arrimer au support, à la vie.

Jamais la même toile, jamais le même papier, jamais les mêmes formats ou presque ne matérialisent cette scène. Comment donner le sentiment d'une répétition sans jamais soi-même se répéter? «Puisque rien n'est toujours égal, que tout change, que la contamination et la variation sont continues, chaque signe est différent des autres. Ces signes sont un peu le reflet des hommes qui ont tous une bouche, un nez, des yeux et sont pourtant tous différents.»

Cette régularité sans systématisme à quelque chose de poignant, l'on y voit l'homme se débattre avec sa finitude, son incomplétude, le monde qui le précède et lui succède, son humanité face aux théories stables, physiques, mathématiques, dogmatiques.

L'homme est instable, impermanent, fragile, avec l'envie d'inscrire, de laisser une trace derrière lui, mais cette trace est elle aussi (ici) impermanente. La conscience de cette impermanence; l'obstination fragile de ces peintures aux tracés tremblotants, à main levée — «la main est faible, elle n'est pas une machine, elle se trompe toujours» — traversées, infusées, inspirées de références plus ou moins lisibles, de calligraphie chinoise, arabe, de peinture aborigène, de poésie, de littérature — il y a dans les angles retroussés du bas des toiles quelque chose des pages cornées d'un livre bien aimé —, de musique, d'autres œuvres d'autres artistes<sup>18</sup> — «Matisse cherchait la pureté, moi je cherche la contamination. Tout dans la vie, dans la connaissance, vient de la contamination» —; ce jeu de l'atour et du hasard qui ne se soumet pas franchement à l'évolution mais plus à des variations — les cycles cohabitent tous à la fois, jamais complets, infiniment ouverts — font l'œuvre de Giorgio Griffa. Sont l'œuvre de Giorgio Griffa.

«La raison perd toujours face au hasard, à l'inconnu», dit-il.

<sup>14</sup> Giorgio Griffa, «Le nombre d'or», in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, op. cit., p. 33.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>16</sup> «These notes are for those who think my paintings a more or less elegant exercise in decorative aestheticism. I would like to tell them that I believe and trust in the lyrical value of color and signs, but I do not think of painting, and art in general, as an escape from reality, a free zone. Just the opposite: I believe art continues to be a tool of awareness and therefore an immersion in reality», in Giorgio Griffa, *Post Scriptum*, 2005, Turin, Hopefulmonster Editore, p. 7.

<sup>17</sup> Allen Ginsberg, *Kaddish*.  
<sup>18</sup> *Alter Ego* est un cycle de peintures «hommages» engagé en 1978. Le premier est un triptyque qui évoque l'œuvre de Matisse, Klee et Klein. D'autres laissent sourdre les influences de, Uccello, Tintoretto, Beuys, Buren, Marden, Delaunay, Merz, Anselmo...



Photos: Giulio Caresio

<sup>7</sup> Giorgio Griffa, «Le nombre d'or», in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, op. cit., p. 33: «Le principe d'incertitude de Heisenberg appartient à notre époque moderne. Selon celui-ci, il est impossible de connaître l'emplacement ou la vitesse de déplacement d'une particule dans l'espace puisque l'énergie que nous dépensons à en étudier tel aspect influe sur tel autre et rend le tout indéterminable. Cela signifie [...] que nous faisons partie du phénomène que nous observons — nous regardons le monde par la fenêtre, mais nous sommes aussi dans le monde, notre observation s'en trouvant dès lors modifiée.»

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur*, 1869.

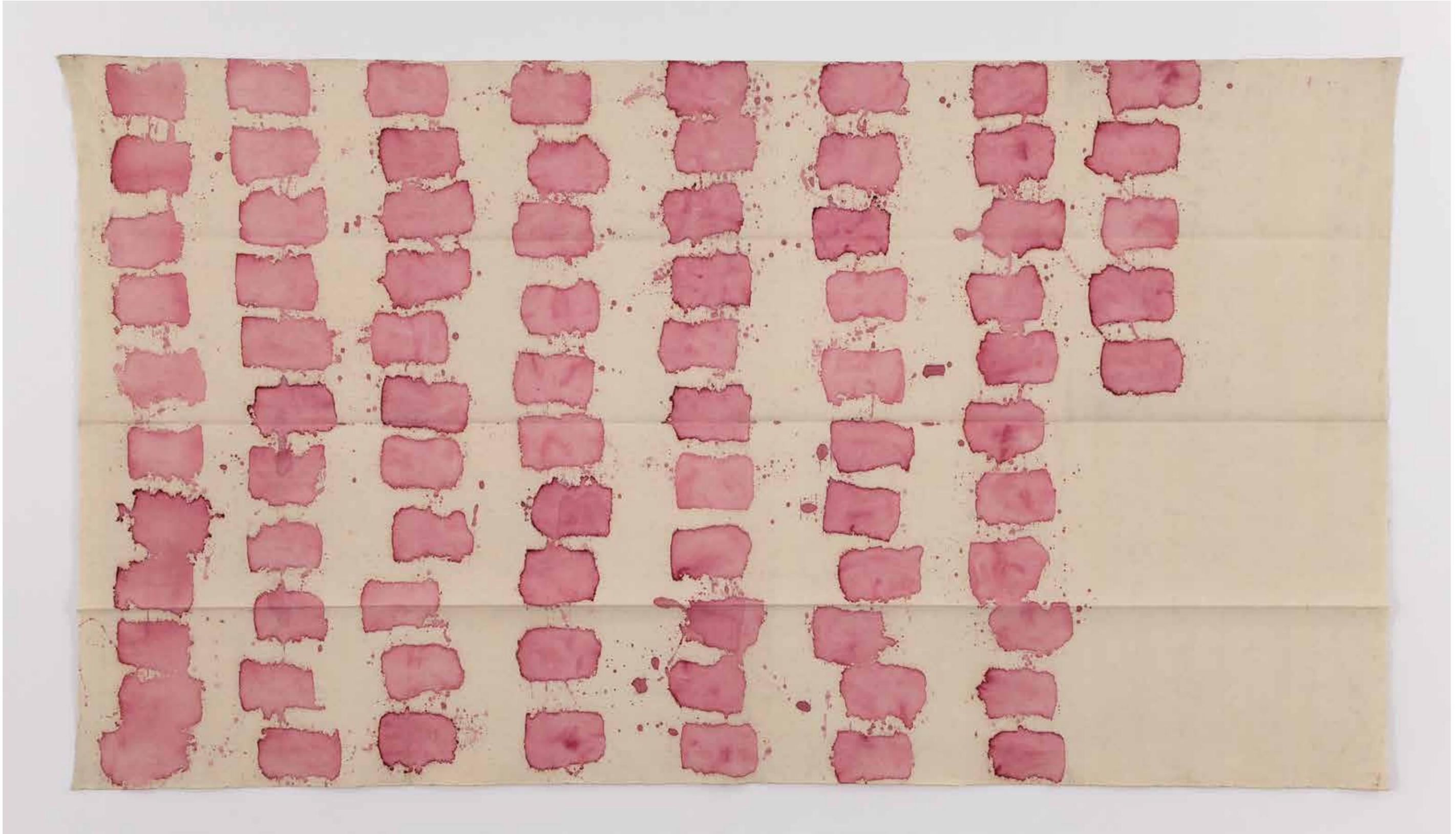
<sup>9</sup> Ezra Pound, *Les Cantos*, 1954.

<sup>10</sup> Giorgio Griffa, «Le nombre d'or», in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, op. cit., p. 33.

<sup>11</sup> Réponse de Samuel Beckett à la question du numéro hors-série de *Libération*: «Pourquoi écrivez-vous?» publié en 1985. Il faut néanmoins savoir que l'on parle ici au sens strict du choix d'un médium, Giorgio Griffa ayant exercé la profession d'avocat pendant une trentaine d'années en parallèle de son activité de peintre.

<sup>12</sup> Giorgio Griffa, *Kunstraum* Munchen, 1975, reproduit dans *Giorgio Griffa, Works: 1965-2015*, op. cit., p. 200.

<sup>13</sup> Cycle entamé en 1991.



Giorgio Griffa, *Spugna*, 1977.  
Acrylique sur toile /  
Acrylic on canvas, 180 x 320 cm.  
Photo: Jean Vong.  
Courtesy Giorgio Griffa;  
Casey Kaplan, New York.

# Giorgio Griffa

## *Et in macula ego*

—  
by Aude Launay

“Giorgio Griffa: Works on Paper”, Fondazione Giuliani, Rome, 5.02-9.04 2016, curated by Andrea Bellini “Giorgio Griffa”, Fondation Vincent Van Gogh, Arles, 13.02-24.04 2016, curated by Bice Curiger “Giorgio Griffa: Quasi Tutto”, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto, 21.05-4.09 2016, curated by Andrea Bellini and Suzanne Cotter

1 Francesco Manacorda, “Giorgio Griffa: The Uninterrupted Sequence of Interruptions”, in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, Arles / analogues, 2016, p. 46.

2 Giorgio Griffa, “Intelligenza della materia”, 2000, published in *I flaneur del paleolitico*, Maretti Editore, 2014, p. 50-53, quoted by Laura Cherubini in “Indeterminate Representation”, *Giorgio Griffa, Works: 1965-2015*, 2015, Centre d'Art Contemporain, Geneva; Bergen Kunsthall; Fondazione Giuliani per l'arte contemporanea, Rome; Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto / Mousse Publishing, p. 37-38.

3 Excerpt from an interview with the artist in Rome, 5 February 2016. All the other quotations which do not refer to notes come from conversations with the artist.

4 “Giorgio Griffa: Une rétrospective, 1968-2014”, Centre d'Art Contemporain, Genève, 29.05-16.08 2015, curated by: Andrea Bellini; “Giorgio Griffa: Painting into the Fold”, Bergen Kunsthall, 28.08-18.10 2015, curated by: Andrea Bellini and Martin Clark; “Giorgio Griffa: Works on Paper”, Fondazione Giuliani, Rome, 5.02-9.04 2016, curated by: Andrea Bellini, and “Giorgio Griffa: Quasi Tutto”, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto, 21.05-4.09 2016, curated by: Andrea Bellini and Suzanne Cotter.

5 Andrea Bellini, “Transcending Painting: Giorgio Griffa's Works on Paper”, in *Giorgio Griffa Works on Paper*, 2016, Fondazione Giuliani per l'arte contemporanea, Rome / Mousse Publishing, p.16.

6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (1921), I, 1.1, I.1.1, I.2. Translated from the German by Frank P. Ramsey and C.K. Ogden.

A smudge. Right beside the motif. A motif with vague outlines, what is more. Not one but many different smudges, in fact. Tiny ones, some almost microscopic, droplets of paint spangling the untreated jute like stars. Further on, we find thick cotton tinged with marks between the brush strokes. Elsewhere the linen has so effectively absorbed the colour of the liquefied acrylic that the motif seems to be dissolved in its weft.

The manner does not allow any pentimento. The matter lets itself be penetrated. Or rather the different matters penetrate each other. From now on there is no longer any clear superiority of the paint over the canvas on which it is applied, because the two merge. The paint becomes a dye. It blends with the fibre that informs it. In one and the same movement, the colour reveals the supple geometry of the weave, acknowledging the one or two imperfections of its orthonormal layout. A contamination is at work, which is as literal as it is metaphorical.

At first glance, it is hard to distinguish what is planned from what is accidental. What is intentional from what is providential. “Griffa works with materials rather than using them”,<sup>1</sup> writes Francesco Manacorda in a moving essay where he describes his first contact with a contemporary work of art which turns out to be a piece by the said Griffa.

Between 1968 and 1971, the young Giorgio Griffa laid the foundations which he would never stop developing throughout his career—and is still developing. A canvas spread on the floor, paint diluted to the point of becoming liquid, a succession of simple signs, one material that soaks up, another that is soaked up.

In a text written in 2000<sup>2</sup>, in which he discussed his closeness to the artists who would form the Arte Povera movement, and famously declared that “the intelligence of matter [...] became the protagonist of the work, and the artist's hand was there to serve it”, the Turin-based artist described Giuseppe Penone's famous *Alpi Marittime* (1968) as “a tree imprisoned by a hand of iron [which] modifies its own growth until it incorporates

the object, which is no longer foreign to it”. Incorporate the object, which is no longer foreign to it. The canvas thus appropriates the paint, thus getting rid of its function as a medium. And the intelligence of these matters gets to work.

And what about the artist's hand? It compels itself to adopt simple gestures made by man from time immemorial: straight and curved lines, long and short, and imprints... Each sign brings on the following one—the first one is, as it were, “gratuitous”, and the others result from it. Their consecutiveness is presided over by a very slow task, one which calls for deep concentration. A hand which controls itself in order to master the liquid colour, a hand which refrains from passionate movements, in a state of attentive and rational passiveness. These last words are those of the artist, who is fond of explaining that, unlike an artist such as Pollock, his gesture is “neither mystical, nor erotic, nor romantic”.<sup>3</sup> That he does not impose anything—or very little. That all he has in mind is the first of the signs he will draw when he starts to paint, and then that he tries to follow the process which takes place on the canvas. “There was no project, just that first sign, and all the rest happened in the work”, to use his own words again. All the rest happened, the way we say of an event that it happened.

The sign, here, is the event. Andrea Bellini—curator of a series of four shows devoted to Griffa between May 2015 and September 2016<sup>4</sup>—very aptly points out as much in an essay dealing with the Turin-based artist's work on paper: “The aim in both painting and drawing is to observe the event-sign in its making, instead of using the sign to tell of an ‘event’ that is outside of the work”.<sup>5</sup> If the sign is what happens, what originates and what results, then it is a fact. At once an act and the result of that act, it is what one observes. Like the world, like all the other facts, to paraphrase the opening of a famous philosophical treatise (The world is all that is the case. The world is the totality of facts, not of things. The world is determined by the facts. [...] The world divides into facts).<sup>6</sup> Paintings and drawings are part and parcel of the world, and not its



Giorgio Griffa, *Canone Aureo 628*, 2013. Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 160 × 100 cm. Photo: Giulio Caresio. Courtesy Giorgio Griffa.



Giorgio Griffa, *Da Sinistra*, 1969. Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 122 × 95 cm. Photo: Giulio Caresio. Courtesy Giorgio Griffa.

commentary. “We are part of the phenomenon we observe”.<sup>7</sup>

The sign here is the expression of a rhythm. Very simple, and timeless (it is the rhythm of the heart, of the breath, of ancestral percussions), but flexible, it displays no rigour.

A sort of calendar-like punctuation (it conjures up the prisoner and the lines he draws for counting the days). Like an accounting of nothingness, futile, a feigned regularity. (Dis-)counting without counting, what is there to count? There is more to scan, “it was the scansion of my measure whose memory came back to me prolonged both by the sound in the temporal corridor of the door to my sepulchre, and by hallucination.”<sup>8</sup>

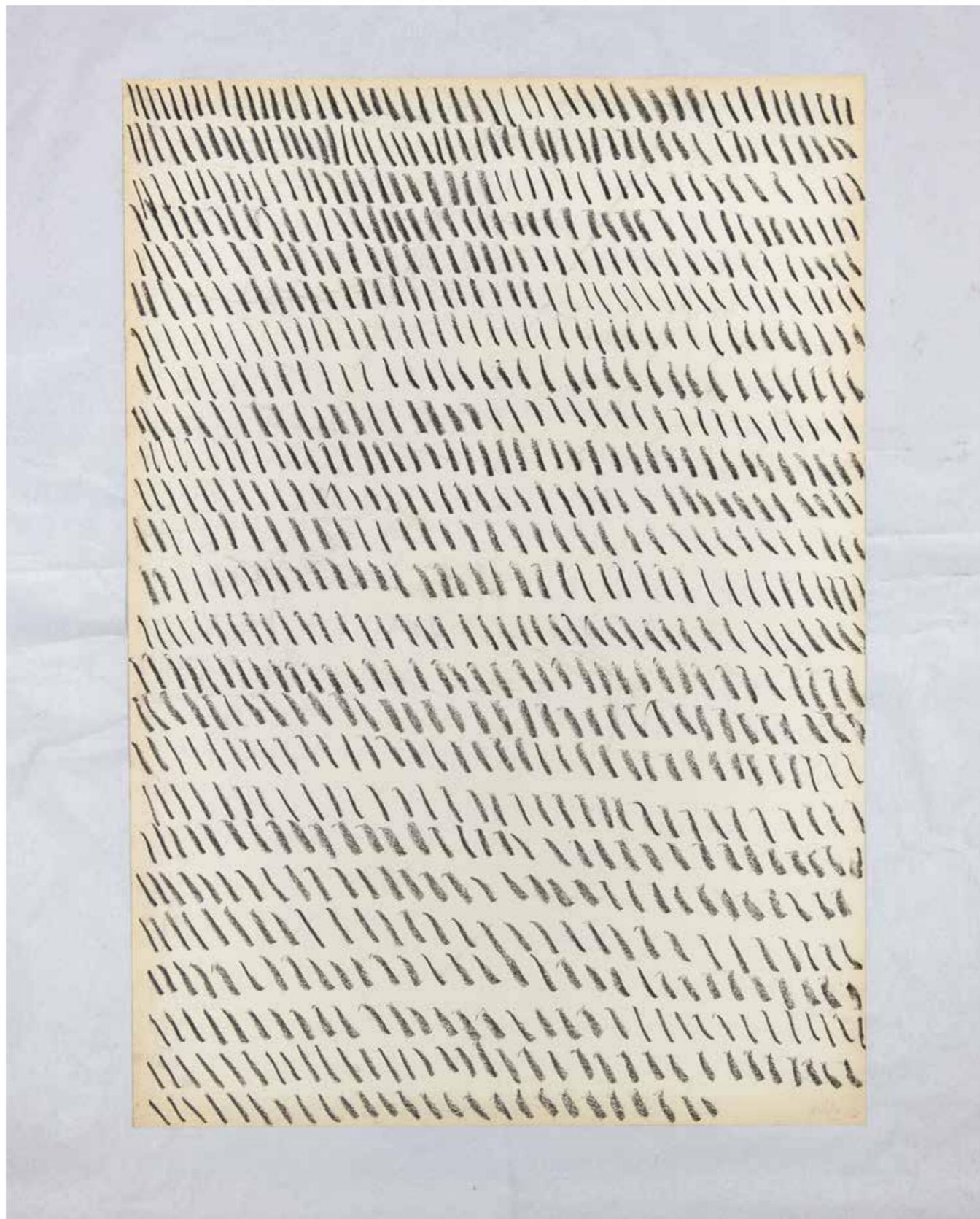
Here the passage of time is indefinite because time itself is indefinite. No date stamps as with Parmentier, no identical repetition of a motif as with Toroni, nor any repetition of an evolving motif as with Kawara and Opalka, no fine measurement of data as with Darboven; an unmeasured regularity, a non-metronomic rhythm is at work. Time includes and suspends itself, all at once. Giorgio Griffa says

he prefers “to underline the rhythm rather than the repetition of the sign”, because “rhythm has always been a means of knowledge (rhythm of agriculture, rhythm of the moon...)”. So he is not trying to enclose time in the canvas, but, almost to the contrary, he is placing his canvas in time.

This is a writing without language, which refers to nothing external, and yet talks about the world. There are punctuation marks, commas, apostrophes, dots which are not “full stops”. Dots which evoke the start or the continuity of something, but certainly not its end. A language which produces no tale, which remains opaque, impervious to any narrative. For Griffa there is indeed a story, “but the story being told is that of this event of the sign, it is not a story outside it. It may also be that the story is different for everyone, just as it is different for each person listening to music, or for each reader of the Greek myths...” For him who readily quotes Whitman, Eliot, Joyce, Dante, Villon and Rabelais, Pound's *Cantos* and Ginsberg's *Kaddish* are corner stones.

<sup>7</sup> Giorgio Griffa, “The Divine Proportion”, in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, *op. cit.*, p. 32: “Heisenberg's uncertainty principle belongs to our modern age. According to this, it is impossible to know the location or speed of a particle moving in space, since the energy we expend in examining one of the aspects influences the other and makes the whole thing indeterminate. This means [...] that we are part of the phenomenon we observe: we look at the world from a window, but we are also inside it, and so our observation is modified.”

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur*, 1869. Translated by Mary Ann Caws.



Giorgio Griffa, (Pastel on paper), 1968.  
67,5 × 48 cm. Photo: Giulio Caresio.  
Courtesy Giorgio Griffa.



Giorgio Griffa  
**Quasi dipinto, 1968 (detail).**  
Acrylique sur toile / Acrylic  
on canvas, 200,7 × 147,3 cm.  
Photo: Jean Vong.  
Courtesy Giorgio Griffa;  
Casey Kaplan, New York.

*Le Paradis n'est pas artificiel  
but spezzato apparently  
it exists only in fragments<sup>9</sup>.*

The fragment fascinates Griffa. What is more, one of his cycles of works bears its name, yet, even though its writing—this time around of letters and words—is also incarnated in usually fragmentary forms, it cannot be said that his painting is fragmentary. Needless to say, his canvases lay claim to the fact of being a part of a whole, but they do not have the essential tearing of the fragment, the brevity necessary for this break. Despite their flagrant unfinishedness—“the knowledge of that deep unknown that science can never fathom is assigned to the realm of poetry”<sup>10</sup>, writes the painter—they do not seem to be unfinished, they simply curtail the confinement of the allover in itself. Griffa’s painting is a painting whose interest does not originate in a self-centred line of thinking, but comes, conversely, from altogether external questionings re-used in this medium, after being used by others, in others. The Turin-based artist has not incidentally chosen painting over and versus other kinds of creation. He has chosen it because he reckoned that was “all he was good for”, a bit like Beckett.<sup>11</sup>

The *non finito*, the unbound, unframed canvas, which frays on the wall, the infinite number which cavorts about in it, all give the eye a chance to continue the painting itself. “I don’t have the time

to finish my works. I cannot apply the paint up to edge of the canvas because in the meantime life has passed by. Furthermore, the painting is only a trace of an action and it would be arbitrary to attribute it a completeness it cannot have.”<sup>12</sup> “For him, rather than having a canvas which becomes a frame or that disappears, it’s about the object”, observes Martin Clark, joint curator of the exhibition “Giorgio Griffa: Painting into the Fold”, with Andrea Bellini, “the object quality of the painting enhances the truth of the material”.

The only signs to emerge from this paint-canvas merger, which relate directly to an objective reality, are the numbers. Numbers which, first of all, appeared in the cycle of the *Tre linee con arabesco*,<sup>13</sup> in order of number the works. Numbers which, then, in the *Numerazioni*, sort of underlined the signs, the sets of signs, and rendered literal their arrival on the canvas, showing that the temporal order of the layout of the signs did not necessarily take into account any spatial organization. In 1993, the *Canone aureo*, the golden number, lent its name to a new cycle, in which the painter found an object responding to his greatest preoccupations: the sharing, over and above any time-frame, of an object deeply rooted in time—in effect the number was formalized by Euclid more than 2,300 years ago, but its applications go back much further, and, at the same time, it is presented as infinite—but also of an abstract object which offers, in itself, a clue

<sup>9</sup> Ezra Pound, *Cantos*, 1954.

<sup>10</sup> Giorgio Griffa, “The Divine Proportion” in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, *op. cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> Samuel Beckett’s reply—“That’s all I’m good for”—to the question asked in the special issue of *Libération*: “Why do you write? / Pourquoi écrivez-vous?” published in 1985. It is nevertheless important to know that we are talking here in the strict sense of the choice of a medium, Giorgio Griffa having worked as a lawyer for some thirty years in tandem with his activity as a painter.

<sup>12</sup> Giorgio Griffa, *Kunstraum Munchen*, 1975, reproduced in *Giorgio Griffa, Works: 1965-2015*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>13</sup> Cycle embarked upon in 1991.

to its possible visible interpretation—as decimals are added to it, these decimals become smaller, producing a kind of numeral vortex. “This number does not progress. It spirals into the unknown”,<sup>14</sup> Griffa incidentally writes about it. And in his painting, it spirals over the canvases. It undulates, it whirls, it follows the motifs or subsequently creates new ones. “The number is a sign, an image used at the service of something other than itself, [...] [but] I could not use numbers outside their function. They would have become unacceptable decorative tinsel in my work.”<sup>15</sup> If he denies producing anything akin to decorative aestheticism,<sup>16</sup> the recourse to the golden number nevertheless incorporates his painting more overtly in the trans-temporal continuity that he is seeking, in a more direct and almost evident way, thus touching upon the question of illustration, while his painting draws close to a universal writing, exceeding the power of poetry inasmuch as it is precisely not linguistic.

*Myself, anyhow, maybe as old as the universe  
and I guess that dies with us  
enough to cancel all that comes  
What came is gone forever every time  
That's good! That leaves it open for no regret  
[...]*

*Is it only the sun that shines once for the mind,  
only the flash of existence, than none ever was?*<sup>17</sup>

It simultaneously shades off and sketches out. No stroke is assured, no line is straight; it wavers and it sways; the paper itself is sometimes torn at the edge, and as for the canvas, it brushes against the wall. Gently, letting the slightest breath of air move it a little.

Drawing and painting alike are the arena of a struggle being perpetually re-enacted: the softness and the joyousness of the colours, the vigour and the beauty of the motifs floating in their cosy little world against their insinuation in the real world, their infiltration of the woven fibres and those

of the paper. The haphazard smudges take on the role of incarnating the signs they rub shoulders with, fastening them to the support, and to life.

Never the same canvas, never the same paper, more or less never the same formats lend this scene material form. How is the feeling of a repetition to be given without ever repeating yourself? “Because nothing is ever equal, because everything changes, because contamination and variation are continual, each sign is different from the others. These signs are a bit like the reflection of people who all have a mouth, a nose, and eyes, and yet are all different.”

This regularity which is not systematic has something poignant about it; in it we see man struggling with his finiteness, his incompleteness, the world which precedes him and succeeds him, his humanity in the face of stable, physical, mathematical and dogmatic theories.

Man is unstable, impermanent and fragile, with a desire to inscribe, to leave a mark behind him, but this mark is also (here) impermanent.

The consciousness of this impermanence; the fragile stubbornness of these paintings with their trembling layouts, done freehand—“the hand is weak, it is not a machine, it is always making mistakes”—traversed, infused, and inspired by more or less readable references, Chinese and Arabic calligraphy, Aboriginal painting, poetry, literature—there is in the curled up corners at the bottom of the canvases something of the dog-eared pages of a much-loved book—music, other works by other artists—<sup>18</sup> “Matisse was seeking purity, I'm seeking contamination. Everything in life, in knowledge, comes from contamination” —; this interplay of intention and chance which does not clearly submit itself to evolution but rather to variations—the cycles exist together all at once, never complete, endlessly open—goes to make Giorgio Griffa's oeuvre. It is all Giorgio Griffa's oeuvre.

“Reason always loses to chance, to the unknown”, to conclude with his own words.

# Independent

# Brussels

The inaugural Brussels edition will feature over 60 international galleries and non-profit institutions

1857, Oslo • Air de Paris, Paris • Christian Andersen, Copenhagen • Andrehn-Schiptjenko, Stockholm • The Approach, London • Michael Benevento, Los Angeles • Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin • Brennan & Griffin, New York • Gavin Brown's enterprise, New York/Rome • Cahn International, Basel • CANADA, New York • Carlier Gebauer, Berlin • Carlos/Ishikawa, London • Mehdi Chouakri, Berlin • C L E A R I N G, New York/Brussels • Galerie Chantal Crousel, Paris • Daata Editions, London • Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam • Elizabeth Dee, New York • Delmes & Zander, Cologne/Berlin • Dürst Britt & Mayhew, The Hague • Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussels • Marc Foxx, Los Angeles • Gavlak, Los Angeles/Palm Beach • gb agency, Paris • Gladstone Gallery, New York/Brussels • Green Art Gallery, Dubai • High Art, Paris • Jeanrochdard, Paris/Brussels • Ibid. Gallery, London/Los Angeles • Kaufmann Repetto, Milan/New York • Koppe Astner, Glasgow • Eleni Koroneou Gallery, Athens • Emanuel Layr, Vienna • Wilfried Lentz, Rotterdam • Linn Lühn, Düsseldorf • Ludion, Antwerp • Markus Lüttgen, Cologne • MAGNIN-A, Paris • Galeria Jacqueline Martins, São Paulo • Martos Gallery, New York/Los Angeles • Mary Mary, Glasgow • Meyer Kainer, Vienna • Jan Mot, Brussels • Mulier Mulier, Knokke • Múrias Centeno, Porto/Lisbon • Neue Alte Brücke, Frankfurt • Off Vendome, Düsseldorf/New York • Office Baroque, Brussels • Maureen Paley, London • Peres Projects, Berlin • Praz-Delavallade, Paris • Simon Preston, New York • Project Native Informant, London • Le Salon presented by Almine Rech, Brussels/London/Paris • Room East, New York • Aurel Scheibler, Berlin • Société, Berlin • Soft Focus Institute, Gent • Galerie Gregor Staiger, Zurich • Stems Gallery, Brussels • Micheline Sz wajcer, Brussels • Travesia Cuatro, Guadalajara/Madrid • Triangle Books, Brussels • Truth and Consequences, Geneva • VI, VII, Oslo • Vilma Gold, London • White Columns, New York • Jocelyn Wolff, Paris • David Zwirner, New York/London

<sup>14</sup> Giorgio Griffa, “The Divine Proportion”, in *Giorgio Griffa*, Fondation Vincent Van Gogh, op. cit., p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>16</sup> “These notes are for those who think my painting is a more or less elegant exercise in decorative aestheticism. I would like to tell them that I believe and trust in the lyrical value of color and signs, but I do not think of painting, and art in general, as an escape from reality, a free zone. Just the opposite: I believe art continues to be a tool of awareness and therefore an immersion in reality”, in *Giorgio Griffa, Post Scriptum*, 2005, Turin, Hopefulmonster Editore, p.7.

<sup>17</sup> Allen Ginsberg, *Kaddish*.

<sup>18</sup> *Alter Ego* is a cycle of “homage” paintings started in 1978. The first is a triptych which conjures up the work of Matisse, Klee and Klein. Others suggest influences of Uccello, Tintoretto, Beuys, Buren, Marden, Delaunay, Merz, Anselmo...



Photos: Giulio Caresio

BRUSSELS  
April 20 — 23, 2016

Vanderborght building  
Schildknaapstraat 50  
Rue de l'Ecuyer  
1000 Brussels

VERNISSAGE  
Wednesday, April 20: 6 — 8 pm

Admission is free and open  
to the public.

PUBLIC HOURS  
Thursday, April 21: 2 — 7 pm  
Friday, April 22: 12 — 7 pm  
Saturday, April 23: 12 — 7 pm

[independenthq.com](http://independenthq.com)



Alex, Mia, AirBnB, Urbanstrasse  
2014

Calla Henkel & Max Pitegoff

Fiction

39

Our exhibition 'Foreword' at Witte de With consisted of texts generated over the last five years that deal in some way with lived fictions; scripts that attempt to group, or represent community, that are rehearsed, or passed around with such belief that they begin to look real, or at least an acceptable form of real: like the trend reports of K-HOLE, the manifestations of magical thinking within Berlin's tech community, or our own generating of language through running a theater. What follows are some inconclusive notes on where these fictions live in the current landscape of creative labor, particularly in Berlin, and on our own implications within it.

In 2013 we wrote a short story called 'Photography & Eating'. It is a first-person narrative describing a series of visits we made to startup offices in Berlin to photograph these workplaces and those working within them. Initially we were interested in collecting the images of work: the young systems managers of the city's neo-bohemia, a seemingly endless influx of young self-defined creatives working at companies with names like Gidsy, Wooga, 6wunderkinder, Blinkist, Toast, etc. Companies that were being invested in, but were nowhere near generating actual revenue.

The images we were producing during these visits quickly became repetitive, annoying, almost always a young white male body slouched in front of an aluminum-encased screen. There was an obvious humor that so much of the labor in the art world looks exactly the same as theirs—flicks of the wrist paired with a distant gaze.

Whatever we might have been looking for in these photographs, we found instead in the pitches delivered to us with conviction by the companies upbeat PR representatives while we were setting up our camera to shoot. Every syllable they chucked at us was cared for, and designed for us, the potential user, investor, employee, whatever. We found ourselves wading through a swamp of fantasy: Berlin's radical future, limitless creativity, platforms, content, users, space, abstract space, real connections, and our role within these hyper-branded communities. The language seemed to be dialed up in a way that far outweighed the 'reality,' if there was a reality, or even a product to be described, since any actual revenue stream was, at this point, entirely speculative. Their recital functioned as lived fiction, or maybe as magic manifesting itself through the belief that they were, going to always, almost "change the world."

Their language became the object. We abandoned the photographs, instead focusing on a text that pulled from the language we encountered during our visits and the vast amount of speculative articles produced about the promise of Berlin's tech future during that time, nodding to Internet-era journalism with its bulldozing speed and our own ADD within the search for human interest.

In the text, after a series of monotonous tours and pitches, our first-person female narrator strikes up a relationship with a character named Erin who works at a photo-sharing startup called BamD. As Erin and the narrator's relationship progresses—also romantically—she begins to open up about the reality of her practice, and her background in improv as a fundamental tool for working at a startup: to build a story you always say yes. Like Improv, everything is created in the moment, the script forming itself as it moves forward, collaboratively of course; with everyone in control of their own voice, and performance.

Erin's personal narrative, specifically a female voice, and a gay voice, is the first to 'disrupt' the fictions being performed within the recitals of pitches.

She speaks to the impossibility of transgression within this system, and in turn to our inability, as photographers, to make critical work within it.

Like BamD, the basic equation of most startups we visited was that they were creating platforms to be filled in by content provided by users. The most basic

form of content for most of these systems was photography, and naturally our presence, with our bulky equipment, was a source of validation and promise for both the content and the recognition they needed.

From the beginning, we were interested in the somewhat simple comparison being made between artists living and working in Berlin and Berlin-based startups and their employees: proximity, gentrification, funding, risk, profit, a relationship to uselessness and profitability, their position within the creative class, and particularly their role in the shifts in governmental structures that make this sort of influx possible. Startup language borrows heavily from notions of creativity associated with art; likewise, startups have encroached on the formerly city-owned spaces once leased cheaply to artists due to Berlin's surplus of space in the 90's. Over the course of the past two decades many of these complexes have been sold in bulk to private investors, replaced or refurbished for contemporary office culture and their dwellers, whose interior design taste often skews towards something like the relational aesthetics they displaced: hyper-designed, hyper-casual, brightly-colored spaces with architectural nuance gleaned from the ethos of community and participation.

\*\*\*

Between roughly 2010 and 2012, we watched as Post-Internet art in Berlin rose in value; artists moving from digital space to gallery space, understanding and taking seriously their roles as small businesses within a post-financial-crisis art world. In this puddle of lukewarm-neoliberalism, artists built networks which transferred into career strength, or possibly just more formidable jobs—think VVORK, a daily art blog run by the artists Oliver Laric and Aleksandra Domanovic, among others, or Times bar, the bar we ran for a little over a year beginning in 2011. We opened Times bar as a structure to make money outside of the art market and it ran as a kind of artists dive in the quickly gentrifying neighborhood of Neukolln. The clientele at Times was associated with this wave of Post-Internet artists, and there is an uneasy link between the gentrification the bar seemed to embody and Post-Internet art's rise in value—the eventual and seemingly inevitable physical manifestations of those once online works, which hold a certain parallel to the speed of the cities spaces filling up.

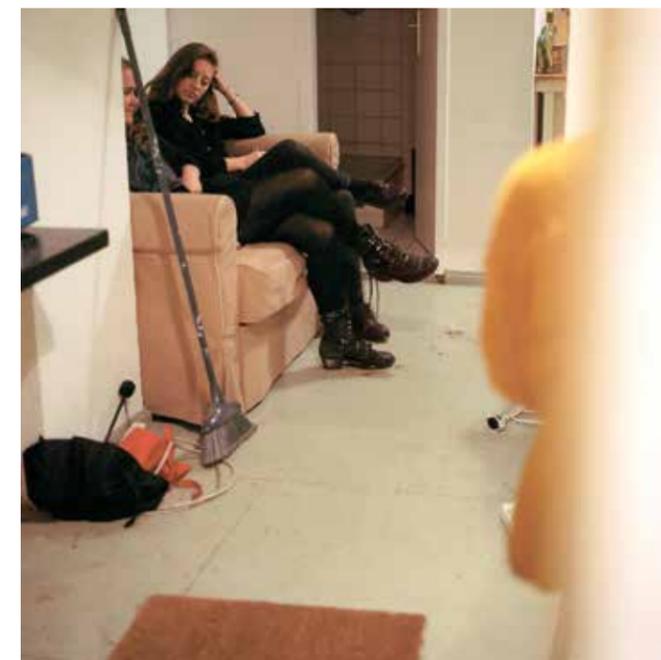
2010 was also the year the five members of K-HOLE graduated from American universities like Brown, Columbia and RISD and began to negotiate their lives as freelancers in New York, soon banding together to form a trend forecasting art collective, tallying the emotional landscape of the city for their linguistically absurd PDF reports, which straddled a line between parody and seriousness and were released for free online.

The PDFs were hugely popular, seeming to speed past any intention of parody. They coined the term 'normcore' which became an endless pop bubble that floated to every recess of 2013. The PDFs were never meant to be printed, nor distributed beyond their web-ready format. While the PDFs remain free and accessible, K-HOLE accepted corporate consultation jobs as a part of their practice, embracing the neo-liberal puddle as a reality of production, and appearing to sell their satire to those they were satirizing—even as they insisted they were doing nothing of the sort.

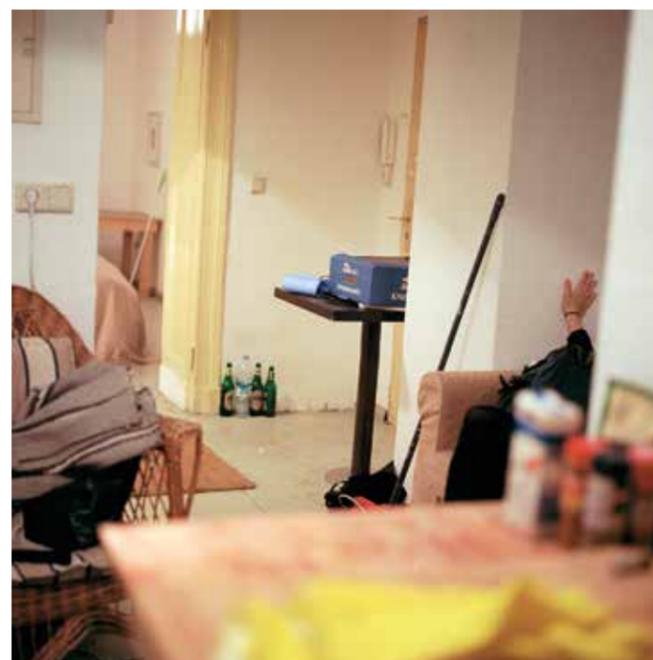
In New York, on the heels of their final PDF last fall, one of K-HOLE's founders Greg Fong, described to us his disappointment with the reality of these corporate consulting jobs. He explained that the corporations would never really follow through on their ideas, or that they didn't need to; K-HOLE could spend an infinite amount of time aggregating ideas and alternatives but it was rarely in the interest of the corporation to implement them. Asking for them was enough. The PDF seemed inescapable.



1



2



3



4

1. Mia, AirBnB, Urbanstrasse  
2014

2. Calla, Mia, Alex, AirBnB,  
Urbanstrasse  
2014

3. Calla, AirBnB, Urbanstrasse  
2014

4. Alex, Calla, Mia, AirBnB,  
Urbanstrasse  
2014



5



6



7



8

5. Mia, Patrick, Alex, Urbanstrasse 2014

6. AirBnB, Urbanstrasse 2014

7. AirBnB, Urbanstrasse 2014

8. Yael, AirBnB, Urbanstrasse 2014

Calla Henkel & Max Pitegoff

Fiction

43

Since closing Times bar in 2012, and writing and showing the startup text 'Photography and Eating' in 2013, we opened a theater in Kreuzberg called New Theater, where we worked primarily with artists to put on plays for two years. Like Times bar, like other artist-built networks, the language of the startup could be grafted with ease: we were creating a platform to be filled in by users content. Obvious, sure, but in reality New Theater was just as dependent on the startup economy in the same way as much of Berlin was at this point: partially funded through an AirBnB apartment. The apartment which was lumped into our lease with the theater space had previously been used as a food storage for the grocer that occupied the space before us. It took two weeks to clean the grease off the floors, cover the holes in the walls and eventually install three shopping carts of bottom-shelf Ikea products. We kept our prices low enough to keep expectations down, and ran it as minimally as possible, with New Theater's artists slash actors staying there when they needed to.

There are more AirBnB apartments available to rent in Berlin than in Hamburg, Munich, Frankfurt and Cologne combined. Over time we realized the AirBnB, through emails and messages with guests, generated even more text and language than the theater next door where we were writing scripts; these were endless detailed descriptions of proximate grocery stores, opinions on restaurants, the broken bathroom door, questions about airports and hairdryers and club door policies. The scripts we followed in the AirBnB were updated seasonally. We traded off cleaning, replacing linens and meeting tourists with backpacks. This was the clean underbelly of our funding structure, riding the real estate cannibalism of the city to fund our own neo-bohemia.

At the theater, we produced about one play a month, usually running it a few times over the course of a weekend or two. We had no experience working in theater and never worked with trained actors. Instead, most of our actors were artists, performing alongside their works, which had been temporarily bastardized into props or backdrops, usually performing texts written specifically for them, exaggerating their own character. Most of the plays we wrote were about fucked up collective business models, often mirroring our own at the theater: a restaurant based out of a WG, a bar that was trying to fundraise to stay open because everyone thought they deserved to drink for free, or a hotel run by three sisters who didn't care that the place was condemned. The plays reflected the micro-monetizing of our private spaces (community, home, body, etc.), how any idle moment is a moment of some abstract waste which we will someday soon figure out how to quantify.

Two years earlier, at Times bar, we maintained a strict no photo policy at least for ourselves. We never photographed there while it was open, in part trying to avoid the potholes of nightlife photography; breaking trust, creating an image which would act as an icon, erasing the other images from memory, etc. This is of course its own form of exclusion. Instead, at Times, we kept notes in the tab book behind the bar: who came in, what was said, what was ordered. We ended up with a very clear view of the flow of money in the community, something which is often abstract in Berlin. For us, this disgusting little book became a blueprint for a kind of script, a sitcom, a kammerspiel, in which the entirety of a play takes place in one setting with a small cast. Where the artists ended up playing characterized versions of themselves and their politics, generating a kind of self-aware performance of these micro-economies.

We extended our 'no-documentation policy' to New Theater, or at least no formal documentation, allowing the plays to exist only to be seen in person, or experienced through word of mouth, a sort of series of descriptions which

could hold myth and also just blow away into a pile of shitty Instagrams posted by the audience. This allowed the actors the safety of knowing the entirety of their performance would not circulate, allowing embarrassment to stay local and protecting the theater's amateurism.

Around the same time we opened New Theater, Emily Segal, one of the founding members of K-HOLE, took a job as creative director at Genius, a successful New York-based web company. Skyping with Emily a few months ago, she revealed that she was planning her exit from Genius and discussed her upcoming projects, which included a novel about her time working in tech: something like Eileen Myles' *Chelsea Girls* meets Sophia Amoruso's *GirlBoss*. We had always imagined that we would write the next chapter of 'Photography and Eating', and continue to focus on Erin, the improv-loving protagonist, or some version of her. We realized in many ways Emily's novel or even just the idea of her novel could be a reincarnated next segment for 2016. Her text responds to the quip by blogger Venkatesh Rao that many startups are "design fictions masquerading as businesses". To show a novel in progress is to reveal the fantasy of writing a novel, maybe a close cousin to the startup's fantasy of being a 'real' business.

In the exhibition at Witte de With, we attempted to bring together our 2013 text and Emily's in-process novel in an exhibition of uneasy symbiosis. Emily's text is on posters wheatpasted to the wall. Her posters are the juice squeezed from her digital 'reality' rendered into a form which has to be consumed in real time, like the satisfying cardboard box symbol at the end of an e-commerce transaction or a nod to that questionable persistence of Internet art to be 3D-printed. In this same way our 2013 text 'Photography & Eating' is printed on aluminum, childishly sparring with the PDF ethos of K-HOLE. You have to be present to read them, and there is simply too much to read.

Emily's writing is subjective and in-process. Her time at Genius still extremely recent. At Witte de With she is playing with what level of fantasy or fiction is needed to grease the story and position an alternative narrative in a world where many of the characters and business interests are alive and well. Installing Emily's text this way, much 'too early' and only 3 months after leaving Genius, toys with the trope of telling everyone you're quitting your job to focus on your writing.

The first part of Emily's text touches on an incident in which the founder of Genius took a photo from her cache of branding imagery - an image of the artist Simon Denny vandalizing a wheatpasted Genius advertisement in Berlin with a paint marker and obscured face. Tom, unbeknownst to Emily, had the image reproduced as an oil painting which he intended to hang in his office or apartment.

This painting illustrates the short-circuited loop where any production within the systems and grids is good, and where art can always be owned and repurposed at the benefit of the grid.





# Leonor Antunes Organic Modernism

—  
par Antoine Marchand

À la lecture des différents textes et articles consacrés au travail de Leonor Antunes ces dernières années, reviennent de manière récurrente les termes de dimension, d'échelle ou de proportion, afin de qualifier sa pratique. S'il serait bien entendu réducteur de circonscrire ses recherches à ces quelques mots, force est de constater que la majeure partie de ses œuvres y font clairement référence. Comme l'indique d'ailleurs l'artiste elle-même, elle porte un intérêt tout particulier aux notions d'élargissement, de poids, de gravité ou de changement, autant de problématiques qui rejoignent les réflexions engagées dès le début du XX<sup>e</sup> siècle par les tenants du modernisme, notamment en architecture. Leonor Antunes ne serait-elle alors qu'une autre de ces artistes fascinés par les formes — souvent plus que par les concepts — héritées de ce mouvement emblématique? S'il est évident qu'elle porte un intérêt tout particulier à ce courant — reprenant par exemple à son compte les réflexions du Corbusier sur les rapports de proportion du corps humain à son espace environnant —, elle a su dépasser la simple appropriation et se démarquer de nombre de ses contemporains pour en proposer une version décalée, empreinte de poésie et de sensible, bien loin de la rigueur et de la recherche d'autonomie des origines. Plus que tous les autres termes cités précédemment, c'est d'ailleurs celui de «contradiction» qui revient le plus souvent et illustre le mieux la richesse et la complexité de sa démarche — l'artiste en use d'ailleurs régulièrement dans les titres mêmes de ses œuvres (discrepancy with...). Il faudrait évoquer à son propos un modernisme «incarné» ou «habité», tant elle est parvenue à lier cet héritage culturel à des techniques vernaculaires, artisanales, qui se dévoilent dans les matériaux qu'elle convoque régulièrement: laiton, liège, cuir, cordages... Ainsi, Leonor Antunes s'inscrirait plus directement en héritière des artistes du mouvement néo-concret brésilien que sont Lygia Clark, Lygia Pape ou Hélio Oiticica, qui cherchèrent eux aussi à insuffler de l'émotion et à adopter une approche moins rationaliste dans leurs pratiques artistiques respectives, en réponse à la rigidité de la Gestalt moderniste.

Cette démarche tout à fait singulière transparait notamment dans deux projets réalisés il y a quelques années, respectivement en France et en Belgique. Lors de son exposition au CREDAC d'Ivry-sur-Seine en 2008 intitulée «original is full of doubts», Leonor Antunes s'était ainsi intéressée à une villa réalisée sur la Côte d'Azur par Eileen Gray — avec l'aide de Jean Badovici —, la Villa E-1027 à Roquebrune Cap-Martin, pour finalement ne retenir que certains «fragments» de cette architecture — en l'occurrence les éléments amovibles tels que cloisons, tentures, paravents... En déplaçant et en recontextualisant le travail de Gray, notamment par la reprise d'un motif décliné sur un rideau modifiant les circulations, Leonor Antunes était parvenue à dépasser les réflexes issus de l'héritage moderniste, à se jouer de l'autonomie formelle prônée à l'époque, pour offrir une installation globale, toute en délicatesse, pensée en relation étroite aux visiteurs de l'exposition, qui modifiait subtilement l'appréhension des espaces du centre d'art francilien et invitait à poser un regard neuf, décalé, sur le travail d'Eileen Gray. Quelques mois plus tard, elle avait réalisé un projet pour la Triennale de Beaufort intitulé *discrepancies with Villa Teirlinck* selon le même *modus operandi*. Cette fois, c'est sur l'une des dernières architectures modernistes encore présentes à Saint-Idesbald, sur la côte belge, qu'elle avait porté son intérêt. Durant un voyage de repérage, l'artiste avait conjointement remarqué la Villa Teirlinck, réalisée en 1928 par Victor Bourgeois, et les cabanons installés sur les plages belges durant l'été. Dans cette volonté affichée de métissage et par le biais d'un subtil jeu d'échelles et de proportions, Leonor Antunes avait d'une certaine manière amené l'architecture moderniste sur la plage, en y construisant quinze cabanons directement inspirés de la fameuse villa. Ou comment redonner vie à une architecture aujourd'hui oubliée du plus grand nombre, par le biais d'un simple déplacement ou changement de contexte.

Travaillant exclusivement «en situation», en réponse à un contexte et à une architecture spécifiques, Leonor Antunes pourrait être associée à ce mouvement parfois qualifié d'«archéologie



A



B



C

**A**  
**Leonor Antunes**  
**anni # 18 (detail), 2015.**  
Brass tubes and wire  
Hanging sculpture, approx. 22 m  
Vue de l'exposition / view of the  
exhibition «the pliable plane»,  
CAPC Musée d'Art  
Contemporain de Bordeaux.  
Photo: Nick Ash

**B**  
Vue de l'exposition /  
view of the exhibition,  
«the last days in chimalistac»,  
Kunsthalle Basel, 2013.  
Photo: Gunnar Meier /  
Kunsthalle Basel, 2013.  
Courtesy Air de Paris, Paris.

**C**  
Vue de l'exposition /  
view of the exhibition «original  
is full of doubts», Centre d'Art  
Contemporain d'Ivry – le Crédac,  
Ivry-sur-Seine, 2009.  
Photo: André Morin / le Crédac.  
Courtesy Air de Paris, Paris.

contemporaine», en général lié à des pratiques de l'ordre du documentaire ou de l'archive. Néanmoins, si ses problématiques rejoignent celles des artistes affiliés à ce courant, dans cette volonté de relecture d'une Histoire récente, de révélation d'événements passés sous silence ou oubliés, elle y ajoute une réflexion toute personnelle sur les matériaux et une tentative de résurgence de certaines techniques artisanales, aujourd'hui tombées en désuétude. Ainsi de son exposition à la Kunsthalle de Bâle en 2013, «the last days in chimalistac», du nom d'un quartier au sud du centre-ville de Mexico City où la designer d'origine cubaine Clara Porset s'installa à la fin de sa vie. Élève de Josef Albers au Black Mountain College, reconnue pour sa propension à intégrer les arts populaires, les formes vernaculaires et les matériaux naturels au vocabulaire et aux préceptes modernistes — comme le fait aujourd'hui Leonor Antunes —, Clara Porset incarne à elle seule tout un pan de l'histoire des arts du vingtième siècle. Mais là où d'autres se seraient intéressés directement au destin hors du commun de cette femme, dans une logique de transmission, voire de réhabilitation, l'artiste portugaise est restée fidèle à ses principes. Elle a développé ici ce que l'on pourrait qualifier d'«abstraction de la réalité», en donnant à voir des bribes de cette histoire par la relecture et la manipulation de formes qui deviennent autant de *thinking objects*, des sculptures qui rappellent celles créées par Clara Porset, Anni Albers ou Lina Bo Bardi en leur temps. Comme elle le relevait d'ailleurs récemment, ce rapport particulier au volume, à la matérialité des œuvres, est primordial dans sa réflexion et son approche: «Mon travail est très classique d'une certaine façon. Je pense souvent à la sculpture, en particulier à la sculpture classique et à la matière, ainsi qu'au fait de retirer ou d'ajouter de la matière<sup>1</sup>».

«le plan flexible», sa récente exposition au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, s'impose comme emblématique de ce rapport singulier qu'elle entretient à la fois à la sculpture et à l'architecture. Alors qu'un tel processus de travail pourrait à terme perdre de son impact pour flirter avec le décoratif, Leonor Antunes parvient à chaque fois à éviter la redite, l'exercice de style un peu vain. S'imprégnant de la mémoire des lieux, elle s'est ici mesurée à cet espace mythique qu'est la nef du CAPC, cherchant à «métamorphoser l'espace du musée d'une échelle imposante vers une autre, à dimension plus humaine, dans laquelle les visiteurs pourront s'incarner, grâce à la proximité avec les œuvres». Pour ce faire, elle a donc recouvert le sol d'un parquet en liège constellé de pièces de métal iridescent qui viennent rythmer la déambulation, sur lequel elle a ensuite disposé divers éléments tels que des paravents, des tables

ou des lampes. Réalisés dans ses matériaux fétiches, ces objets font écho à des formes archétypales du design d'après-guerre, entre arrondis, accords géométriques et légèreté — toute relative néanmoins, les tables étant en béton — et rendent plus domestique, plus chaleureux l'espace du musée, loin de la rigidité apparente de cette fameuse architecture de pierre. Cette notion de domesticité, Leonor Antunes y fait d'ailleurs directement référence, via un texte d'Anni Albers, *The Pliable Plane*<sup>2</sup>, qui donne son titre à l'exposition. Cette dernière y explique comment «habiller un lieu», avant d'établir un parallèle entre architecture et couture, notamment dans cette idée d'assemblage de différents éléments afin de constituer un seul et même ensemble, une œuvre unique à apprécier dans sa globalité — comme on coud les pièces de tissu pour ne former qu'un vêtement au final.

Les différents éléments rassemblés dans la nef magnifient l'espace et en modifient l'appréhension en le rendant plus intime, moins solennel. Seul un rideau en mailles de laiton, suspendu à une dizaine de mètres du sol, vient restaurer la verticalité du bâtiment. À aucun moment, Leonor Antunes n'a cherché à se confronter à l'architecture de ces anciens entrepôts de stockage de denrées alimentaires mais bien plutôt à s'y insérer, à transformer l'existant afin de mieux le révéler, à penser de nouvelles relations entre les œuvres et le bâtiment, comme avait su le faire Daniel Buren en son temps avec son installation de miroirs («Arguments topiques», 1991). Loin d'un simple principe citationnel qui nécessiterait des connaissances spécifiques, Leonor Antunes a préféré disposer ici les éléments d'un récit potentiel dont ne sont données que quelques bribes, libre ensuite à chacun d'inventer son propre récit. Toute la justesse de l'exposition réside dans la précision du placement de chaque élément, dans les jeux de lumière et de reflets qui se révèlent au fil de la journée. Et le propos de s'enrichir encore lorsque l'on accède aux mezzanines du CAPC. On y découvre en effet un nouveau point de vue, en surplomb de l'installation, soulignant la précision de cette composition, comme un écho à la grille chère aux théoriciens du modernisme. Ce qui prédomine au final, c'est le plaisir simple d'arpenter cet assemblage de formes et de techniques, de redécouvrir, à une toute autre échelle, le travail d'une artiste parvenue à investir ce lieu si particulier, à le sublimer par le biais d'une installation à la fois complexe dans son déploiement et son rapport à l'espace environnant, et limpide dans sa réception par le public. C'est toute la contradiction de la démarche de Leonor Antunes qui se trouve résumée dans cette œuvre magistrale, qui témoigne de l'histoire du site tout en nous emmenant vers un ailleurs autrement plus poétique.

# Leonor Antunes Organic Modernism

—  
by Antoine Marchand

When you read the various essays and articles about Leonor Antunes's work published over the past few years, the terms dimension, scale and proportion, used to describe her praxis, recur quite frequently. It would be simplistic, needless to say, to limit her research to these few words, but it has to be said that most of her works do clearly refer to them. As the artist incidentally points out herself, she has a very special interest in the notions of enlargement, weight, gravity and change, all issues and subjects which link up with lines of thinking embarked upon in the early 20th century by the advocates of modernism, especially in architecture. So is Leonor Antunes not just another of those artists fascinated by the forms—often more than by the concepts—bequeathed by that emblematic movement? If it is obvious that she has a very special interest in that tendency—for example using for her own ends the thoughts of Le Corbusier on the relations between the proportion of the human body and its surrounding space—, she has managed to go beyond mere appropriation, and stand apart from many of her contemporaries, coming up with an offbeat version, imbued with poetry and sensibility, well removed from the original rigour and quest for autonomy. More than all the other above-mentioned terms, it is incidentally the word “discrepancy” which recurs most often, and best illustrates her rich and complex approach—the artist regularly uses it in the actual titles of her works (*discrepancy with...*). In this regard we should introduce the idea of an “incarnated” or “inhabited” modernism, to such a degree has she managed to connect this cultural legacy with vernacular, artisanal techniques, which are revealed in the materials she regularly calls upon: brass, cork, leather, rope... So Leonor Antunes is a more direct heir of the artists in the Brazilian neo-concrete movement, such as Lygia Clark, Lygia Pape and Helio Oiticica, and who also tried to inject emotion and adopt a less rationalist approach in their respective artistic activities, in response to the rigidity of the modernist *Gestalt*.

This altogether unusual approach came through in particular in two projects undertaken a few years back, in France and Belgium respectively. At her show at the CREDAC in Ivry-sur-Seine

in 2008, titled “original is full of doubts”, Leonor Antunes was thus interested in a villa built on the French Riviera by Eileen Gray—with the help of Jean Badovici—, the Villa E-1027 at Roquebrune Cap-Martin, though, in the end, she only retained a few “fragments” of that architecture—as it happens, the moveable elements like partitions, hangings and screens... By shifting and re-contextualizing Gray's work, in particular by the re-use of a motif on a curtain which altered people's movements, Leonor Antunes managed to get beyond the reflexes resulting from the modernist legacy, and do without the formal autonomy recommended at that time, offering a thoroughly refined overall installation, conceived in close relation with people visiting the exhibition, which subtly modified their understanding of the spaces of the art centre, and invited visitors to take a new and different look at Eileen Gray's work. A few months later, she had produced a project for the Beaufort Triennale titled *discrepancies with Villa Teirlinck*, using the same *modus operandi*. This time, she focused her interest on one of the last examples of modernist architecture still standing in Saint-Idesbald, on the Belgian coast. During a scouting trip, the artist had noticed both the Villa Teirlinck, built in 1928 by Victor Bourgeois, and the huts installed on Belgian beaches in the summer. With that evident desire for cross-fertilization and by way of a subtle interplay of scales and proportions, Leonor Antunes had, in a way, taken modernist architecture onto the beach, by constructing on it fifteen huts which were inspired straight from the famous villa. Or how to bring back to life an architecture that has been forgotten by most people, by means of a mere shift or change of context.

By working exclusively “on the spot”, in response to a specific context and architecture, Leonor Antunes might be associated with that movement sometimes described as “contemporary archaeology”, usually connected with documentary and archival practices. If the issues of concern to her correspond with those of artists affiliated with that trend, in that desire to make a re-reading of a recent History, and reveal events that have taken place in silence or been forgotten about, she nevertheless adds a thoroughly personal way of thinking about

<sup>1</sup> Les différentes citations proviennent d'un entretien réalisé avec l'artiste au CAPC en janvier 2015, lors de la préparation de son exposition.

<sup>2</sup> Anni Albers, *Perspecta The Yale Architectural Journal* 4, 1957. Abrégé et republié sous le titre «Fabric. The Pliable Plane», in *Craft Horizons*, n°18, juillet-août 1958. [www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#slide5/](http://www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#slide5/)



D



F

**D**  
Vue de l'exposition /  
view of the exhibition,  
«the last days in chimalistac»,  
Kunsthalle Basel, 2013.  
Photo: Gunnar Meier /  
Kunsthalle Basel, 2013.  
Courtesy Air de Paris, Paris.

**E & F**  
**Leonor Antunes**  
**anni # 18 (detail), 2015.**  
(sculpture suspendue /  
hanging sculpture)  
**discrepancies with Lina, 2015.**  
(tables)  
**discrepancies with Anni, 2015.**  
(sol / floor)

Vues de l'exposition / views  
of the exhibition «the pliable  
plane», CAPC Musée d'Art  
Contemporain de Bordeaux.  
Photo: Nick Ash / CAPC, Bordeaux.  
Courtesy Air de Paris, Paris.

E

materials, and an attempt to once again bring out certain artisanal techniques which have today fallen into disuse. So it was with her show at the Basel Kunsthalle in 2013, “the last days in chimalistac”, so-named after a neighbourhood to the south of downtown Mexico City, where the Cuban designer Clara Porset lived at the end of her life. A student of Josef Albers at Black Mountain Collage, and recognized for her inclination to incorporate folk art, vernacular forms and natural materials in the modernist vocabulary and precepts—the way Leonor Antunes is doing today—, Clara Porset incarnated all on her own a whole swathe of the history of the arts in the 20th century. But precisely where others would be directly interested in the most unusual destiny of this woman, in a logic of transmission, not to say rehabilitation, the Portuguese artist has remained faithful to her principles. She has developed here what we might describe as an “abstraction of reality”, by presenting snippets of this history through the re-reading and manipulation of forms which become so many ‘thinking objects’, sculptures which call to mind those created by Clara Porset, Anni Albers and Lina Bo Bardi, in their day. As she incidentally recently pointed out, this relation to volume, and to the material nature of artworks, is quintessential in her thinking and her approach: “My work is very classical in a way. I often think of sculpture, in particular of classical sculpture, and matter, as well as the fact of removing and adding matter.”<sup>1</sup>

“le plan flexible”, her recent show at the CAPC, contemporary art museum in Bordeaux, comes across as being emblematic of this special relation she has with both sculpture and architecture. While such a work process might, in due course, lose its impact and flirt with the decorative, Leonor Antunes manages each and every time to avoid needless repetition, and the somewhat futile stylistic exercise. By steeping herself in the memory of places, she has here measured herself against that mythical space, the CAPC’s nave, seeking to “metamorphose the museum’s space from one imposing scale to another, on a more human dimension, in which visitors can be incarnated, thanks to their proximity to the works.” So, to do this, she covered the floor with a cork parquet, studded with pieces of iridescent metal which punctuated the stroll around it, on which she then arranged various elements such as screens, tables and lights. Made with fetish materials, these objects echo archetypal forms of postwar designs, encompassing rounded shapes, geometric harmonies and lightness—all relative, nevertheless,

with the tables made of concrete—and make the museum space more domestic and more hospitable, well removed from the apparent rigidity of that famous stone architecture. Leonor Antunes incidentally refers directly to this notion of domesticity by way of a text by Anni Albers, *The Pliable Plane*,<sup>2</sup> after which the exhibition is titled. In this text, this latter explains how to “clothe a place”, before establishing a parallel between architecture and sewing, in particular in that idea of assemblage of different elements in order to form one and the same whole, a unique work to be appreciated in its totality—the way you sew pieces of fabric to form just one final piece of clothing.

The different elements brought together in the nave magnify the space and alter our grasp of it by making it more private and less solemn. Just a curtain made of brass mesh, hanging some thirty feet from the floor, reinstates the building’s verticality. At no time has Leonor Antunes sought to confront the architecture of these old food storage depots; rather, she has tried to fit herself within them, and transform what exists in order to better reveal it, and come up with new relations between the works and the building, the way Daniel Buren managed to do in his day with his installation of mirrors (*Arguments topiques*, 1991). Far from a mere principle involving quotation which would call for specific knowledge, Leonor Antunes preferred here to use the elements of a potential narrative, with just a few snippets being offered, making everyone then free to invent their own narrative. The whole aptness of the exhibition resides in the precise placement of each element, in the interplays of light and reflections which are revealed during the day. And the idea of being further enriched when you reach the CAPC’s mezzanines. Here, in fact, you discover a new viewpoint, surveying the installation, and underscoring the precision of this composition, like an echo of the grid dear to the theoreticians of modernism. What, in the end of the day, predominates is the simple pleasure of walking round this assemblage of forms and techniques, rediscovering, on a quite different scale, the work of an artist who has managed to occupy this most special venue, and sublimate it by way of an installation which is at once complex in its development and its relation to the surrounding space, and limpid in its reception by the public. The whole discrepancy of Leonor Antunes’s approach is to be found summed up in this masterful work, which illustrates the history of the site by taking us towards somewhere else which is far more poetic.

<sup>1</sup> The different quotes are taken from an interview with the artist at the CAPC in January 2015, during the preparation of her exhibition.

<sup>2</sup> Anni Albers, *Perspecta The Yale Architectural Journal* 4, 1957. Abridged and re-published under the title “Fabric. The Pliable Plane”, in *Craft Horizons*, n°18, July-August 1958. [www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#slide5/](http://www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/texts/#slide5/)

LES BAINS-DOUCHES  
ALENÇON

It's Our Playground  
22 AVRIL - 05 JUIN  
2016

**MENTAL  
MATTER**

VERNISSAGE 22 AVRIL  
18:30

Site : <http://bainsdouches.com> 151 av de Courbeille / 61000 Alençon 14h00 - 18h30 et sur rendez-vous  
Mail : [info@bainsdouches.net](mailto:info@bainsdouches.net) mercredi / samedi / dimanche av. 02 33 29 48 91

It's Our Playground 23.04 - 22.05.2016

**Visual  
Matter**

Vernissage  
23.04.2016 - 18h30

Place de l'Industrie  
Bézard - Le Corbusier  
Art | Architecture | Design

Samedi et dimanche 14h30 à 18h30 et sur rdv  
Placé le radieux, Bézard - Le Corbusier  
Moulin de Blaireau, 72170 Placé  
[www.placeradieux.com](http://www.placeradieux.com) - Tél : 0243334797

**Espace Croisé**  
Centre d'Art Contemporain

14 Place Faidherbe  
F-59100 Roubaix  
[www.espacecroise.com](http://www.espacecroise.com)

**REVER  
L'OBSCUR**

Pascal Lièvre 21 mai - 12 juillet 2016

Pascal Lièvre, Réver l'obscur, 2016, installation  
Production Espace Croisé, centre d'art contemporain

Formation continue à Strasbourg  
Du 4 au 16 juillet 2016

**HEAR**  
Haute école  
des arts du Rhin

**École  
d'été**

En partenariat avec:  
Strasbourg école d'architecture TNS

**#1**

**12 workshops, de 3 à 5 jours pour les artistes et professionnels en arts visuels, architecture, performance, arts graphiques, scène, arts sonores, vidéo, etc.**

Avec l'appui d'artistes, de penseurs et de chercheurs, la Haute école des arts du Rhin lance à Strasbourg sa première école d'été pour faire évoluer les territoires de la création entre pratique, théorie et société.

Avec : Thierry Fournier (artiste), Tom Henni (graphiste), Daria Lippi (actrice et metteur en scène), Carole Douillard (artiste), Alex Römer (artiste/architecte), Damien Béguet (artiste), Pierre Fourny (metteur en scène), Valérie Pihet (chercheuse), Renaud Haerlingen (architecte/collectif ROTOR), Éric La Casa (artiste sonore), Piero Zanini (architecte/anthropologue), Alexandra Cohen et Agathe Ottavi (coopérative Cuesta), etc.

**4-9 juillet 2016**  
À partir de quoi travaille l'artiste ? Répertoire et interprétation

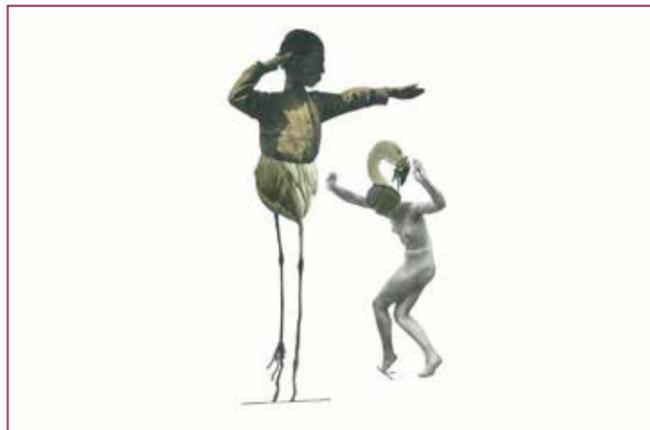
**11-16 juillet 2016**  
Avec qui travaille l'artiste ? L'artiste en travailleur collaboratif

**Informations**  
[www.ecoledete.hear.fr](http://www.ecoledete.hear.fr)  
[ecoledete@hear.fr](mailto:ecoledete@hear.fr)  
+ 33 (0)3 69 06 37 77

SAISON VIDEO 2016 #40  
[www.saisonvideo.com](http://www.saisonvideo.com)

**I want**

Lola González, Nous, 2013, vidéo



Eva Kotátková  
 Mute Bodies  
 Becoming Object, Again

20 février - 1<sup>er</sup> mai 2016  
 Exposition ouverte du mercredi au dimanche,  
 de 14h à 18h et sur rendez-vous.

Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain  
 Avenue Conti, 58320 Pougues-les-Eaux F  
 T +33 3 86 90 96 60  
 www.parcsaintleger.fr

Le Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain est soutenu par le Ministère de la Culture  
 et de la Communication - DRAC Bourgogne, la Région Bourgogne - Franche-Comté,  
 le Conseil Départemental de la Nièvre et la Ville de Pougues-les-Eaux.

PARC SAINT LÉGER  
 CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

PROJECTIONS  
 EXPOSITIONS  
 PERFORMANCES  
 RENCONTRES

RENNES  
 NANTES  
 ST-MALO

FESTIVAL OODAAQ  
 IMAGES NOMADES & POÉTIQUES  
 18 MAI ▶ 5 JUIN 2016

www.lesioddaaq.fr

# LA VILLE AU LOIN

01/04/2016  
 18/09/2016

Exposition

LES TURBULENCES  
 FRAC CENTRE

PLATFORM  
 FRAC

Plus qu'une Région, une chance pour la culture | www.regioncentre-valde Loire.fr

Centre-Val de Loire

Vernissage de l'exposition le 22 avril à 18h30

# MICHEL BLAZY

Exposition présentée du 23 avril au 2 juillet 2016  
 Ouvert du mardi au samedi de 14h à 18h30

Le Portique espace d'art contemporain  
 30 rue Gabriel Péri  
 76600 LE HAVRE

tél: 09 80 85 67 82  
 info@leportique.org  
 www.leportique.org

Le Portique  
 espace d'art contemporain

# Guillaume Bijl

# Sorry

exposition  
 2 AVRIL > 5 JUIN 2016  
 CHAPELLE DU GENÊTEIL  
 Rue du Général Lemonnier  
 53200 Château-Gontier  
 T. 02 43 07 88 96  
 www.le-carre.org

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

# BIENNALE MARSEILLE

# LONGCHAMP N°1

#BMLMMXVI  
 ARNAUD DESCHIN PROPOSE

# TRANSMISSION

5 > 28 MAI 2016  
 VERNISSAGE 7 MAI 16H

24 ŒUVRES ISSUES  
 DES ATELIERS DE L'ÉCOLE  
 SUPÉRIEURE D'ART &  
 DE DESIGN MARSEILLE-  
 MÉDITERRANÉE

INFOS PRATIQUES : WWW.MARSEILLE-MATCH.COM/BML1  
 CO-PRODUCTION : ESADMM / LA GAD

ESADMM ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART & DE DESIGN MARSEILLE-MÉDITERRANÉE

MARSEILLE EXPOS

RTM changer de mode

marseille-match.com

La GAD

WHITEPROJECTS

# Nicolas MOMEIN

## LES DÉPLACEUSES

VERNISSAGE  
 LE SAMEDI 19 MARS 2016  
 À PARTIR DE 17H00

EXPOSITION JUSQU'AU  
 JEUDI 30 AVRIL 2016

Galerie WHITEPROJECT | 24, rue Saint Claude - 75003 Paris | Du mardi au vendredi de 14H00 à 19H00 - Le samedi de 11H00 à 19H00 et sur RDV.  
 Tél: 09.60.35.69.14 | email: galeriewhiteproject@gmail.com - www.whiteproject.fr  
 Sans titre | Détail | Fondation Rivoli2 Milan | 2015

# Pierre Joseph

Entretien avec Aude Launay

**Pierre Joseph,**  
« **Hypernormandie** », 23 janvier  
- 26 mars 2016, La Galerie,  
Noisy-le-Sec (F)

Il y a de cela six ans, un macaque femelle hilare faisait la une de nombreux titres de la presse internationale. La photo, par son cadrage rapproché, ressemblant plus à un portrait que les images animalières auxquelles nous pouvons être accoutumés, avait ceci d'exceptionnel d'être non pas un portrait mais un autoportrait. Ce « selfie de singe », ainsi qu'il fut rapidement et unanimement dénommé, eut, outre sa qualité visuelle indéniable — modèle souriant, cadrage incliné et mise au point centrée sur la face du sujet —, l'intérêt d'ouvrir une polémique sur l'épineuse question du droit d'auteur animal, tranchée fin janvier dernier<sup>1</sup> par la justice américaine qui refuse de considérer les animaux comme des auteurs.

D'aucuns argueront sans doute que l'on ne peut être l'auteur de quelque œuvre lorsque l'on ignore ce qu'est une « œuvre », relançant ainsi des débats ancestraux touchant entre autres aux arts premiers, à l'art préhistorique ou même à l'art religieux, en résumé, concernant des productions réalisées hors d'un contexte « de prise en compte artistique ». Ce que le photographe humain de l'histoire, en l'occurrence le possesseur de l'appareil qui est arrivé entre les mains de l'animal, clame, c'est qu'il devrait avoir les droits de ces images car c'est lui-même, par ses actions, qui les a facilitées. Pour lors, elles sont toujours dans le domaine public car selon le US Copyright Office, « des œuvres produites par la nature, des animaux ou des végétaux » ne peuvent se voir accorder de copyright<sup>2</sup>.

De végétaux, il est question avec la récente exposition de Pierre Joseph à La Galerie de Noisy-le-Sec, mais ceux-ci sont bien à leur place définie dans la photographie, loin de prétendre à quelque auteurité sur la chose. Des images en série presque plus qu'une série d'images, c'est ce qui vient à l'esprit de celui qui s'aventure en Hypernormandie, ainsi que l'artiste a nommé ces linéaires de photographies simplement apposées aux murs, avec une légèreté qui en souligne le caractère provisoire, si ce n'est dérisoire. Deux champs de blé distincts ont fait l'objet d'un mitraillage méticuleux. Au cœur de cette foisonnance du motif se détache parfois un détail minime qui vient contredire l'œil qui n'aurait souhaité y voir que répétition: la flamboyance d'un coquelicot, quelques épis plus bruns, peut-être déjà secs, le vert de tiges éparses.

La variété de blé fait la variation, marque la transition entre *champ de blé 1* et *champ de blé 2*. Mais l'impression la plus tenace reste celle d'un scroll dans l'espace, d'une exposition adaptative à l'espace de monstration, d'une bibliothèque de fonds d'écran. Certainement pas très éloignée de ce qu'a cherché à produire celui qui a, il y a quelque quinze ans de cela, participé à la mise en vie d'Ann Lee<sup>3</sup> et, dix ans auparavant, conçu les « personnages à réactiver<sup>4</sup> ».

Face à cet « objet ouvert », tel qu'il qualifie cette nouvelle série de *Photographies sans fin*, nous avons discuté avec Pierre Joseph de l'utilisation intensive du mode automatique, de l'impossible machinisation de soi, de l'échec d'un art totalement délégué à la technique, d'une série d'image qui n'a pas vraiment de sens, d'une exposition qui, bien que constituée d'images qui habituellement peuplent nos disques durs, n'aurait pu avoir lieu uniquement sur Instagram et du fait qu'il n'y aucun héroïsme à appuyer sur le déclencheur en rafale.

**« Hypernormandie » se compose de deux pièces (*champ de blé 1* et *champ de blé 2*) participant d'une même série intitulée *Photographies sans fin*. Qu'entendez-vous par cette appellation ?**

Ce que je présente dans cette exposition, c'est toujours à peu près la même image, seulement ce n'est jamais la même: c'est un point de vue du champ à chaque fois différent.

L'idée, ici, est de soustraire du sens à la photographie, de se dégager de la question d'un cadrage idéal, d'une belle image, pour qu'à force d'en saisir le motif, il devienne de plus en plus abstrait. C'est aussi essayer de m'extraire en tant qu'auteur, d'évacuer en partie certaines questions esthétiques: ces images sont réalisées de manière relativement automatique. C'est, enfin, essayer de me rapprocher de quelque chose d'automatique au sens où je ne vais pas utiliser tous les moyens possibles pour faire une image type de paysage où tout serait cadré, mesuré... J'essaie de me mécaniser moi-même (dans ma prise de vue). Je recherche une forme de dépossession.

**Ces images sont donc toutes prises à la même heure, le même jour ? Ce n'est pas un procédé à la Monet ?**

Elles sont prises dans un même laps de temps, en une dizaine minutes.

Monet utilise du temps pour recréer l'instant, dans l'idée de capter l'instant, de le synthétiser



**Pierre Joseph**  
**Photographies sans fin:**  
**champ de blé 1 et 2, 2016.**  
Tirages lambda sur papier  
argentique, plus ou moins 9 et 12  
photographies, 80 x 120 cm.  
Courtesy galerie Air de Paris  
Production La Galerie,  
centre d'art contemporain,  
Noisy-le-Sec.  
Photo: Pierre Antoine.

dans l'atelier. Ici, il n'y a en fait presque plus d'instant, parce que l'instant est répété, il dure. Sur dix minutes, il va y avoir à peu près toujours la même chose, la même lumière, un instant égale un autre égale un autre égale un autre...

Mais les deux séries sont réalisées chacune un jour différent, avec un champ différent et une variété de blé différente.

**La série pourrait donc être beaucoup plus importante, là elle se conforme à l'espace ?**

C'est cela. Elle s'y adapte. Dans *champ de blé 1* il y a neuf images mais j'en ai, je crois, une vingtaine qui pourraient la compléter. C'est pour cela que je mentionne « plus ou moins » dans le nombre d'images (le cartel précise: *Photographies sans fin: champ de blé 1 et 2*, 2016. Plus ou moins 9 et 12 photographies). Il y a cette indécision, la série n'est pas fixée, elle comporte une sorte de jeu, de latitude.

Lors de ma dernière exposition à la galerie Air de Paris<sup>5</sup>, j'avais présenté une série de photos d'une forêt pour essayer de voir jusqu'à quel point il pouvait n'y avoir personne dans l'image ni personne à décider de la prise de vue.

**Qu'en est-il du format des tirages (80 x 120 cm) ? L'avez-vous choisi parce que c'est un standard ou est-il plus particulièrement référencé ?**

Le format est un mode d'adaptation à l'espace et à la technologie. Il découle des caractéristiques techniques de l'image et de ses possibilités d'agrandissement. Il s'agit de ne pas aller trop au-delà de la capacité du capteur de l'appareil à rendre les détails (j'utilise un reflex au format 24x36 avec une bonne définition, un Nikon D800). Ce n'est donc pas franchement un choix. Le choix est davantage dans la quantité d'images et son rapport à l'espace...

Je ne voulais pas trop m'éloigner non plus de la fonction de la planche contact qui est un tirage réalisé pour choisir une image au milieu de toutes ses variantes et, comme ici il n'y pas vraiment de choix, l'accrochage renvoie un peu à ce type de surface et de mise en page. On a laissé un espace, au départ, entre le début du mur et la première image qui est toujours identique, ce qui fait que ça tombe comme ça tombe après. Cela évoque les marges que l'on retrouve avec une imprimante de bureau, il y a toujours une marge qui revient et peu important les images, la marge est la même. C'est la normativité que l'on retrouve dans Google Images ou d'autres choses comme ça. Je n'allais pas encadrer une série sur chaque mur pour que ce soit centré, équilibré, je préfère que cela renvoie à un système de visualisation de l'image lié à différents logiciels de mise en forme.

**Et le choix des champs ? Sont-ils en culture bio, OGM ? Cela a-t-il une importance ?**

Pas vraiment, même si l'on peut évidemment se poser la question de l'actualité. Par contre, le fait d'avoir l'épi qui se répète, le fait de répéter l'image, et le fait que l'on sache que cette nature est mécanisée permet de faire l'analogie avec l'agriculture: c'est une moisson de l'image. Le champ opère davantage comme un bruit de fond tout en permettant d'évoquer à la fois ces interrogations et inquiétudes contemporaines quant à la nature organisée par l'homme, systématisée, et l'histoire de l'art.

**Pourquoi la Normandie et pas la Beauce, par exemple ?**

Cela pourrait être la Beauce, la Russie, cela pourrait être n'importe où, partout. Dans ce sens là, la localisation ne veut rien dire.

<sup>1</sup> À ce jour, il reste à la PETA la possibilité de déposer une nouvelle plainte amendée.

<sup>2</sup> <http://copyright.gov/comp3/>

<sup>3</sup> En 1999, Philippe Parreno et Pierre Huyghe achètent le personnage d'Ann Lee (caractère manga en deux dimensions) à une société japonaise qui fournit aux éditeurs de l'industrie du manga le dessin des personnages ainsi que leur profil psychologique, du héros au simple figurant destiné à disparaître au bout de quelques pages. Choisie sur catalogue comme une marchandise, Ann Lee, femme-enfant, est rachetée, libérée de l'industrie culturelle et réinvestie par le champ artistique.

Source: <http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection-artistes-parreno-FRAC.html> Elle resurgit d'ailleurs actuellement dans l'exposition « Images » au Fridericianum de Kassel chroniquée en page 70 de ce numéro.

<sup>4</sup> Selon la définition qui en est donnée par Pierre Joseph en 1991: « Un personnage à réactiver se joue en deux temps: il est d'abord présenté en chair et en os durant le vernissage de l'exposition pour laquelle il a été imaginé. C'est un acteur qui joue un rôle minimal, en boucle. Il ne parle pas. Le lendemain, une photographie le remplace, il devient alors un personnage "à réactiver". L'acquéreur de cette photographie (et donc du personnage) peut alors renouveler cette performance à sa guise en respectant quelques règles. »

<sup>5</sup> Pierre Joseph, « Maintenant », galerie Air de Paris, Paris, du 24 janvier au 8 mars 2014.

**Mais c’était important que cela soit dans le titre...**

Oui. Parce que renvoyer à quelque chose de local qui serait maintenant global, c’est important. Si on était dès le départ dans le général, cela m’intéresserait moins.

En même temps, on parlait de Monet tout à l’heure, la Normandie, c’est aussi Duchamp. Cette indécision ou indécidabilité que j’évoquais aussi, est peut-être en rapport avec les ciels changeants de là-bas... Dans le titre de ma monographie, *Oui, non, peut-être*, il y a là aussi quelque chose de très normand, dans cette sorte de binarité contrariée, ce n’est pas oui, ce n’est pas non, ce n’est pas zéro, ce n’est pas un: il y a un troisième terme, une variable que l’on retrouve chez Duchamp et chez Monet.

**Ce qu’il y a, c’est que dans l’imaginaire, ou tout au moins dans le mien, la Normandie a plus tendance à évoquer de jolis paysages touristiques, la verdure humide, le bocage... Disons que si cela avait été « Hyperbeauce » ça aurait été plus évident.**

Je suis parti de mon expérience personnelle: je suis né à Caen et, enfant, je regardais la plaine et, à la même époque, je voyais les premiers hypermarchés se mettre en place dans ce type de paysage, dans ces grands grands champs. Mais, en effet, ce n’est réellement pas spécifique à la Normandie. J’ai simplement souhaité rester proche de l’expérience, de quelque chose de plus autobiographique; je n’ai pas été chercher la Beauce même si je sais qu’avec, on pourrait avoir exactement la même image.

**Je pense un peu à Michel Houellebecq dans ce rapport titre / image. Plus précisément à son exposition de photos qui avait eu lieu à Paris<sup>6</sup> et qui traitait notamment du déclin de l’image d’Épinal de la France, avec, je me souviens, une vue d’un supermarché un peu glauque au pied d’une falaise, engoncé entre un village décrépi et l’immensité des champs...**  
Je préfère l’idée de vider l’image de son sens. Ici l’hypermarché n’est pas dans l’image.

**Même si automatiquement on y pense, on pense aux kilos de farine, de pain produits en quantités astronomiques... Ce qui nous ramène en effet aux quantités astronomiques de photos numériques produites quotidiennement, on en revient à la dimension de la planche contact, à des tirages à valeur transitoire...**

C’est fait de cette façon là, oui. Je me donne les réglages une fois pour toutes, la prise de vue est automatique, puis c’est imprimé via Picto Online et, a priori, il n’y a pas un œil exercé qui tire chaque image, c’est la machine qui gère cela et ça sort comme ça sort.

**La forme de présentation en simple tirages sur papier, maintenus au mur avec des aimants, redouble cette impression...**

J’avais dans l’idée d’essayer de voir à quoi pouvait mener cette profusion d’images, à part remplir

les disques durs. Quelle est la force de ce type d’image. Là où l’on ferait une seule image et où l’on en choisirait une, de voir ce que cela ferait si on les mettait toutes. De voir ce que cette technologie permet. Il est de plus en plus aisé de faire une bonne image selon les canons de la photographie, on peut multiplier le nombre de prises de vue, retoucher... Avec l’argentique, il y a quand même une prouesse dans la production de la bonne image, ce n’est pas évident d’appuyer une seule fois et de saisir la bonne chose. Avec les six images / seconde, avec les outils de postproduction, la question de cette «bonne» image se pose beaucoup moins. La série de la forêt qui multipliait les points de vue, c’était aussi une manière de se perdre dans cette image, dans cette possibilité de multiplier. Si on a x fois la même image ou presque la même image, est-ce plus intéressant ?

**Pourquoi n’est-ce pas toujours la même image alors ?**

Parce que dans ce cas ce serait «une» image, comme si on l’avait choisie, et simplement multipliée. Le choix que je fais c’est de faire quinze fois des champs de blé et de voir que cette série ne marche pas, que celle-là non plus...

**Il s’agit donc d’un choix visuel classique de couleur, de lumière...**

**Vous parlez de vous « mécaniser vous-même » mais, finalement, avec la question des séries qui sont réussies ou non et donc du choix que vous devez opérer à ce moment-là entre les différentes séries d’images que vous avez produites, est-ce que cela ne revient pas à avouer qu’une machinisation totale est impossible ?**

**Ces photographies sans fin ne sont-elles pas, en ce sens, le constat de l’échec d’un art entièrement délégué à la technique ?**

Oui c’est sûr. Je sais aussi que les œuvres graphiques qui ont été uniquement générées par des ordinateurs donnent des résultats décevants. C’est quand on tend vers ce modèle, ici la machine, mais que l’on n’y arrive pas complètement, qu’il se passe quelque chose.

Si une peinture impressionniste tente de capter et de décomposer la lumière, comme la photo le fait par nature, ce n’est pas un résultat photographique — même si Monet voulait capter l’instant — c’est une tentative.

Je me demande donc ce que peut produire comme sensation ou comme impression la nouveauté numérique: que nous apporte-t-elle de différent de l’argentique à part faire (trop) bien ce que l’argentique a déjà fait? L’argentique voulait, par exemple, capter le bon moment, l’instant parfait, ce qui nécessite un bon œil: le numérique le sert sur un plateau grâce aux prises de vue sans fin et à son nombre d’images par seconde. L’image devient aussi bête qu’un dessin de cube généré par ordinateur. Ça en devient trop facile. Il manque un «peut-être» qui n’est pas dans la machine qui fonctionne par oui ou non, 0 ou 1.

# Pierre Joseph

*In conversation with Aude Launay*

Six years ago, a laughing female macaque hit the headlines in much of the international press. With its close-up framing, and looking more like a portrait than the animal pictures we are used to, the photo was exceptional because it was not a portrait but a self-portrait. In addition to its undeniable visual quality—smiling model, framed at a slant, and focus on the subject’s face—this “monkey selfie”, as it was swiftly and unanimously described, was interesting because it ushered in a controversy about the prickly issue of animal royalties, a matter that was settled at the end of January<sup>1</sup> by the American courts who refuse to regard animals as authors.

Some will probably argue that you cannot be the author of a work when you do not know what a “work” is, thus re-introducing ancestral debates involving, *inter alia*, indigenous arts, prehistoric art and even religious art, in short to do with works produced outside a context of “artistic consideration”. What the human photographer in this story—the owner, it just so happens, of a camera which fell into the animal’s hands—claims is that he should have the copyright on these images because it is he himself, through his actions, who made them possible. For now, they are still in the public domain because, according to the US Copyright Office, “works produced by nature, animals or plants” may not be granted a copyright.<sup>2</sup>

Plants are involved in Pierre Joseph’s recent show at La Galerie in Noisy-le-Sec, but these plants are definitely in the place earmarked for them in the photography, and well removed from claiming any authorship in the matter. Serial images, rather than a series of images, is what springs to mind for those venturing to “Hypernormandie”, as the artist has called these linear arrangements of photographs simply affixed to the walls, with a levity which emphasizes their temporary, if not derisory nature. Two different wheat fields are the object of painstaking volleys of continuous shots. At the heart of this abundance in terms of the motif, an infinitesimal detail sometimes stands out, one which contradicts the eye which wanted to see just repetition: the flamboyance of a poppy, a few browner ears of wheat, perhaps already dry, the greenness of scattered stalks. The variety of wheat creates the variation, and marks the shift from *wheat field 1* to *wheat field 2*. But the most lasting impression remains that of a scroll in space,

of an exhibition responsive to the display area, and of a library of screensavers. Definitely not very far removed from what was sought by the person who, fifteen years ago, took part in bringing Ann Lee<sup>3</sup> to life, and, ten years before that, came up with “living reactivatable characters”.<sup>4</sup>

Looking at this “open object”, as he describes this new series of *Endless Photographs*, I talked with Pierre Joseph about the intensive use of the automatic mode, impossible self-mechanization, the failure of an art totally given over to technology, a series of images which does not really mean anything, an exhibition which, though made up of images which usually fill our hard drives, could not have happened solely on Instagram, and the fact that there is nothing heroic about pushing the shutter release in burst mode.

**“Hypernormandie” is made up of two pieces (champ de blé 1 and champ de blé 2 / wheat field 1, wheat field 2) which are part of one and the same series called Photographies sans fin / Endless photographs. What do you mean by this title?**

What I’m showing in this exhibition is always more or less the same image, except that it’s never the same: it’s a viewpoint of the field that is different each time. The idea here is to remove meaning from the photograph, and get away from the issue of ideal framing and a beautiful image, so that by dint of grasping the motif, it becomes increasingly abstract. It’s also an attempt to remove myself as author, and partly do away with certain aesthetic questions: these images are produced in a relatively automatic way. Lastly, it’s an attempt to get close to something automatic, in the sense that I’m not going to use all the possible ways of making a standard landscape image where everything is framed and measured... I’m trying to mechanize myself (in my shot). I’m looking for a form of dispossession.

**So these images were all taken at the same time on the same day? It’s not a Monet-like procedure?**

They’re taken in the same time lapse, in about ten minutes. Monet used time to re-create the instant, with the idea of capturing the split second, and synthesizing it in his studio. Here, in fact, there’s almost no instant any more, because the instant is repeated, and it lasts. Over ten minutes, there will always be more or less the same thing, the same

**Pierre Joseph, “Hypernormandie”, 23 January - 26 March 2016, La Galerie, Noisy-le-Sec (F)**

<sup>1</sup> To date, PETA [People for the Ethical Treatment of Animals] still has the possibility of submitting a new amended complaint.

<sup>2</sup> <http://copyright.gov/comp3/>

<sup>3</sup> In 1999, Philippe Parreno and Pierre Huyghe bought the character of Ann Lee (a two-dimensional manga character) from a Japanese company that provides manga industry publishers with the drawings of characters as well as their psychological profile, ranging from the hero to the simple extra doomed to disappear after a few pages. Chosen by catalogue like a commodity, the woman-child Ann Lee is bought back, freed from the culture industry and re-used in the artistic arena. Source: <http://www.frac-poitou-charentes.org/pages/collection-artistes-parreno-FRAC.html> She incidentally re-emerges in the exhibition “Images” at the Fridericianum in Kassel reported on page 71.

<sup>4</sup> Based on the definition provided by Pierre Joseph in 1991: “A living reactivatable character is performed in two stages: he is first presented in flesh and blood during the opening of the exhibition for which he has been imagined. He is an actor playing a minimal part. He does not speak. Next day, a photograph replaces him, and he thus becomes a ‘reactivable’ character. The person acquiring this photograph (and thus this character) can then renew this performance as he sees fit, while obeying a few rules”.

<sup>6</sup> Michel Houellebecq, «Before Landing», pavillon Carré de Baudoin, Paris, du 12 novembre 2014 au 31 janvier 2015.

**A & B**  
 Pierre Joseph  
 Photographies sans fin:  
 champ de blé 1, 2016.



A

**C & D**  
 Pierre Joseph  
 Photographies sans fin:  
 champ de blé 2, 2016.

Tirages lambda sur papier argentique, plus ou moins 9 et 12 photographies, 80 x 120 cm. Courtesy galerie Air de Paris Production La Galerie, centre d'art contemporain, Noisy-le-Sec. Photo: Pierre Antoine.



B

light, an instant just like another just like another just like another...

But both series were each made on a different day, with a different field and a different variety of wheat.

**So the series could be much bigger... here it complies with the space?**

That's right. It adapts to it. In *wheat field 1*, there are nine images, but I think I've got about twenty which could complete it. That's why I say "more or less" in the number of images (the label specifies: *Endless Photographs: wheat field 1* and 2, 2016. More or less 9 and 12 photographs). There's this indecisiveness, the series is not fixed, it includes a sort of play and latitude.

In my latest show at the Air de Paris gallery,<sup>5</sup> I showed a series of photos of a forest, to try and see to what degree there could be no one in the image, and no one deciding how to photograph it.

**What about the format of the prints (80 x 120 cm)? Did you choose it because it's a standard size, or is there some more specific reference?**

The format is a way of adapting to space and technology. It results from the technical characteristics of the image and its enlargement possibilities. It's a matter of not going too far beyond the capacity of the camera's sensor to render details (I use a 24x36 format reflex camera with good definition, a Nikon D800). So, to be honest, it's not a choice. The choice resides more in the number of images and their relation to space...

Nor did I want to get too far away from the function of the contact sheet, which is a print made for choosing one image from among all its variants and, because there isn't really any choice here, the hanging refers a bit to this type of surface and layout. A space was left, at the start, between where the wall begins and the first image which is always identical, which means that it happens the way it happens afterward. This conjures up the margins which you find with an office printer, there's always a margin which recurs, and whatever the images may be, the margin is the same. This is the standardized thing you find in Google Images and other such systems. I wasn't going to frame a series on each wall so that things would be centered and balanced; I prefer things to refer to a visual display of the image

connected to different kinds of editing software packages.

**And what about the choice of fields? Are they organic? Or GMOs? Is this important?**

Not really, even if one can obviously raise the issue of topicality. On the other hand, the fact of having the ear of wheat which is repeated, the fact of repeating the image, and the fact that one knows that that nature is mechanized, all that makes it possible to make the analogy with farming: it's a harvest of the image. The field functions more like a background noise while at the same time making it possible to refer both to these contemporary questions and anxieties about nature organized by human beings, and made systematic, and to art history.

**Why Normandy and not the Beauce region, for example?**

It could be the Beauce region, or Russia, it could be anywhere, and everywhere. In this particular sense, the location doesn't mean anything.

**But it was important for it to be in the title...**

Yes. Because referring to something local, which is now global, is important. If, from the outset, we were dealing with something general, that would interest me less. At the same time, we were talking about Monet just now, Normandy is also Duchamp. That indecisiveness or undecidability that I was also mentioning is possibly related to the changing skies in those parts... In the title of my monograph, *Oui, non, peut-être/Yes, no, maybe*, there's also something very Norman, in that sort of thwarted binariness, it's not yes, it's not no, it's not zero, it's not one: there's a third term, a variable that you find in Duchamp and in Monet.

**What there is is the fact that in the imagination, or in mine at least, Normandy tends more to conjure up pretty tourist landscapes, damp grass, fields and hedges... let's say that if the title were "Hyperbeauce", it would have been more obvious.**

I started out from my personal experience: I was born in Caen (in Normandy) and, as a boy, I would look at the plains and, in that same period, I saw the first big supermarkets being introduced into that type of landscape, into those great big fields.



C



D

In fact, though, that's not really specific to Normandy. I simply wanted to stay close to experience, to something more autobiographical; I didn't go looking for the Beauce region, even if I know that, with it, you might have exactly the same image.

**I'm thinking a bit of Michel Houellebecq in that relation between title and image. More precisely of his exhibition of photos which was held in Paris<sup>6</sup> and which dealt in particular with the decline of the stereotype—the image d'Epinal—of France, with, I remember, a view of a somewhat dreary supermarket at the foot of a cliff, wedged between a decrepit village and the vastness of the fields... I prefer the idea of ridding the image of its meaning. Here the supermarket is not in the image.**

**Even if one automatically thinks of it, one thinks of kilos of flour, and bread produced in astronomical quantities... Which actually brings us to the astronomical quantity of digital photos produced day in day out, and we come back to the dimension of the contact sheet, and prints with a transitory value...**

Yes, that's how it's done. I give myself adjustments once and for all, the shot is automatic, then it's printed using Picto Online and, on the face of it, there's no eye being exercised printing each image, it's the machine which handles that, and it comes out the way it comes out.

**The presentation form, using simple prints on paper, affixed to the wall with magnets, heightens that impression...**

My idea included trying to see what that abundance of images might lead to, apart from filling up hard drives. What the power of this type of image is. Precisely where one would make a single image and where one would choose one, to see what would happen if one put all of them. To see what that technology permits. It's easier and easier to produce a good image based on the canons of photography, you can increase the number of shots, touch things up... With the silver method, there is all the same a prowess in the production of the good image, it's not obvious to press the button just once and capture the good image. With six images per second, with post-production tools, the issue of this "good"

image is raised much less. The forest series which multiplied the viewpoints was also a way of getting lost in the image, in that possibility of making more. If you have x times the same image, or almost the same image, is that more interesting?

**So why isn't it always the same image?**

Because in this case it would be "one" image, as if it had been chosen, and simply multiplied. The choice I make is to make wheat fields fifteen times and see that this series doesn't work, any more than that one...

**Thus what's involved is a classic visual choice of colour and light...**

**You talk about "mechanizing yourself" but, in the end, with the question of series which have worked or not, and thus of the choice that you have to make at that particular moment between the different series of images you've produced, isn't this tantamount to admitting that a total mechanization is impossible? In this sense, aren't these endless photographs the admission of the failure of an art totally given over to technology?**

Yes, that's for sure. I also know that graphic works which have been solely created by computers give disappointing results. It's when you veer towards this model, here the machine, but when you don't totally reach it, that something happens. If an Impressionist painting tries to capture light and break it down, the way the photo does by its very nature, this is not a photographic result—even if Monet wanted to capture the split-second—it's an attempt.

So I'm wondering what digital novelty can produce by way of sensation or impression: what does it give us that's different from the silver image, apart from doing (too) well what the silver method has already done? For example, the silver image wanted to capture the good moment, the perfect instant, which calls for a good eye: the digital method serves it up on a tray thanks to endless shots and the number of images per second. The image becomes as silly as a drawing of a cube made by computer. It all becomes too easy. What's missing is a "maybe" that is not in the machine, which works on the basis of yes or no, 0 or 1.

<sup>5</sup> Pierre Joseph, "Maintenant", Air de Paris gallery, Paris, from January 24 to March 8 2014.

<sup>6</sup> Michel Houellebecq, "Before Landing", pavillon Carré de Baudouin, Paris, from November 12 2014 to January 31 2015.

# S U I T E

EXPERIMENTER

EXPOSER

PRODUIRE

## Syndicat Potentiel

Strasbourg — 19 mars → 16 avril 2016  
 Exposition **Aux frontières de l'enfermement, de l'intime et du rêve** avec les œuvres de Anne-Marie Filaire, Frédérique Lagny et Brigitte Zieger

## La Station

Nice — 23 avril → 11 juin 2016  
 Exposition **Fabulae** avec les œuvres de Xavier Antin, Olivier Dollinger, Caroline Duchatelet et Hippolyte Hentgen

## In extensa

Clermont-Ferrand — 17 juin → 30 juillet 2016  
 Exposition **••~\ ~^^ ^\ (mairée, la surface)** Avec les œuvres de Niels Trannois

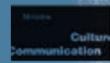
## Studio Fotokino

Marseille — 17 septembre → 30 octobre 2016  
 Exposition **Tout autour** avec les œuvres de David Poullard

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

Pour la 2<sup>e</sup> année consécutive, le Centre national des arts plastiques (Cnap) souhaite avec le programme Suite, donner une visibilité publique à une sélection de projets ayant bénéficié d'un soutien à une recherche / production artistique en les accompagnant dans le cadre d'une exposition.

Le programme Suite bénéficie du soutien de l'ADAGP et de la Copie Privée



café Napoléon  
 73 rue du Faubourg Saint-Denis  
 75010 Paris

par / by Gaillard&Claude



Il est rare que la réalité s'invite dans le débat artistique de manière aussi inopinée pour venir relativiser et / ou abonder dans le sens des propositions curatoriales touchant à une actualité brûlante. De retour de ma visite de « Political Populism » à la Kunsthalle et cherchant à regagner le centre-ville de Vienne, je fus brusquement arrêté dans ma progression par un épais barrage de « forces de l'ordre » destiné à limiter les risques d'affrontements avec les opposants au bal annuel organisé par le parti d'extrême droite autrichien, le FPÖ: l'argument régulièrement invoqué du maintien de l'ordre, prend, si l'on y réfléchit un peu, des allures assez surréalistes si l'on se met à considérer « l'ordre » dans sa définition habituelle de maintien des choses en l'état, comme par exemple de la possibilité de regagner son logis sans encombrer. Les Surréalistes auraient d'ailleurs certainement qualifié cette rencontre inattendue de *hasard objectif*. Les réflexions dans lesquelles m'a plongé la tenue de cet obstacle imprévu ont pris d'autant plus d'amplitude que j'avais en tête l'une des pièces de l'exposition dans laquelle il était question d'une manifestation « arrangée » et performée lors de la dernière biennale de Moscou: dans *Political Extras* d'Anna Jermolaewa, des *babushkas* viennent s'inquiéter de savoir si leur participation à la manif va bien être rémunérée comme il avait été convenu. Je me demandai dans une espèce de court-circuit halluciné si cet épisode policier que je venais de vivre avait été lui aussi programmé dans le cadre de l'exposition et si les « figurants » avaient tous bien été rétribués par la Kunsthalle... Cette « pièce » qui s'invita involontairement dans mes réflexions ne laissa pas de me poser la question de la portée d'expositions thématiques qui s'attaquent à de grands sujets de société comme ceux du populisme au risque d'être rattrapés par le réel. La vidéo d'Anna Jermolaewa, qui résonna étrangement avec cette intrusion du réel à tel point qu'elle en vint à me faire douter de sa consistance, pointe la propension des hommes politiques, des leaders en devenir, à mettre en scène, à organiser mais aussi à manipuler des manifestations soi-disant « spontanées », mécanismes qui sont justement au cœur du concept proposé par Nicolas Schaffhausen, curateur de « Political Populism ». Dans le court statement de l'exposition, cependant, les précautions prises pour échapper à toute forme de circonscription de la thématique sont assez frappantes: le curateur n'a pas du tout cherché à resserrer son propos dans une direction ou dans une autre, que ce soit celle de la dénonciation, du didactisme ou de la prophylaxie... Cette prise de parti ou cette absence de prise de parti explique qu'à de rares exceptions près, comme celle de la vidéo précédemment évoquée ou encore la performance d'ouverture de Christian Falsnaes, les œuvres centrées semblent très éloignées d'un concept centripète. Falsnaes essaye de reproduire et de mettre en lumière les phénomènes d'entraînement qui préparent à l'adhésion populiste: éloquence, persuasion, charisme du personnage. La performance de l'artiste danois nous rappelle que le populisme repose également sur des mécanismes instinctuels où la séduction du leader joue pour beaucoup dans l'adoption de comportements collectifs mimétiques. L'abandon des argumentaires rationnels liés à la perte de confiance des classes moyennes et populaires dans la capacité des politiques classiques à trouver des solutions aux problèmes qui les angoissent (chômage, insécurité, perte d'influence des nations, « submersion migratoire ») et le recyclage de ces thèmes par les mouvements extrémistes n'est pas plus exploité que ça. Il est effectivement très intéressant de prôner une approche qui ne se réduit pas à l'analyse des fondamentaux socioéconomiques du populisme et de vouloir l'étendre à un tropisme anthropologique beaucoup plus large: dans cette optique,

de nombreuses pièces de l'exposition sont absolument justifiées alors qu'elles le seraient moins dans une exposition plus à charge ou plus militante. L'installation de Hito Steyerl (*Factory of the Sun*, 2015), dans son allégorie de l'hyperfluidité des capitaux et de l'information, apogée du *big data* entendu comme stade ultime du néolibéralisme, rejoint celle de Simon Denny (*Secret Power Highlighted*, 2015) dans une dénonciation commune de mécanismes abscons dont la maîtrise échappe largement à des populations de plus en plus déconnectées des centres de décision et ayant l'impression d'avoir de moins en moins de prise sur leur destin. De telles œuvres, si elles ne traitent pas directement du populisme, mettent en lumière le fait que ce dernier relève de causes multiples et lointaines qu'il serait absurde de vouloir réduire à leur seule relevance économique (même si le choix de ces artistes est un peu téléguidé, Steyerl et Denny étant tous les deux hyperexposés, trustrant toutes les manifestations d'importance, de Madrid à New York après avoir été les « vedettes » de la dernière Biennale de Venise); la pièce de Trevor Paglen (*Landscape 89*, 2015) nous montre le siège de la NSA filmé dans une espèce de brouillard romantique qui en accentue le côté mystérieux. Cette vidéo participe d'un sentiment diffus de manipulation des opinions par des entités aux contours imprécis, à la localisation impossible, par une Amérique récemment vilipendée pour espionnage massif et sans vergogne de populations empêchées de pouvoir opposer à ces atteintes manifestes une

Avec / With: Basel Abbas & Ruane Abou-Rahme, Lawrence Abu Hamdan, Saädane Afif, Darren Bader, Keren Cytter, Simon Denny, Christian Falsnaes, Evgeny Granilshchikov, Flaka Halliti, Rosemary Heather, Calla Henkel & Max Pitegoff, Anna Jermolaewa, Jahanna Kandl, Erik van Lieshout, Minouk Lim, Goshka Macuga, Jumana Manna, Mian Mian, Marcel Odenbach, Ahmet Ögüt, Trevor Paglen, Hito Steyerl, Jun Yang.

## Political Populism

par / by Patrice Joly

Kunsthalle Wien, Autriche / Austria,  
du 7 novembre 2015 au 7 février 2016 /  
from 7 November 2015 to 7 February 2016



Marcel Odenbach, *Deutsches Symbol (VW)*, 1994.  
Courtesy Marcel Odenbach; Galerie Gisela Capitain, Cologne; Galerie Crone, Berlin.



Anna Jermolaewa, *Political Extras*, 2015.  
Courtesy Anna Jermolaewa; Galerie Kerstin Engholm, Wien.

quelconque protection juridique: entre pamphlet, documentaire et ambiance à la Brian De Palma, *Landscape 89* explicite l'émergence de la paranoïa au sein de sociétés de plus en plus réceptives aux discours complotistes –qu'il faut bien avouer ne pas être toujours exempts de fondements. Paglen sait parfaitement jouer de cette dimension d'impénétrabilité et d'impunité de « l'Empire » auquel on peut effectivement reprocher d'alimenter un certain type de populisme, celui du repli sur des composantes nationalistes.

Reste que la présence de certaines œuvres laisse perplexe quant au lien qu'elles entretiennent à la thématique: par exemple comment y rattacher *Metamorphosis* (2015) de Keren Cytter ou *Anti Debt Monolith* (2014) d'Ahmet Ögüt? Ici le lien semble vraiment distendu... En revanche, d'autres pièces, comme celle d'Erik van Lieshout, plongent directement dans la réalité de situations politiques complexes. La vidéo *Dog* (2015) nous entraîne au cœur des discussions d'un groupe d'activistes des droits de l'homme voulant célébrer la mémoire d'Alexandre Dolmatov, scientifique et militant politique russe s'étant suicidé suite au rejet de sa demande d'asile. L'installation de l'artiste hollandais en forme de forum invite clairement le spectateur à s'imprégner des enjeux politiques en lui faisant mesurer les conséquences des décisions à prendre, l'action artistique étant elle-même envisagée comme une réponse efficace avec, en référence, la pièce culte d'Oleg Kulik qui voit ce dernier se transformer en chien tenu en laisse (*I Bite America*

and *America Bites Me*, 1997). *Navigation ID* (2014) de Minouk Lim s'inscrit elle aussi dans cette veine beaucoup plus réaliste avec en ligne de mire l'attitude de gouvernements rétifs à admettre les erreurs tragiques de leurs prédécesseurs. Lim pointe avec cette installation une dimension par défaut du populisme, qui est d'esquiver le désenfouissement d'épisodes embarrassants pour ne conserver que le bon côté de l'histoire.

Enfin, *ShoïBe* (l'équivalent du *merdre* ubuesque...) de Saädane Afif montre à juste titre que le populisme n'est pas un phénomène nouveau et qu'il réapparaît régulièrement à travers des personnages de fiction comme l'Ubu de Jarry qui en représente une des figures les plus caricaturales. Marcel Odenbach, dont on connaît mieux le travail de vidéaste, nous rappelle également que le populisme, à l'instar du design épuré des automobiles allemandes aux performances bidouillées, s'avance masqué: l'ensemble de collages présentés ici apparaît comme la métaphore de la dualité des peuples, mettant en avant les symboles de leur réussite industrielle et commerciale pour mieux dissimuler des pulsions délétores enfoies mais toujours prêtes à ressurgir... Odenbach s'en prend particulièrement au peuple allemand auquel il appartient pour mettre en lumière une histoire chargée dont le vernis craquèle sous les grossissements de détails qui composent la série *Symbols (Deutsches symbols/VW; Bundesbank; Deutsches Bank; etc., 1994)* nous forçant à réinterroger l'histoire pour en tirer les nécessaires leçons.



Christian Falsnaes, *Influence* (video still), 2012. Courtesy PSM, Berlin.

It is rare for reality to be invited to take part in the artistic debate in such an unexpected way, relativizing and/or going along with curatorial proposals which have to do with something so extremely topical. After visiting the exhibition "Political Populism" at the Kunsthalle, as I tried to get back to downtown Vienna, I was suddenly halted in my tracks by a mighty cordon formed by the "forces of law and order", their aim being to limit the risk of clashes with opponents of the annual ball being held by the far-right Austrian party, the FPÖ. If you think about it a bit, the argument regularly put forward in support of the maintenance of law and order takes on a somewhat surrealist aspect, if you start looking at "order" in its usual definition, which involves keeping things the way they are, such as, for example, the possibility of returning safely to your lodgings. The Surrealists, incidentally, would definitely have described my unexpected encounter as *objective chance*. The thoughts brought on by the appearance of that unforeseen obstacle were all the more encompassing because my mind was focused on one of the pieces in the exhibition, involving a demonstration "arranged" and performed during the latest Moscow Biennial: in Anna Jermolaewa's *Political Extras*, *babushkas* or 'grannies' are anxious to know if their participation in the demo will indeed be remunerated as had been agreed. In a kind of crazy short-circuit, I wondered if that police episode that I had just experienced had not also been programmed as part of the exhibition, and if the "extras" had not all been paid by the Kunsthalle... That "piece", which found its way of its own accord into my thoughts, had me repeatedly raising the issue of the scope of thematic shows which grapple with major social subjects such as

populism, at the risk of being overtaken by reality. Anna Jermolaewa's video, which echoed strangely with that intrusion of reality, to such a degree that it started to make me have doubts about its consistency, pinpoints the inclination of politicians and leaders in the making to present and organize, and also manipulate so-called "spontaneous" demonstrations—mechanisms, it just so happens, which lie at the heart of the concept proposed by Nicolas Schaffhausen, the curator of "Political Populism".

In the exhibition's brief statement, however, the precautions taken to dodge any form of thematic definition are quite striking: the curator has in no way sought to tighten his ideas in one direction or another, be it that of denunciation, didacticism or prophylaxis... This stance, or absence thereof, explains how, with just a few rare exceptions, like that of the above-mentioned video or Christian Falsnaes's opening performance, the works on view seem far removed from any centripetal concept. Falsnaes tries to reproduce and shed light on the training phenomena which are a prelude to populist support: eloquence, persuasion, charisma of the character. The Danish artist's performance reminds us that populism is also based on instinctive mechanisms, where the leader's seductiveness plays a major part in the adoption of imitative collective behaviour. The abandonment of the rational arguments associated with the loss of confidence of the middle and working classes in the capacity of classical policies to find solutions to the issues causing them anxiety (unemployment, insecurity, national loss of influence, "migratory submersion") and the recycling of these themes by extremist movements is not more widely

used than that. It is actually very interesting to advocate an approach which is not scaled down to an analysis of the socio-economic basics of populism, and to want to spread it to a much broader anthropological attraction: from this angle, many pieces in the show are thoroughly justified, whereas they would be less so in a more accusatory or more militant exhibition. Hito Steyerl's installation (*Factory of the Sun*, 2015), in its allegory of the extreme fluidity of capital and information, height of the 'big data' concept understood as the final stage of neo-liberalism, links up with Simon Denny's work (*Secret Power Highlighted*, 2015), in a common denunciation of abstruse mechanisms, the mastery of which largely eludes populations more and more disconnected from decision-making hubs, who are under the impression of having less and less of a hold over their fate. If such works do not deal directly with populism, they do highlight the fact that this latter stems from many different and distant causes, which it would be absurd to want to reduce just to their economic relevance (even if the choice of these artists is slightly remote-controlled, Steyerl and Denny being both nothing if not widely exhibited, cornering every event of any importance, from Madrid to New York, after having been the stars of the last Venice Biennale); Trevor Paglen's piece (*Landscape 89*, 2015) shows us the National Security Agency's (NSA) headquarters filmed in a kind of romantic fog which brings out the place's mysterious side. This video shares in a diffused feeling of opinion manipulation by organizations with vague outlines, and impossible to locate, by a United States recently reviled for massive and shameless spying on populations prevented from being able to oppose these clear assaults on any form of legal protection: somewhere between pamphlet, documentary and a Brian De Palma-like atmosphere, *Landscape 89* lays out the emergence of paranoia within societies that are more and more accommodating of forms of conspiracy-theory discourse—which, it must be admitted, are not always unfounded. Paglen manages to play very well indeed with this dimension of untouchability and impunity of "Empire" which can in fact be reproached for fuelling a certain type of populism, the type that reverts to nationalistic components. The fact remains that certain works leave one puzzled about the link they have with the theme:

for example, how do we connect Keren Cytter's *Metamorphosis* (2015) to it, or Ahmet Öğüt's *Anti Debt Monolith* (2014)? Here the link seems truly overstretched... Other pieces, on the other hand, like Erik van Lieshout's, plunge straight into the reality of complex political situations. The video *Dog* (2015) takes us to the heart of the discussions of a group of human rights activists keen to celebrate the memory of Alexander Dolmatov, a Russian scientist and political militant who committed suicide when his request for asylum was turned down. The Dutch artist's installation, in the form of a forum, clearly invites onlookers to become steeped in political issues by making them gauge the consequences of the decisions to be taken, artistic action itself being seen as an effective response with, as a reference, Oleg Kulik's cult piece which sees this latter turned into a dog on a leash (*I Bite America and America Bites Me*, 1997). Minouk Lim's *Navigation ID* (2014) is also part of this much more realistic vein with its target being the attitude of governments which baulk when it comes to admitting the tragic mistakes of their predecessors. With this installation, Lim pinpoints a by-default dimension of populism, which is the way it sidesteps the exhumation of embarrassing episodes, so as to preserve just the good side of history.

Last of all, Saädane Afif's *Shoïße* (the equivalent of the Ubuesque *merdre* or 'shrit') aptly shows that populism is not a new phenomenon, and that it re-appears regularly through fictional characters such as Jarry's Ubu, who represents one of its most caricatural figures. Marcel Odenbach, better known for his work as a video-maker, also reminds us that, like the spare design of German cars with their doctored performances, populism advances wearing a mask: all the collages on view here seem like the metaphor of the duality of peoples, emphasizing the symbols of their industrial and commercial success, the better to hide deleterious impulses which are buried but always ready to re-emerge... Odenbach puts the blame in particular on the German people which he belongs to, to shed light on a loaded history whose paint is cracking beneath the enlargements of details which make up the series *Symbols* (*Deutsches symbols/VW; Bundesbank; Deutsches Bank*, etc, 1994), forcing us to re-question history in order to draw the necessary lessons from it.



Minouk Lim, *Navigation ID*, 2014. Intervention lors du vernissage presse de la 10<sup>e</sup> Biennale de Gwangju, retransmise en direct sur Internet / Live broadcast intervention at the press opening day of *Burning Down the House*, the 10th Gwangju Biennale. Courtesy Minouk Lim.

Au vu de la perte de leur monopole sur les images, les artistes pourraient bien manifester une certaine hostilité envers les formes plutôt banales qui sont apparues à leur côté et en sont de plus en plus indépendantes. Après tout, l'esthétique et l'examen des conditions picturales ne semblent plus importer tant que cela en regard d'une culture du snapshot et-chat apparemment vaine, tout comme dans les sciences qui tirent leur savoir des images. Cependant, tandis que les chercheurs du domaine des *visual studies* ont développé leurs propres idées et théories depuis des décennies, les artistes n'ont finalement que peu partagé leurs observations. Ce qui ne veut pas dire qu'ils n'ont pas gardé un œil attentif à ce qui se passait pendant tout ce temps, ainsi que l'exposition au Fridericianum de Kassel qui nous intéresse ici tente de démontrer.

« Images » entame son long cheminement au travers du « royaume de l'imaginaire », un sentier passablement battu bordé d'œuvres iconiques, avec deux pièces de Pierre Huyghe. Tandis que le néon éponyme *I Do Not Own Snow White* (2005) pose ouvertement la question de la propriété des représentations des personnages imaginaires comme ceux des contes de fées, la vidéo *Two Minutes Out Of Time* (2000) donne la parole à un personnage tout droit sorti d'un manga: Annlee, que Huyghe et Parreno ont choisie parmi bien d'autres dans un catalogue de personnages japonais et dont ils ont acquis les droits il y a de cela dix-sept ans, dans l'idée de la libérer de ses obligations contractuelles et de ses fonctions imaginaires. Pour ceux qui ne la connaîtraient pas encore, derrière ses grands yeux vides en amandes, ses cheveux violet ondoyant et son apparence générale sans traits distinctifs reflet d'une technologie de modélisation 3D cheap du début du siècle, ce petit personnage de pixels a commencé à développer une conscience propre. Elle fait partager au public ses considérations sur son existence même de doublure visuelle d'une idée qui a émergé dans un contexte commercial pour confronter non seulement le spectateur, mais aussi elle-même, à la découverte du fait qu'elle n'est rien d'autre qu'une coquille vide. Ainsi doué d'imagination, l'imaginaire sort de l'ombre de la dépendance et de l'usage juste le temps de disparaître, de se transcender et de renaître avec le redémarrage de la vidéo.

Annlee donne ainsi le ton du reste de l'exposition et nous mène au *Writer* (2007) de Philippe Parreno qui suit l'un des célèbres automates de Pierre Jaquet-Droz – un mécanisme artisanal complexe du XVIII<sup>e</sup> siècle capable d'écrire jusqu'à quarantes caractères d'un texte donné. L'écrivain de bois était ici chargé de transcrire une question paradoxale mais s'arrêta quelques lettres trop tôt: « *What do you believe your eyes or my wor...* » ?

Dans une autre tentative de déléguer de l'autonomie aux images vouées à disparaître, Cory Arcangel a rassemblé et classé par journées un mois durant les informations inutiles stockées dans la RAM (Random Access Memory) de son ordinateur: ses *Data Diaries* (2003) montrent ces bribes de code qui n'ont jamais été conçues pour être vues telles quelles, révélant leur potentiel imaginaire dans un ensemble de vidéos qui, en fin de compte, échouent à présenter l'invisible en diffusant un amphi-gouri de glitches et de petits carrés colorés de données. De même, les variations sans titre sur la lettre X de Wade Guyton (2006-2008) avec leurs traînées et bavures d'une machine bégayant font usage de la défaillance technique comme d'un geste artistique.

Cependant, dans un effort de diversification, l'exposition de Susanne Pfeffer s'écarte de ce chemin prometteur du désenchantement de l'image populaire. Le reprise d'images de propagande djihadiste que propose Seth Price (*Hostage Video Still With Time Stamp*, 2005-2008) en montre

## Images

par / by Matthias Planitzer

Fridericianum Kassel, Allemagne / Germany,  
du 31 janvier au 1<sup>er</sup> mai 2016 / from 31 January  
to 1 May 2016



Pierre Huyghe, *Two Minutes out of Time*, 2000 (still).  
Film d'animation, couleur, son / animation movie, colour, sound, 4'9".  
© Pierre Huyghe. Courtesy Pierre Huyghe; Esther Schipper, Berlin;  
Marian Goodman Gallery, New York.

peut-être l'influence sur notre mémoire collective mais son manque de critique – dans le contenu, le médium et le style – laisse les principes et les mécanismes de ce genre en suspens. Et l'examen approfondi que fait Mark Leckey de Félix le Chat, héros de la première image diffusée à la télévision états-unienne, est en soi très intéressant mais semble un peu ici hors de propos, les cinq pièces (2003-2014) qui le composent n'apportant pas grand chose à l'ambition affichée de l'exposition « d'explorer l'image au moment de sa reconfiguration fondamentale ».

C'est alors le mantra de Sturtevant – un infatigable labrador gambadant d'un bout à l'autre de l'écran panoramique de la projection (*Finite Infinite*, 2010) – qui ramène l'exposition dans le droit chemin de son sujet. Bien que cette pièce ne soit guère impressionnante de prime abord, elle développe un irrésistible attrait dans sa boucle infinie et trouve sa plus grande signification lorsque la parfaite coordination de ses quatre écrans se délite pour une fraction de seconde lorsque la vidéo se termine puis repart.

Cette petite imperfection, perturbation technique nécessaire, joue le rôle d'objet dans l'objet: tout comme les glitches et les interruptions dans les autres œuvres, elle permet d'apercevoir un instant le cœur même des principes et des conditions qui lient ces images les unes aux autres.

Avec / With: Cory Arcangel,  
Trisha Donnelly, Wade Guyton,  
Pierre Huyghe, Mark Leckey,  
Michel Majerus, Philippe  
Parreno, Seth Price, Sturtevant.

Considering the loss of their monopoly on images, artists could well be feeling hostile to the rather mundane forms that have surfaced next to and increasingly independent from them. After all, aesthetics and scrutinising pictorial conditions do not seem to matter anymore in light of an apparently pointless snapshot and -chat culture, as well as in science, which finds knowledge in and through-out images. However, while researchers in the field of visual studies have developed their own ideas and theories for decades, artists have not shared their observations as much. That is not to say that they haven't been keeping a wary eye all along, as a group exhibition at Kassel's Fridericianum tries to prove.

"Images" opens its long trail through the "realm of the imaginary", a fairly beaten path lined with already iconic works, with two pieces by Pierre Huyghe. While the eponymous neon installation *I Do Not Own Snow White* (2005) bluntly points at the ownership of depictions of imaginary figures such as fairy tales, the following video installation *Two Minutes Out Of Time* (2000) lets a manga character speak for itself. Huyghe and Philippe Parreno found the computer animated girl alongside many others of her kind in a Japanese product catalogue and purchased the rights in order to set her free from all of her contractual and imaginary duties. Annlee, a frequent guest in French exhibitions, a petite pixel persona with large, hollow almond-shaped eyes, waving purple hair, and the overall featureless appearance of a cheap turn-of-the-century 3D modeling technology soon began to develop a consciousness of her own. She addresses the audience with considerations on her existence as a visual stand-in for an idea that emerged from a commercial context, to confront not only the viewer, but also herself, with the realisation that she is nothing but an empty shell. Still capable of imagination, the imaginary takes a step out of the shadow of intention and dependency, just to vanish, transcend itself and be reborn with the restart of the video.

Thus, Annlee sets the tone for the rest of the exhibition: Parreno's *The Writer* (2007) follows Pierre Jaquet-Droz' famous automaton, an intricate piece of 18th century craftsmanship able to write up to forty characters of a given text. The wooden scrivener was tasked to spell a paradoxical question, only to stop a few letters short: "What do you believe your eyes or my wor...?"

Pierre Huyghe, *I Do Not Own Snow White*, 2005.  
Néons / Neon tubes, 185 x 487 cm.  
Photo: Nicolas Wefers. Courtesy Pierre Huyghe; Marian Goodman Gallery, New York.

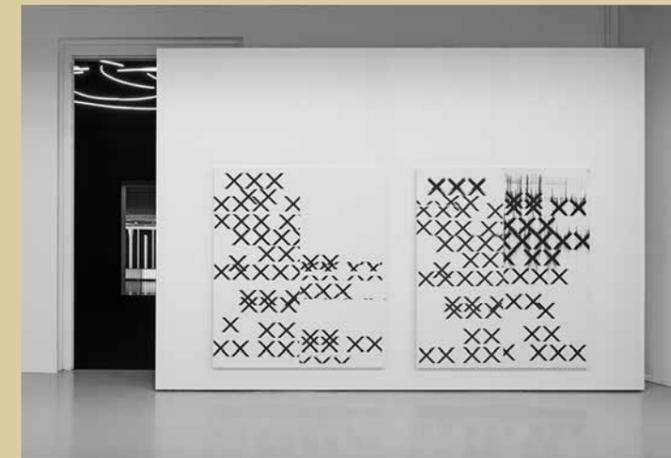


In yet another attempt to delegate autonomy to images bound to vanish, Cory Arcangel collected a day's worth of neglected information stored in the RAM (Random Access Memory) of his computer: his *Data Diaries* (2003) on the upper floor trace back bits and pieces of code that were never meant to become visible, revealing their imaginary potential in a set of video pieces that, ultimately, fail to uncover the unseen as they spill a gibberish of glitch and data globs. Similarly, Wade Guyton's untitled inkjet variations on the letter X (2006-2008) along with the streaks and smears of stuttering hardware employ the technical malfunction as an artistic gesture.

However, in an effort of diversification, Susanne Pfeffer's exhibition loses this promising track of disenchanting popular imagery from there on. Seth Price's take on jihadist propaganda footage (*Hostage Video Still With Time Stamp*, 2005-2008) might emphasize its influence on our collective memory, but its lack of critique-of content, medium, and style-holds the principles and mechanics of this peculiar genre in suspense. Mark Leckey's thorough examination of Felix the Cat, the first object broadcasted on US-American television is worth an appraisal of its own, yet seems out of place among the other works exhibited, as the five pieces (2003-2014) do not add much to the show's stated endeavour to "explore the image at the moment of its fundamental reconfiguration".

It is then for Sturtevant's mantra of a tireless Labrador running from one end of the panorama projection to the other (*Finite Infinite*, 2010) to lead the show back to its purpose. While the piece may seem unimpressive at first, it develops compelling appeal in its endless loop and becomes the most significant when the perfect coordination of its four channel screens collapses for a split second, as the video ends then starts over again.

This tiny imperfection, a necessary technical disturbance serves as an artefact within the artefact: just like the glitches and interruptions in the other works, it allows for a brief glimpse at the very core of the principles and conditions that tie these images together.



Wade Guyton, *Untitled*, 2006 (à gauche / left).  
Impression Epson UltraChrome sur toile /  
Epson UltraChrome inkjet on canvas, 203 x 175 cm.  
Courtesy of Haubrok Collection, Berlin.  
Wade Guyton, *Untitled*, 2006 (à droite / right).  
Impression Epson UltraChrome sur toile /  
Epson UltraChrome inkjet on canvas, 203 x 175 cm.  
Collection privée / Private Collection, Berlin.  
Vue de l'exposition au / Installation view Fridericianum.  
Photo: Nicolas Wefers.

L'exposition Isabelle Cornaro à La Verrière marque la fin du cycle d'expositions intitulé «Des gestes de la pensée» proposé par le curateur Guillaume Désanges. Placé sous le signe de Duchamp, ce cycle a mis en exergue des artistes de générations différentes qui, pour la plupart, articulent dans leur pratique un héritage conceptuel mâtiné d'un intérêt pour la manufacture, les objets ou l'artisanat.

Sous la verrière historique située au fond du magasin Hermès, là où habituellement chaland et visiteurs sont happés par un puits de lumière, Isabelle Cornaro a déployé un vélum zénithal en guise de plafond, faisant basculer la spécificité du lieu dans l'abstraction d'un white cube. Elle y a ensuite disposé quelques parallélépipèdes dans des camaïeux de marron, de vert et de bleu, organisés de manière à créer les conditions d'une appréhension perspectiviste de l'espace, ainsi qu'elle a pu le faire dans de précédentes installations. L'espace d'exposition qui est légèrement surélevé par rapport au reste du magasin et accessible par quelques marches confère à l'ensemble une atmosphère de temple.

Interrogeant directement le système de la vision, ce dispositif invite au déplacement du corps dans ce qui pourrait en fait n'être qu'une image et sollicite du regardeur un jeu de mises au point constant, oscillant du grand angle à son opposé le resserrement de focale, faisant sans cesse basculer l'objet regardé dans une dimension autre que celle à laquelle l'esprit voudrait l'assigner dans une première approche. Ainsi, les différents modules sculpturaux forment une composition d'ensemble de nature picturale qui emprunte ses jeux de plans successifs à la peinture de Poussin; les camaïeux de marron, vert et bleu qui l'animent reprennent par ailleurs le dégradé de couleurs utilisé pour créer la profondeur dans la peinture classique. Mais ces volumes organisant l'espace dans lequel on peut déambuler comme dans un jardin de sculpture s'avèrent, à y regarder plus près, des supports de peinture: les modulations chromatiques des surfaces s'agrègent dans le pointillisme d'une peinture contemporaine au spray qui renvoie à son tour aux développements modernes de l'histoire de la peinture sur le chemin de sa réduction essentialiste. Disposés de-ci de-là, quelques petits amas d'objets à peine visibles de loin révèlent à l'approche des ensembles de cristaux taillés, pièces de monnaie et chaînes métalliques qui pourraient revendiquer leur statut de ready-made à défaut de passer pour des sculptures en bas-relief, mais dont la synthèse forme autant de motifs picturaux se détachant des fonds monochromes.

Isabelle Cornaro se joue ici de l'assignation traditionnelle des techniques de la représentation à leurs paramètres prescriptifs, la peinture procédant ici paradoxalement du volume et la sculpture s'effondrant dans le plan. Ce jeu de basculements, dans lequel la sculpture contient la peinture et ainsi de suite, s'opère sous un regard qui fait le point dans l'espace et suit une ligne de fuite qui sert également de curseur temporel de lecture d'une histoire de l'art qui contient en son cœur l'idée même de perspective. Son principe linéaire connaît un point de fuite idéologique unique, la Modernité, qui fonctionne également ici comme un jeu d'emboîtements, les dispositifs classiques de la représentation contenant leur finalité historique dans l'autonomisation des couleurs et des formes primaires, mais qui présentent ici pour ainsi dire une pulvérisation finale.

La pixellisation métaphorique de la peinture recyclée par la bombe à spray invite à un parallèle entre l'omniprésence contemporaine des images numériques et la disparition des images perspectivistes héritières de la pensée classique, appartenant les unes et les autres à deux systèmes «de codification de l'image et de transfert d'éléments abstraits du réel sur une surface de projection» ainsi que le

## Isabelle Cornaro

par / by Cédric Aurelle

**La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, Belgique / Brussels, Belgium, du 15 janvier au 27 mars 2016 / from 15 January to 27 March 2016**



Isabelle Cornaro, *Paysage IX* (détail), 2016. MDF, peinture acrylique, pierre, métal, plastique / MDF, acrylic paint, stone, metal, plastic. Production / Produced by La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès. Vue de l'exposition / View of the exhibition Isabelle Cornaro à /at La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès, 2016. Courtesy Isabelle Cornaro. Photo: Isabelle Arthuis / Fondation d'entreprise Hermès.

formule elle-même l'artiste. En remettant dans chacune de ses installations le visiteur au cœur de dispositifs perspectivistes de représentation, Isabelle Cornaro entend vérifier la validité d'une approche conceptuelle du monde empruntée à notre âge classique dans sa capacité à résonner – ou raisonner – avec les complexités du présent.

Mais «cette forme d'organisation symbolique du monde» comme elle le dit justement, qui porte en elle l'universalisme ethnocentrique occidental et son projet colonial corollaire, permet-elle par sa réitération contemporaine de pointer des forces symboliques toujours à l'œuvre au présent afin de les déconstruire ou bien en perpétue-t-elle l'autorité symbolique? Les objets chinois par Isabelle Cornaro et recyclés dans ses œuvres plus anciennes, mêlés aux mèches de cheveux, breloques de grand-mères et autres bijoux de famille font s'égarer la grande Histoire dans les replis de biographies individuelles contemporaines par un principe de capillarité propre aux objets. Les tapis orientaux, les jarres chinoises, les pierres de lettrés et autres objets de bazar utilisés dans certaines de ses installations, renvoient par ailleurs clairement à une consommation visuelle petite-bourgeoise du monde. Et la sédimentation qui s'opère dans les couches d'objets accumulés dans ses pièces moulées fait quant à elle apparaître par résurgence l'image des vestiges d'un monde colonial dispersé dans le grand marché des produits exotiques, où les exotismes du temps croisent ceux de l'espace. Isabelle Cornaro semble ainsi recycler de manière critique les produits de décomposition même de l'histoire de la Modernité. Toutefois, la séduction indéniable qu'exercent ses œuvres pose le visiteur dans une situation ambiguë dans son rapport à celles-ci, flattant son goût petit-bourgeois tout en le remettant au centre d'un dispositif de domination par le regard dont l'Histoire contemporaine et une globalisation multipolaire l'ont balayé. Aussi, ce dernier aura beau tenter de déjouer les artifices de la composition en se déplaçant en son sein, il n'en restera pas moins prisonnier d'un champ fermé, d'un cadre défini, le white cube comme terminus d'une Modernité qui n'autorise pas les histoires alternatives et exclut les regards périphériques, mais revient ici en fantôme.

Alors peut-être faut-il voir dans cette verrière voilée un signe de deuil devant cette perspective qui viendrait se reposer dans sa majesté vacillante, dissoute dans une peinture redevenue poussière et arborée par des formes spectrales dans ce qui pourrait constituer son majestueux mausolée.

The Isabelle Cornaro show at La Verrière marks the end of the exhibition cycle titled "Gesture, and Thought", brainchild of the curator Guillaume Désanges. Under the aegis of Duchamp, this cycle has highlighted artists from different generations who, for the most part, include in their praxis a conceptual legacy combined with an interest in manufacture, objects and craftsmanship.

Beneath the historic glass roof located at the back of the Hermès shop, precisely where regular customers and visitors are usually struck by a light well, Isabelle Cornaro has introduced an upper awning in the guise of a ceiling, which tips the specific nature of the place over into the abstraction of a white cube. She has then arranged a few parallelepipeds in shades of brown, green and blue, organized in such a way as to create the conditions for a perspectival grasp of space, as she managed to do in earlier installations. The exhibition space, which is slightly raised in relation to the rest of the shop, and accessible via a few steps, lends the whole thing the atmosphere of a temple.

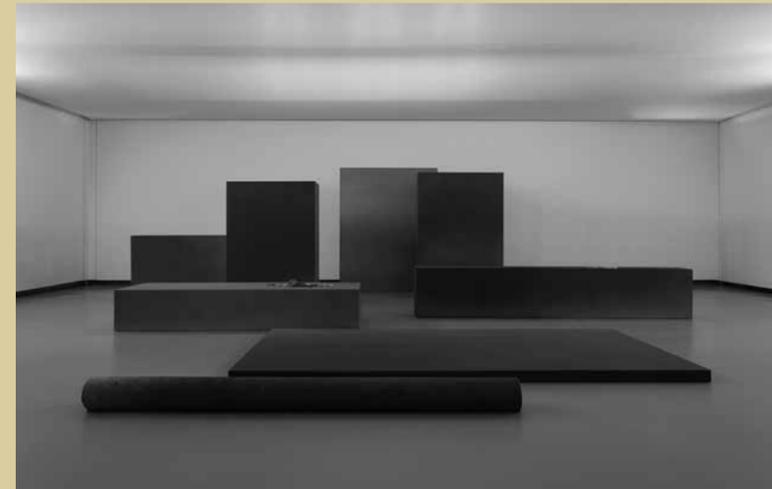
In directly questioning the system of seeing, this arrangement invites people to move their body into what might in fact be nothing more than an image, and solicits from the onlooker a constant interplay of focuses, wavering from the wide angle to its opposite, the tightening of the focus, making the object being looked at veer into a dimension other than the one to which the mind would like to assign it, first time around. So the differing sculptural modules form an overall composition of a pictorial nature, which borrows its interplays of successive planes from Poussin's painting; the brown, green and blue shades which enliven it also use the gradations of colours used to create depth in classical painting. But these volumes organizing the space in which you can stroll about, as in a sculpture garden, turn out, on closer inspection, to be surfaces for paint: the chromatic modulations of the surfaces join together in the pointillism of a contemporary spray painting which, in its turn, refers to the modern developments of the history of painting, on the way of its essentialist reduction. Arranged here and there, one or two small piles of objects barely visible from afar reveal, when closer, ensembles of carved crystals, coins and metal chains, which might lay claim to their ready-made status if they did not pass for bas-relief sculptures, but whose synthesis forms so many pictorial motifs standing out from the monochrome backgrounds.

Here, Isabelle Cornaro does without the traditional assignation of the techniques of representation to their prescriptive parameters, with the painting here paradoxically proceeding from the volume, and the sculpture collapsing into the plane. This interplay of swings, in which the sculpture contains the painting and so on and so forth, works beneath an eye which focuses in space and follows a vanishing line that also acts as a temporal cursor for reading a history of art which contains, in its core, the actual idea of perspective. Its linear principle knows a single ideological vanishing point, Modernity, which also functions here like an interplay of interlocks, classical systems of representation containing their historical end purpose in the autonomization of the colours and primary forms, which here present, as it were, a final powderiness.

The metaphorical pixellization of the paint recycled by the spray can invites a parallel between the contemporary ubiquitousness of the digital images and the disappearance of the perspectival images that are heirs to classical thinking, each belonging to two systems of "image coding and transfers of abstract elements of reality onto a projection surface", to use the artist's own words. By putting the visitor in each one of her installations at the heart of perspectival representational arrangements,

Isabelle Cornaro's intent is to verify the validity of a conceptual approach to the world borrowed from our classical age in its capacity to resound—or reason—with the complexities of the present. But does "this form of symbolic organization of the world", as she aptly puts it, which carries within it the ethnocentric universalism of the west and its corollary colonial project, make it possible, through its contemporary reiteration, to pinpoint symbolic forces still at work in the present, in order to deconstruct them, or else does it perpetuate symbolic authority? The objects bought in secondhand shops by Isabelle Cornaro, and recycled in her older works, mixed with locks of hair, grandmothers' charms and other family jewels scatter grand History in the crannies of contemporary individual biographies, by way of a principle of capillarity peculiar to objects. The oriental rugs, Chinese jars, scholars' rocks and other bazaar-found objects used in some of her installations refer, furthermore, quite clearly to a petit-bourgeois visual consumption of the world. And the sedimentation which is at work in the layers of objects accumulated in her moulded pieces for its part brings out, by means of re-emergence, the image of the vestiges of a colonial world dispersed in the great market of exotic items, where the exotic nature of time overlaps with that of space. Isabelle Cornaro thus seems to critically recycle the products of the actual decomposition of the history of Modernity. However, the undeniable seductiveness exercised by her works puts visitors in an ambiguous situation in their relation to them, flattering their petit-bourgeois taste while at the same time putting them back at the centre of a system of domination by the eye, visitors whom contemporary History and a multipolar globalization have swept away. So this latter may well try to thwart the artifices of the composition by shifting around within it, but it will still remain the prisoner of a closed field, a defined framework, the white cube as terminus of a Modernity which does not authorize alternative histories, and excludes peripheral ways of looking at things, but here returns as a ghost.

So perhaps we should see in this veiled glass roof a sign of mourning in front of this perspective which comes to rest here in its vacillating majesty, dissolved in a paint that has returned to dust, and displayed by ghostly forms in what might constitute its majestic mausoleum.



Isabelle Cornaro, *Paysage IX*, 2016. MDF, peinture acrylique, pierre, métal, plastique / MDF, acrylic paint, stone, metal, plastic. Production / Produced by La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès. Vue de l'exposition / View of the exhibition Isabelle Cornaro à /at La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès, 2016. Courtesy Isabelle Cornaro. Photo: Isabelle Arthuis / Fondation d'entreprise Hermès.

«Early Development of Calculus» consiste en un ensemble d'objets divers d'apparence familière réalisés en plâtre: un gland, une dent, un os, (peut-être) une pipe et ce qui ressemble à des pinces à linge ou à des pantalons quelque peu anguleux. Ces objets sont bien plus grands que leurs pendants réels et ont quelque chose d'anthropomorphe. Ce n'est pas qu'ils aient l'air humain, non, mais ils ont l'air de pouvoir interagir avec les humains, ou en tout cas de leur faire face. Leur taille ne les rend pas faciles à utiliser pour des humains, ils résistent à la domination humaine. Ils s'offrent pourtant, bien qu'opiques et muets, comme des instruments de musique: des trous et des fentes dans leurs corps comme prévus pour accueillir des doigts et des bouches, pour laisser échapper l'air ou intensifier la résonance. Les pantalons pourraient bien être des flûtes, les dents, des percussions, les pipes, des saxophones. Certains se présentent comme un petit orchestre tandis que d'autres sont installés sur un canapé. L'orchestre comme forme d'organisation est aussi étudié dans le texte qui accompagne l'exposition, texte écrit par l'artiste Lily Reynaud-Dewar. Son dialogue fictionnel entre les instruments suggère une possible toile de fond aux vies obscures et silencieuses des objets ici présentés, il fait de l'orchestre une collectivité radicale au bord de la rupture – vie, travail et amour menacés par l'érotisme des nouvelles technologies (l'un des instruments tombe amoureux d'un logiciel de composition et veut alors moderniser l'orchestre).

Nous pourrions aussi nous demander quelles autres vies, moins fictionnelles, ces objets peuvent bien vivre: quelle est leur véritable vie d'objets d'art, leur place en tant que sculptures?

L'exposition, et plus encore les œuvres un peu plus anciennes de Gaillard&Claude, rappellent certains des développements de la sculpture dans les années 80, par le grand nombre d'approches et de références dont elles font usage: Post-Minimalisme et Pop Art, domestique et design, objet et architecture, images et symboles et une certaine propension à flouter les frontières et à échapper aux définitions; des questions qui ont toutes été abordées dans l'œuvre d'Haim Steinbach, Bodo Buhl, Richard Artschwager, Didier Vermeiren, Tony Cragg, Jan Vercruyse, Allan McCollum, Ludger Gerdes, Nick Kemps, Richard Deacon, Hubert Kiecol, John Armleder, Gary Kuhn, Langlands & Bell, Lili Dujourie, Jan van Oost, Guy Rombouts, Fortuyn/O'Brien, Thomas Schütte, Basile Bustamante et plus tard Bernard Bazile et Jean-Marc Bustamante, Étienne Bossut et Alain Séchas, parmi d'autres, et cités ici sans ordre particulier. (Il est intéressant de noter, et cela mériterait peut-être même une étude ultérieure, que cette tradition de la sculpture comme référence au quotidien au travers d'un alliage d'imagerie pop, de minimalisme et de design, a largement perduré chez les artistes français et qu'on la retrouve d'ailleurs toujours dans les œuvres d'une génération un peu plus jeune dont font partie Bruno Peinado, Mathieu Mercier, Frank Scurti, François Curlet, Betty Bui, Didier Marcel et Stefan Nikolaev, pour en nommer quelques-uns.)

Le collage d'éléments et les objets incertains qui auraient subi des mutations étaient un signe des temps à tendance sociologique, ils représentaient le « simulacre » de la réalité capitaliste et reflétaient les modes de production industrielle, l'esthétique et le désir de l'objet de consommation mais aussi l'histoire et la place de l'art dans leur relation aux espaces de consommation, privés ou publics. Plus important encore, ce qui était en jeu dans ces développements de la sculpture depuis les années 70 était la relation de l'art à l'habitat – tant celui des humains que celui des œuvres.

Dans un article de 1986 intitulé « Art as Design / Design as Art<sup>1</sup> », Dan Graham évoquait le travail d'artistes de la période précédente, celles des années 60

et 70, et la manière qu'ils avaient d'aborder l'espace de l'art comme un habitat spécifique. Ces œuvres fonctionnaient dans la tension entre les manières dont les objets étaient produits et utilisés dans la vie quotidienne d'un côté, et exposés et liés au monde de l'art, de l'autre. Graham y étudiait plus particulièrement des œuvres d'Oldenburg (*Bedroom Ensemble*, 1964), Flavin (l'art Minimal dans sa relation à l'espace de la galerie) et Chamberlain (les sculptures de mousse et de matelas), qui jouaient avec le design des espaces et / ou le mobilier et fusionnaient les espaces de vie et d'art dans celui de la galerie.

Décelant là un processus récurrent, Graham ouvrait son article par une citation de Benjamin au sujet de la séparation moderne entre les espaces de travail et de vie: « Pour le particulier, l'espace de son habitat, pour la première fois, se distinguait de son lieu de travail. Le premier est constitué par son intérieur; le bureau est son complément. Le particulier qui règle ses comptes avec la réalité dans son bureau, demande que son intérieur demeure dans le domaine de ses illusions.<sup>2</sup> »

Les signes d'affaiblissement de la séparation entre ces deux sphères tels que décrits par Benjamin étaient déjà évidents pour Graham, il en fit remarquer la poursuite dans les lieux dédiés à l'art – la galerie comme espace d'exposition des œuvres mais aussi comme espace de travail. Une galerie est aussi un bureau, un lieu de travail qui ne diffère pas de ceux dédiés à la production et à l'exposition de marchandises. L'espace d'illusions personnel (« les fantasmagories de l'intérieur ») que Benjamin attribuait à l'intérieur privé bourgeois était dès lors à la fois partout et nulle part.

Vues d'une telle perspective historique, ces nouvelles pièces de Gaillard&Claude semblent plus proches de la mise-en-scène « théâtrale » des installations sculpturales des années 70 que des displays / signs condensés, métaphoriques, des années 80. Cependant, l'opacité des objets et leurs qualités animistes semblent rejeter la part de construction active du sens que pourrait apporter le public ainsi que sa participation à ce « théâtre », qui tenaient une place importante dans le discours des années 70 et 80. Si l'on attendait alors du spectateur qu'il active sa propre expérience de la société du capitalisme tardif par les indices qui lui donnaient les objets, dans l'exposition de Gaillard&Claude, et en accord avec le discours *object-oriented* actuel, les spectateurs ne sont pas invités, à moins qu'ils ne puissent s'identifier comme des objets parmi les autres. Ceci est un théâtre d'objets pour des objets qui sont à la fois acteurs et spectateurs de leur propre pièce qui se déroule indépendamment de nous, bien que pas totalement à notre insu.

## Gaillard&Claude Early Development of Calculus

par / by Dessislava Dimova

Établissement d'en face,  
Bruxelles / Brussels



Gaillard&Claude, *Early Development of Calculus*, 2016. Vues de l'exposition à Établissement d'en face, Bruxelles / Views of the exhibition at Établissement d'en face, Brussels. Photo: Gaillard & Claude.



Après tout, ne leur avons-nous pas infligé notre propre enchevêtrement du travail, de la vie, de l'art et de l'amour, de la production et du regard, nos espoirs de petites révolutions de nos expériences personnelles et de nouvelles technologies? Le choix du plâtre – matériau qui n'est associé ni aux développements technologiques les plus récents, qui n'est ni noble ni important dans l'histoire – suggère que nous avons affaire à des copies, à des

prototypes, jetables, temporaires, implicitement défectueux, incapables de produire ou de manipuler nos désirs. Si l'on peut s'en remettre à la sculpture contemporaine pour tirer des conclusions, nous nous sentons désormais moins menacés par les objets produits industriellement et la circulation des marchandises. Sur le plan d'une économie affective, nous n'avons plus à résister aux objets mais plutôt à faire face à leurs reproches.

<sup>1</sup> *Des Arts*, n°5, Hiver 85-86, p. 68-71.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale de dix-neuvième siècle*.

“Early Development of Calculus” consists of various numbers and configurations of familiar looking objects made of plaster: an acorn, a tooth, a bone, (possibly) a pipe and something that calls to mind a laundry pin or some sort of angular trousers. The objects are much larger than their presumable real size and have an anthropomorphic quality about them. It is not that they look human. They look as if they could interact with humans, or rather stand up to humans. Their size does not make them easy for humans to “use”, they resist human domination. Yet they offer themselves, despite being opaque and mute, as musical instruments do – through holes and slits in their bodies, placed to fit fingers or mouths, to let off air or build up resonance. The trousers could be flutes, the teeth, temple blocks, the pipes, saxophones. They stand arranged as in an orchestra, or lean against sofas. The orchestra as a form of organization is also suggested by the text accompanying the show, written by French artist Lily Reynaud-Dewar. Her fictional dialogue between instruments suggests a possible backdrop for the silent and obscure lives of the objects on display. It presents the orchestra as a radical collectivity on the verge of collapse – work, life and love altogether, threatened by the eroticism of new technology (an instrument falls in love with a composition software and wants to modernize the orchestra).

We might also wonder what other, less fictional lives these objects might have, what is their actual life as art objects, their place as sculpture?

The exhibition, but even more so Gaillard& Claude’s earlier works remind us of some of the ways sculpture evolved in the 1980s, in its use of a large range of approaches and references such as Postminimalism and Pop, domesticity and design, commodities and architecture, images and symbols, in a general move towards blurring boundaries and escaping definitions. These were some of the challenges in the works of Haim Steinbach, Bodo Buhl, Richard Artschwager, Didier Vermeiren, Tony Cragg, Jan Vercruyssen, Allan McCollum, Ludger Gerdes, Nick Kemps, Richard Deacon, Hubert Kiecol, John Armleder, Gary Kuhn, Langlands & Bell, Lili Dujourie, Jan van Oost, Guy Rombouts, Fortuyn/O’Brien, Thomas Schütte, Basile Bustamante and later Bernard Bazille and Jean-Marc Bustamante, Étienne Bossut, and Alain Séchas, among others, and mentioned here in no particular order. (It is worth noting and may be some day exploring, that this tradition of sculpture as a reference to the everyday through a mixture of pop imagery and minimalism, as well as design, has remained strong in French art and can be still seen in the works of a relatively younger generation of artists such as Bruno Peinado, Mathieu Mercier, Frank Scurti, François Curlet, Betty Bui, Didier Marcel, and Stefan Nikolaev, to name but a few.)

The collages of elements and the uncertain, mutating objects were a kind of sociological data of the times. They represented the “simulacrum” of capitalist reality and reflected on industrial modes of production, commodity aesthetics, desire, but also history and the space of art in relationship to spaces of consumption, be it private or public. More importantly, what was at stake in the developments in sculpture since the 1970s onwards, was art’s relationship to habitat – both that of humans and of artworks.

In an article from 1986 with the title “Art as Design / Design as Art”, Dan Graham discussed the work of several artists from the earlier period of the 1960s and 1970s, and the way they addressed the space of art as a specific habitat. These artworks functioned within the tension between the way objects were produced and used in daily life on the one hand, and exhibited and related to the sphere of art on the other. Graham looked at works

by Oldenburg (*Bedroom Ensemble*, 1964), Flavin (Minimal Art in its reference to the gallery space) and Chamberlain (foam sculptures and mattresses), which played with the design of spaces and/or furniture, and collapsed living and artistic space in the gallery area.

Conscious of this development as a constant process, Graham began his article with a quote by Benjamin about the modern separation between working and living spaces:

“For the private individual, the place of dwelling is for the first time opposed to the place of work. The former constitutes itself as the interior. Its complement is the office. The private individual, who in the office has to deal with reality, needs the domestic interior to sustain him in his illusions.”<sup>2</sup>

The signs of a fading separation between these spheres as described by Benjamin were already obvious for Graham, and he noted their further erasure in venues dedicated to art – the gallery as a space for exhibiting works, but also as a space for work. A gallery is also an office, an actual working place as much as any other space dedicated to producing or displaying commodities. The secluded domain of illusions which Benjamin attributed to the bourgeois private interior was by that time nowhere and everywhere simultaneously.

From such a historical perspective this new work by Gaillard&Claude looks more closely at the “theatrical” mise-en-scène of sculptural installations from the 1970s, rather than the condensed, metaphorical displays/signs of the 1980s. However, the opaqueness of the objects and their animist qualities seems to reject the public as an active part of the construction of meaning and ultimately a participant in this “theatre”, which was an important part of the discourse in the 1970s and 1980s. If the viewer back then was expected to activate his or her own experience of late capitalist society through the clues given by the objects, in Gaillard&Claude’s exhibition, and in accordance with our current object-oriented discourse, spectators remain uninvited, unless they are able to identify themselves as an object among others. This is a theatre of and for objects, they are both the actors and the spectators of their own play, which unfolds independently although not completely unbeknownst to us. After all have we not inflicted on them our own entanglement in the totality of work, life, art and love, production and spectatorship, our hope for small revolutions of personal experiences and new technologies? The choice of plaster – a material associated with neither cutting edge technological developments nor nobility and historicity – suggests a copy or a prototype, disposable, temporary, implicitly faulty, unable to produce or manipulate desires. If contemporary sculpture is anything to judge by, today we feel less threatened by industrially produced objects and the circulation of commodities. In an affective economy we do not have to resist objects anymore but rather face their reproach.

<sup>1</sup> *Des Arts*, n°5, Winter 85-86, p. 68-71.  
<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Paris, the Capital of the Nineteenth Century* (1935), in *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1982 (2002), transl. Eiland H. and McLaughlin, K., p. 8

Programmée dans le cadre des vingt ans du mamco – le musée d’art contemporain de Genève – dont la célébration a donné lieu à de multiples manifestations à travers de nombreux centres d’art en Suisse et en France, l’exposition «Anatomie de l’automate» s’est tenue dans un lieu plus qu’indiqué pour accueillir une telle proposition puisque la Panacée abrita il y a plus de huit cents ans la première faculté de médecine de France qui dispensa son enseignement à l’illustre François Rabelais... C’est de manière assez naturelle que le projet trouve sa place dans ce lieu prédestiné: non seulement cela permet de rebondir sur son passé via des œuvres qui réfèrent à l’expérimentation scientifique – comme cette série de cires produite par des élèves de l’université au XIX<sup>e</sup> siècle au milieu desquelles la pièce de Paul Thek, *Technological reliquary* (1964) se fond parfaitement – mais aussi d’établir des passerelles entre science et art contemporain, entre l’histoire d’une discipline emblématique de l’idée de modernité et les innombrables œuvres qui peuvent lui être rattachées de manière plus ou moins lointaine, à l’instar d’un des plus célèbres tableaux de la Renaissance flamande, *La leçon du Docteur Tulp* de Rembrandt, qui s’y retrouve via sa reproduction dans le cadre plus large d’une fresque réalisée par Erik Beltran (*Histoire de la coupure*, 2015) courant tout au long du corridor qui distribue l’espace de l’ancienne faculté. Une des pistes que suit l’exposition est de montrer le passage d’un corps idéalisé, en pleine harmonie avec les paysages bucoliques qui l’entourent comme le représente Vésale dans ses fameux traités, vers un corps de plus en plus mécanisé. Les approches de l’art officiel emboîteront le pas d’une représentation fortement influencée par le religieux et suivront les évolutions de ce traitement tout au long de l’émergence du sujet moderne jusqu’à la très nette et très récente disjonction d’avec une imagerie empreinte de déférence envers la pratique médicale. L’art contemporain achèvera cette rupture, s’émancipant définitivement d’une dépendance par trop évidente aux standards officiels, ceux de la religion, puis de la science, une doxa remplaçant l’autre. L’un des intérêts de l’exposition est de montrer, à travers un choix d’œuvres d’artistes peu connus – comme celle de Georges-Alexandre Chicotot, *La leçon du professeur Paul Poirier* de 1886, représentant un cadavre à la verticale, ce qui va à l’encontre de toutes les normes de la pratique, ou encore cette série de personnages en cire de Raymond Sudre (*Psychonévrosés*, 1918) mutilés non par les blessures «physiques» de la guerre mais provoquées par des chocs psychologiques, ce qui va également à contre-courant d’une pensée d’un corps-machine dominé par l’esprit – une évolution de la représentation du corps moins linéaire qu’on ne se l’imagine, passant par des moments de doute et des points d’inflexion. Si le propos principal de l’exposition est donc de montrer l’évolution, et les divagations parfois, de la représentation attachée à la promotion de la mécanique corporelle jusqu’au firmament de la modernité, un des aspects les plus troublants est certainement le renversement final qui conduit à déconstruire l’opération de subjectivation à l’œuvre tout au long de cette même époque pour déboucher sur un corps redevenu objet: la vidéo d’Harun Farocki (*Auge/Maschine I-III*, 2001-2003) illustre parfaitement ce retournement des choses et complète une histoire du regard – fondamentale parce qu’indissociable de l’émergence de la pensée moderne qui est avant tout une histoire d’objectivité et de subjectivité, de désignation et de monstration – qui poursuit son propre cheminement dans l’exposition. On avait débuté la visite d’«Anatomie de l’automate» avec la pièce de Laurent Montaron (*Pace*, 2009), clin d’œil à la «vision» romantique d’un œil sublimé, on aboutit au fantasme apocalyptique d’une civilisation menacée par ses propres créations. Ce thème cher à la science-fiction des années 50

## Anatomie de l’automate

par Patrice Joly

La Panacée, Montpellier,  
du 21 novembre 2015 au 28 février 2016



Eva Kotatkova, *Not how people move but what moves them*, 2013. Installation, sculptures et collages. Courtesy de l’artiste et galerie Hunt-Kastner, Prague. Vue de l’exposition «Anatomie de l’Automate», 2015-16, La Panacée Centre de Culture Contemporaine, Montpellier. Photo: Aurélien Mole.

resurgit avec l’avènement de l’intelligence artificielle: la machine moderne, douée de «vision» est désormais capable de transformer le sujet en objet, l’observateur en cible. Cette histoire parallèle de la machine de vision – pour référer à l’ouvrage de Paul Virilio où il est question d’une autre logique de la représentation, une logique paradoxale qui, après celle de la représentation picturale traditionnelle, nous fait basculer dans un paradigme dont nous maîtrisons encore mal les virtualités – rebondit sur l’histoire d’une humanité gouvernée par la raison, dans le sillage des Lumières, épaulée par les bienfaits d’une science triomphant dans l’avènement du sujet moderne... Et la faillite de ce projet. Une première pièce de Benoît Maire aux allures très giacomettiennes (*Le Nez*, 2010) nous indiquait le chemin à parcourir en désignant le tableau de Chicotot qui lui fait face, annonçant par là même la dimension chronologique de l’exposition, l’aube d’une modernité et une science qui se dégage peu à peu des obscurcissements de la religion. Mais tout de suite, le propos macabre vient tempérer cet excès de positivité – exutoire à la condition finale de l’humanité – et relativiser le pouvoir de la science. Les jeunes artistes, d’Ulla von Brandenbourg (*Tanz, Makaber*, 2006) à Francisco Tropea (*Gigante*, 2014) ont su perpétuer cette tradition bien vivace. Des Séchas (*Professeur suicide*, 1995) et des Molinero (*Sans titre*, 2009-2014) ne sont pas en reste pour venir dédramatiser tout ce qui touche à la gravité de l’existence, cependant que Paul Thek, au contraire, avec la force d’une pièce rarissime, vient en surligner l’aspect dramatique (*Chair with crows and meat pieces*, 1968). L’installation d’Eva Kotatkova *Not How People Move But What Moves Them* (2005), quant à elle, synthétise un peu tous les aspects d’une exposition qui veut envisager de manière exhaustive les liens qui régissent la représentation du corps au pouvoir, à l’éducation, à l’aliénation, à l’histoire, à l’émancipation, etc.

Une dernière séquence est plus liée à la machine en tant que telle et semble un peu disjointe de l’ensemble de l’exposition qui alignait de manière plutôt habile les multiples approches transhistoriques du corps-machine, même si on ne boude pas notre plaisir de revoir les œuvres de Thomas Bayrle ou de Philippe Decrauzat ou de découvrir les stupéfiantes inventions de Jean Perdrizet.

Avec: Éric Baudart, Thomas Bayrle, Erick Beltran, C. Alexandre Chicotot, Philippe Decrauzat, Harun Farocki, Lauren Huret, Konrad Klapheck, Eva Kotatkova, Tetsumi Kudo, Selma Lepart, Benoît Maire, Nathaniel Mellors, Anita Molinero, Laurent Montaron, Matt Mullican, Jean Perdrizet, Thomas Ruff, Markus Schinwald, Alain Séchas, Thomas Struth, Paul Thek, Francisco Tropea, Tatiana Trouvé, Ulla von Brandenbourg, Christopher Williams.

Bien connu des alpinistes et des skieurs, un jour blanc est un phénomène atmosphérique qui tend à supprimer les contrastes et à brouiller les distinctions entre le sol et le ciel. Horizon, nuages et perspectives disparaissent dans une lueur blanche sans contours. Faute de repères, on risque de s'y perdre. On reste donc chez soi, les occupations se recentrant sur la sphère domestique. Jour blanc, c'est également le titre que Denis Savary a donné à son exposition au Centre culturel suisse<sup>1</sup>, une exposition « météorologique » – « Neige de printemps », son solo au Mamco en 2015, marquait déjà cette tendance – qui repose sur une circulation ambiguë entre intérieur et extérieur interrogeant de façon inattendue les manières d'habiter un espace.

Se déployant sur les murs de la grande salle d'exposition, *Loggia* est composée d'un ensemble de vingt sculptures découpées dans des matelas blancs dont la silhouette anthropomorphique reprend la forme dessinée par les interstices entre les colonnes du temple d'Héra à Paestum dans le sud de l'Italie. Denis Savary nous livre une construction en creux qui révèle peu à peu le contexte d'exposition, une architecture dont seules les fenêtres auraient été conservées, comme il la décrit lui-même, mais dont la matérialité duvetueuse, opaque et étouffante des matelas renverrait vers l'intérieur: une chambre sans vue, comme par jour blanc. Pour réaliser cette installation, l'artiste s'est inspiré d'une photographie utilisée en couverture de *The Lost Meaning of Classical Architecture, Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi* de George Hersey (1988), dans lequel l'historien de l'art américain propose une interprétation physiologique de l'architecture païenne, les colonnes étant assimilées à des os humains. Or le corps, dans cette œuvre, est omniprésent: les matelas, ici à la verticale, tour à tour sarcophage ou poupée (une figure récurrente dans le travail de l'artiste) matérialisent l'espace-temps de ces longues journées passées enfermées, au cours desquelles les corps se rapprochent et naissent les désirs et les rêves – sous les auspices donc d'Héra, la déesse aux bras blancs.

Au sein de cette architecture molle où la lumière naturelle semble peiner à se frayer un chemin – comme si le premier étage du CCS avait soudainement fait l'objet d'une excavation archéologique – évolue un ensemble d'œuvres enrichissant chacune à leur manière cette problématique des modes d'habiter en mettant en scène (et en déjouant) un canevas dialectique, un sentiment d'entre-deux: sacré et domestique, collectif et individuel, savant et vernaculaire, raffinement et mauvais goût s'y côtoient et se confondent dans une atmosphère aussi étrange que réjouissante. Deux fontaines, dont le clapotis des jets contraste avec l'enveloppe absorbante des matelas, occupent le centre de l'espace, clin d'œil aux jeux d'eau de la Villa d'Este et au film *Eaux d'artifice* qu'y tourna Kenneth Anger en 1953 mais dont l'ornement et l'éclairage évoquent davantage le décor d'une boîte de nuit douteuse ou d'une villa en toc de série télé. Hésitant entre la sculpture symboliste, la statuette votive et la méchante poupée Chucky, une petite figurine aux multiples mamelles, recouverte de fourrure blanche comme le duvet neigeux d'une montagne, baigne dans une lumière colorée et baroque qui rappelle là encore Anger ou Dario Argento, tandis qu'au fond trône, tel un autel, la maquette d'une cuisine démembrée dont chaque élément lévite, suspendu à une pluie de chaînes métalliques. À l'image de cette cuisine présentée en un seul tenant à la Kunsthalle de Berne en 2012, les œuvres de Denis Savary font l'objet de réaménagements et de nouvelles versions, évitant ainsi d'en figer les formes et les significations. Il en va de même avec *Maldoror*, un couple de sculptures reprenant un motif de citerne africaine dont s'était inspiré Max Ernst pour son tableau *L'Éléphant*

## Denis Savary Jour blanc

par Raphaël Brunel

Centre culturel suisse, Paris,  
du 22 janvier au 3 avril 2016



Denis Savary, « Jour blanc », 2016.  
Photo: Annik Wetter / CCS.

*Célébes*. Présentées dans la cour extérieure du CCS cette fois dans une variante givrée, ces drôles de noix de coco sur pattes qui, quel que soit l'angle de vue, semblent nous montrer leur postérieur, pourraient être les spectateurs aveugles de la scène silencieuse qui se joue dans le foyer: faisant face à une banquette aménagée contre la baie vitrée transformée en vitrail coloré, un écran diffuse les images floues d'un lac gelé sur lequel évoluent et disparaissent un flot de silhouettes.

À refaire mentalement le parcours de l'exposition, on comprend à quel point la circulation s'opère entre les œuvres comme à l'intérieur même du travail de Denis Savary. En s'attachant avec une grande culture aux formes qui traversent l'histoire de l'art, ses pièces pourraient apparaître gonflées d'anecdotes et de références mais sollicitent au contraire un imaginaire collectif qui permet d'appréhender pleinement et librement l'étrangeté du climat de cette exposition.

<sup>1</sup> La galerie Xippas à Paris consacre simultanément une exposition à Denis Savary du 23 janvier au 5 mars 2016.

Si Nicolas Momein nous avait habitués à contempler des monolithes longuement léchés par des vaches ou un hall d'immeuble recouvert entièrement de crin marron, il n'avait jusqu'alors pas expérimenté une installation d'aussi grande ampleur que celle présentée à Micro Onde. En entrant dans « Everyone is light you are light », le visiteur est contraint par la première œuvre, un mur qui empêche d'appréhender l'ensemble de l'espace. L'artiste impose un rythme au regard. Les sculptures évoquent des niches et des zones de protection. Leurs formes sont des emprunts à l'architecture et au mobilier de l'espace urbain: préau sous pluie tonitrueuse, abribus en attente de transport, plongeur de piscine avant le grand saut. Les édifices invitent à suspendre le temps. Ils ne seraient pas fantomatiques si l'artiste n'avait pas décidé d'y projeter de la laine de roche. Matériau pauvre et mal-aimé, ici sublimé, devenu précieux par un effet de déplacement. Le bruit feutré de cette matière entraîne le visiteur dans un univers muet. Pause méditative ou introspection silencieuse, il est invité à se taire. Il voit que les formes parlent pour lui. Habituellement utilisée comme protection dans les parkings souterrains, la laine de roche forme ici une sorte de peau retournée. Elle vient protéger celui qui déambule dans l'espace. Seule reste la matière cendrée et poussiéreuse. On ne sait plus si on est en présence des derniers vestiges de l'architecture moderniste ou si le temps s'est simplement figé dans cette blancheur spectrale. Dans l'entretien réalisé avec la commissaire et directrice de Micro Onde, Sophie Auger-Grappin, et publié à l'occasion de l'exposition, Nicolas Momein évoque les origines de sa pratique et son premier métier, celui de tapissier: « Paradoxalement, ce n'est pas le fait de restaurer des sièges ou leur donner une forme qui m'a décidé à m'impliquer dans l'art, mais plutôt les sensations et les questionnements que j'éprouvais lorsque je devais garnir un siège. » L'artiste met en évidence le rôle du geste ainsi que celui du toucher. Floquer, garnir, fourrer, sabler sont autant de mots qui correspondent à son quotidien. Tout est histoire de dévoilement du matériau. Nicolas Momein troque sa place ou la laisse libre car ces savoir-faire sont spécifiques à chaque corps de métier. L'artiste ne peut se substituer à la main de l'artisan ou aux techniques de l'ouvrier. Ainsi, pour cette exposition et comme pour plusieurs projets précédents, Nicolas Momein s'est entouré. Les entreprises de flocage de la laine de roche Sorecal et de sablage du métal Omni Sablage ont travaillé en étroite concertation avec lui. Dans la rue traversante, espace ouvert du théâtre, Nicolas Momein a réalisé une série de trois monochromes et onze tirages photographiques sur dibond. Les monochromes ont une manière froide et perfectionniste de saisir la couleur par la matière. Les plaques parfaitement disposées semblent flotter malgré leur poids réel comme de simples couches de sable fin. La couleur retourne à la matière. Face aux monochromes, la série de photographies est tirée d'images prises au microscope qui permettent de contrôler et de valider les soudures. Nicolas Momein nous rappelle alors l'artiste fictionnel inventé par Olivier Cadiot dans son dernier ouvrage, *Providence*: « Natures mortes d'objets techniques au repos; on aurait dit des tigres qui vous sautent à la gorge. C'est mystérieux. Quelles ondes sont enfermées dans ces gaines de plastique? Des questions, des questions! » L'artiste laisse parler la matière dans sa finesse microscopique et laisse le spectateur y deviner des formes. Dans la boîte noire, nommée ainsi parce qu'elle forme une pièce rectangulaire fermée dans la rue traversante, Nicolas Momein explore un médium qu'il utilise peu habituellement; à la frontière entre documentaire et film expérimental, sa vidéo clôt l'exposition. Elle présente un ouvrier enfermé dans une cabine de peinture en train de

## Nicolas Momein Everyone is light, you are light

par Marion Vasseur Raluy

Micro Onde, Vélizy-Villacoublay,  
du 30 janvier au 26 mars 2016



Nicolas Momein, *Everyone is light you are light*.  
Photo: Aurélien Mole. Courtesy Galerie White Projects Paris.

métalliser, c'est à dire de projeter du métal en fusion sur une plaque de métal. L'objectif de la caméra est progressivement obstrué par la peinture et l'ouvrier disparaît de l'image pour laisser apparaître un monochrome. Ici, l'on ne sait plus vraiment distinguer l'histoire de l'art de l'histoire de l'artisanat, la technicité du geste de la liberté du pinceau. Nicolas Momein brouille les pistes afin de nous laisser un instant sortir du cadre imposé et jouir naïvement du plaisir coupable de l'incertitude.

<sup>1</sup> Olivier Cadiot, *Providence*, 2014, P.O.L., p. 185.

Muni de sa chambre moyen format, Geert Goiris fait partie de ces photographes qui relèvent et révèlent les bizarreries du monde, qu'il s'agisse de celles que produit la nature d'elle-même ou l'homme sur le paysage, les deux étant souvent liées. Chez lui, tout est affaire de potentiel fictionnel de la réalité. Ce potentiel, il va le chercher dans des endroits du bout du monde, souvent extrêmes, dont l'humain est quasiment toujours absent. La variété de formats et de supports (*wallpapers* et images encadrées) réunis dans son exposition monographique au Frac Haute-Normandie présente ses différentes approches du paysage, sujet qui marque l'essentiel de sa pratique photographique. C'est d'abord celui d'Ouessant et ses roches monumentales qui accueille le visiteur sur un grand *wallpaper* et sème le trouble entre granit brut et vestiges bétonnés d'un bunker, entre aube de l'humanité et nuit des temps. Si ce n'était la présence d'homoncules au fond de l'image que l'on découvre après quelques secondes d'observation, on aurait pu croire aux ruines d'une civilisation éteinte. La notion d'apocalypse sous-tend d'ailleurs nombre d'images de l'artiste belge, notamment celles enregistrant des phénomènes météorologiques ou optiques, comme la photographie en noir et blanc *Mammatus*, du nom latin donné aux nuages sphériques (*mammatus* signifiant «mamelles») qui se forment en chapelet juste avant la tornade. Contrairement aux chasseurs d'images, Geert Goiris choisit un traitement anti-spectaculaire et souligne l'aspect sculptural de l'image, haptique, incitant davantage à la contemplation. Dans le vertige que les images provoquent et l'étrangeté indéniable qui s'en dégage, la notion de sublime n'est jamais bien loin. C'est le cas de ce massif chinois, érodé (*Ecologist Place*) et enveloppé d'une poussière fine, tout d'ocre revêtu, que l'on croirait creusé par l'homme et qui surplombe les stèles discrètes d'un cimetière. Geert Goiris double souvent son approche romantique du paysage/relief d'une dimension surréaliste pour obtenir des images ambiguës, comme cette photographie en noir et blanc d'un cactus aux longs bras desséchés (*CCTS*) prise dans le désert de Namibie. Le motif devient araignée géante prête à ramper, interprétation fortement orientée par le cadrage choisi qui dessine une ligne d'horizon oblique descendante. Comme l'araignée-cactus, Geert Goiris joue sur notre culture visuelle, cinématographique ou littéraire, pour enclencher immédiatement la fiction, voire la science-fiction : c'est une rencontre du troisième type qui semble se tramer dans *Beam*, rai de lumière blanche compacte qui vient fendre l'image en diagonale depuis le ciel en arrière-plan et se poursuivre hors-champ, intensifiant le mystère quant à sa source et à sa cible. Idem pour les trois soleils d'un parhélie (réflexion de la lumière solaire sur les cristaux de glace) photographiés en Antarctique qui empruntent à l'esthétique des films futuristes. Dans une petite salle étroite particulièrement réussie de l'exposition, il associe des images réalisées en Antarctique lors d'un épisode de *whiteout*, phénomène optique qui plonge le paysage dans une lumière blanche uniforme et fait perdre horizon et relief à celle d'un homme vêtu d'un costume blanc, marchant de dos sur un sentier au milieu d'une lande calcinée. Guide énigmatique tout droit sorti d'un film de Tarkovski (*Stalker* en tête) ou de Pasolini, il semble assurer de manière poétique le passage entre le blanc et le noir, entre la réalité et la fiction. La frontière entre les deux est d'autant plus floue chez Goiris lorsque ses expérimentations techniques accentuent la capacité irréaliste de la photographie : dans le grand format *Divide*, paysage vertical montagneux en noir et blanc, le recours à une pellicule habituellement utilisée pour la prise de vue aérienne transforme les éléments en présence – le cours d'eau traversant

## Geert Goiris Fight or Flight

par Alexandrine Dhainaut

Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen,  
du 23 janvier au 10 avril 2016



Geert Goiris, *Beam*, 2015.  
Wallpaper, 165 × 125 cm.

la montagne a disparu, devient la partie manquante de l'image, non sans rappeler les réserves en peinture – et fait basculer le document du côté de la fiction. Lorsqu'il photographie un simple palmier sicilien avec une pellicule noir et blanc aux contrastes intenses, ne semble alors demeurer à l'image que le squelette sublimé du végétal comme tracé à la craie, les épines d'une autre réalité révélée (*Trope*). Le format et le cadrage sont également des facteurs irréalisants. Un grand format peut tout autant être choisi pour l'étendue vertigineuse d'un paysage que pour les spores fragiles d'un pissenlit (*Dazzle*). Et le jeu d'échelles est chez lui fondamental, pour ce qu'il produit de bizarre. Ainsi, *Andrea*, photographie noir et blanc de petit format laisse à peine distinguer la présence d'un homme, pas plus grand qu'une fourmi, perché sur un bout de roche cadré en plan d'ensemble dont le polissage extrême renforce le caractère artificiel. L'impression de faux qui se dégage globalement de ces paysages pourtant bien réels et l'intérêt de l'artiste pour le décor de cinéma «naturel» (que l'on retrouve également dans *Matte# (Beluga)*, photographie d'un tarmac montrant un airbus «mangeur» de cockpits, vision post-apocalyptique d'une machine engendrant des machines, et seule image ayant bénéficié de retouche avec l'utilisation du *matte painting* pour l'arrière-plan), sont sans doute les aspects les plus intéressants du travail de Geert Goiris, pour l'imagination qu'il suscite.

22.01.16-24.04.16

du mercredi au dimanche, de 14h00 à 18h00  
entrée libre, accessible à tous

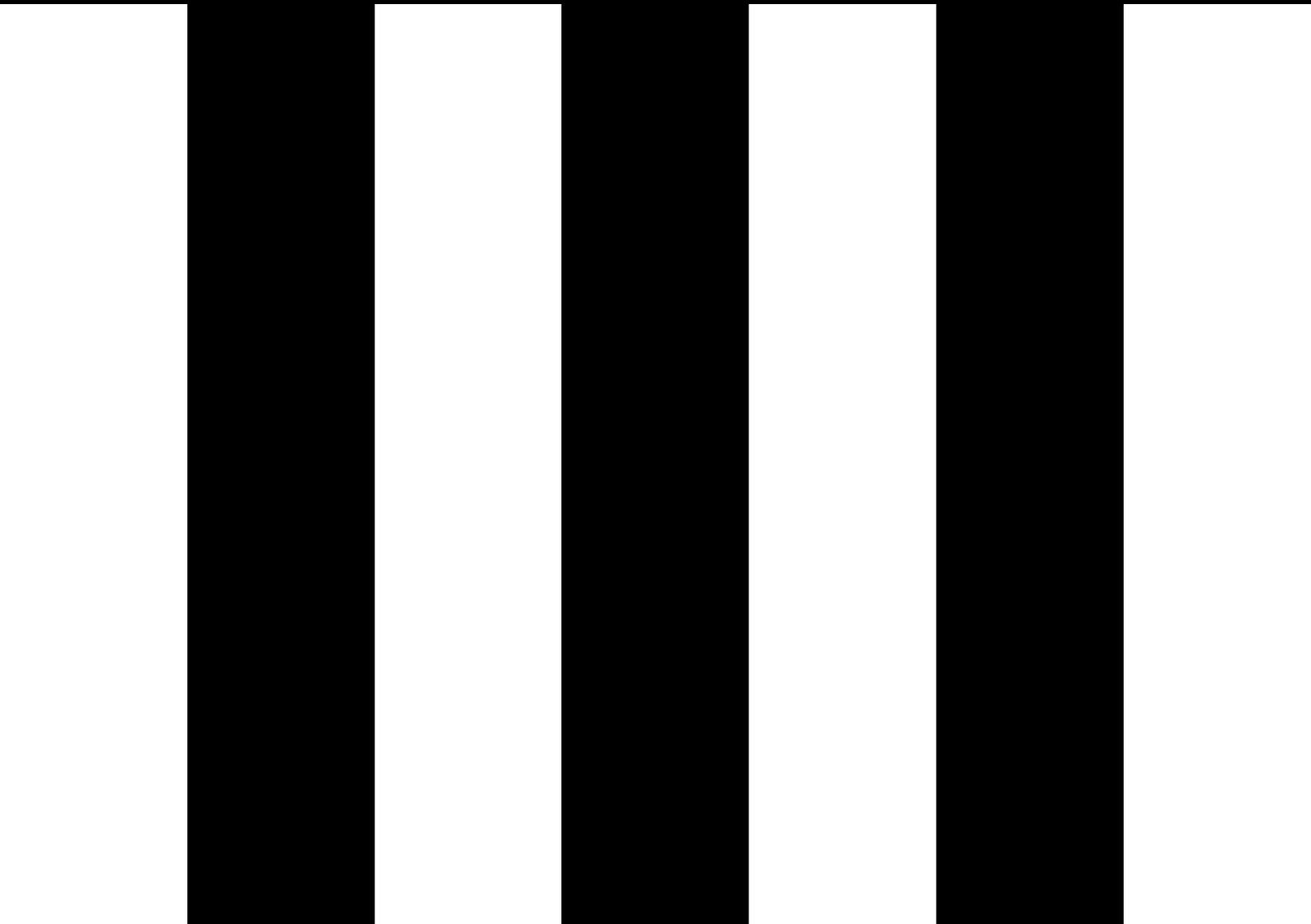
frac champagne-ardenne  
fonds régional d'art contemporain  
1, place museux  
f-51100 reims  
t +33 (0)3 26 05 78 32  
f +33 (0)3 26 05 13 80  
contact@frac-champagneardenne.org  
www.frac-champagneardenne.org

le frac champagne-ardenne bénéficie du  
soutien du conseil régional de champagne-  
ardenne, du ministère de la culture et  
de la communication et de la ville de reims

avec le soutien de la maison de  
champagne taittinger



# happy ending





**MARNIE WEBER**  
**BRUNO PÉLASSY**  
**ÉMILIE PARENDEAU**

**24 FÉVRIER**  
**— 1<sup>ER</sup> MAI 2016**

**mamco**

Musée d'art moderne  
et contemporain, Genève  
[www.mamco.ch](http://www.mamco.ch)