

0

2



7

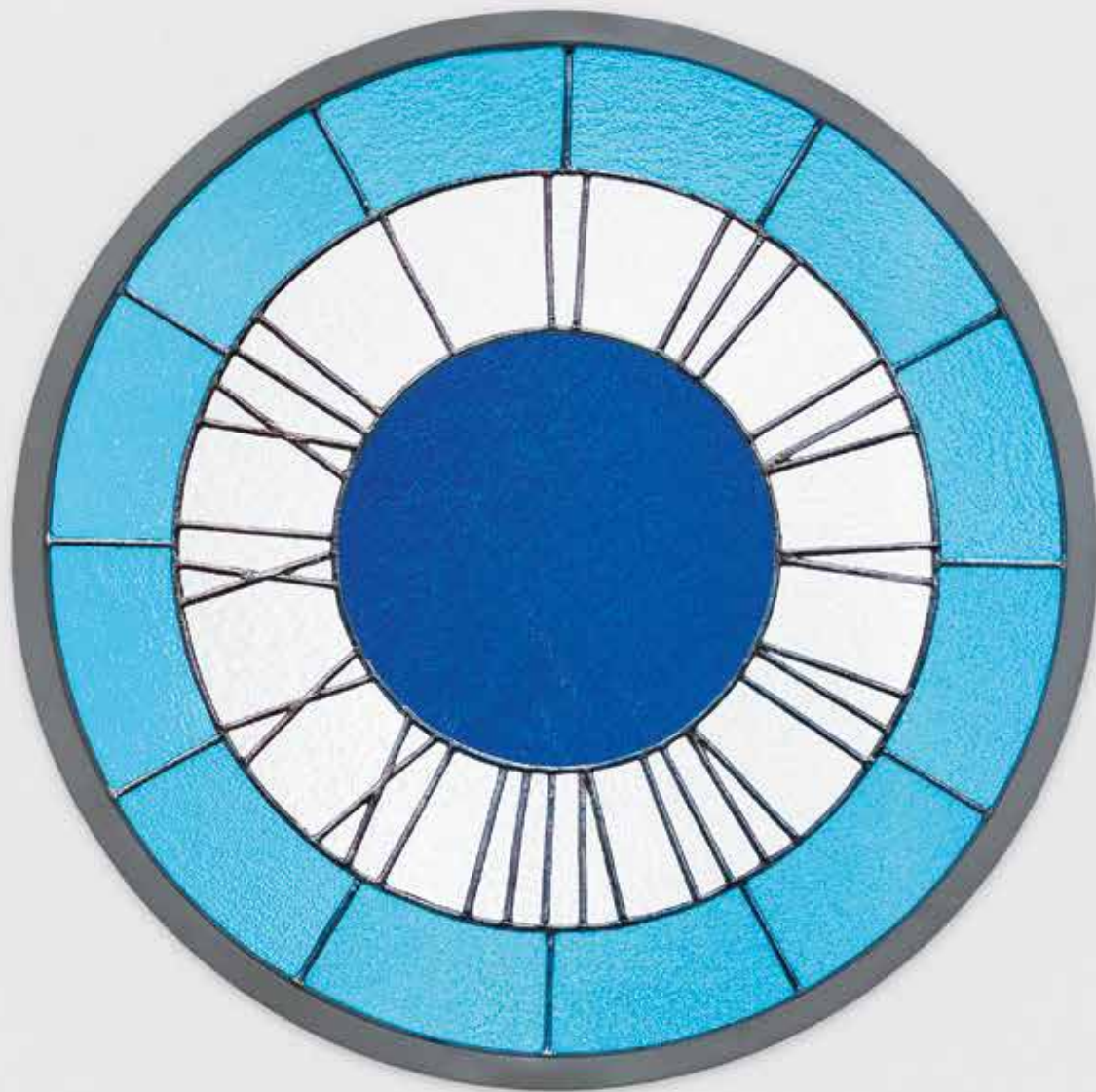
8

Michael Snow, Mark Lewis
& Stan Douglas

Nicolas Roggy
Xabier Arakistain

Nicolas Maigret
Benjamin Hirte

UGO RONDINONE BECOMING SOIL*



CARRÉ D'ART-NÎMES

15 AVRIL-18 SEPTEMBRE 2016



fondation suisse pour la culture
prohelvetia

CARREARTMUSEE.COM

CHRISTIAN HIDAKA DESERT STAGE

DU 14.5 AU 4.9.2016

LE GRAND CAFE
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN



Place des Quatre z'Horloges
44600 Saint-Nazaire
www.grandcafe-saintnazaire.fr

ENTREE LIBRE



Le Grand Café
est membre
du Pôle arts visuels
Pays de la Loire

Partenariats presse :



plamen

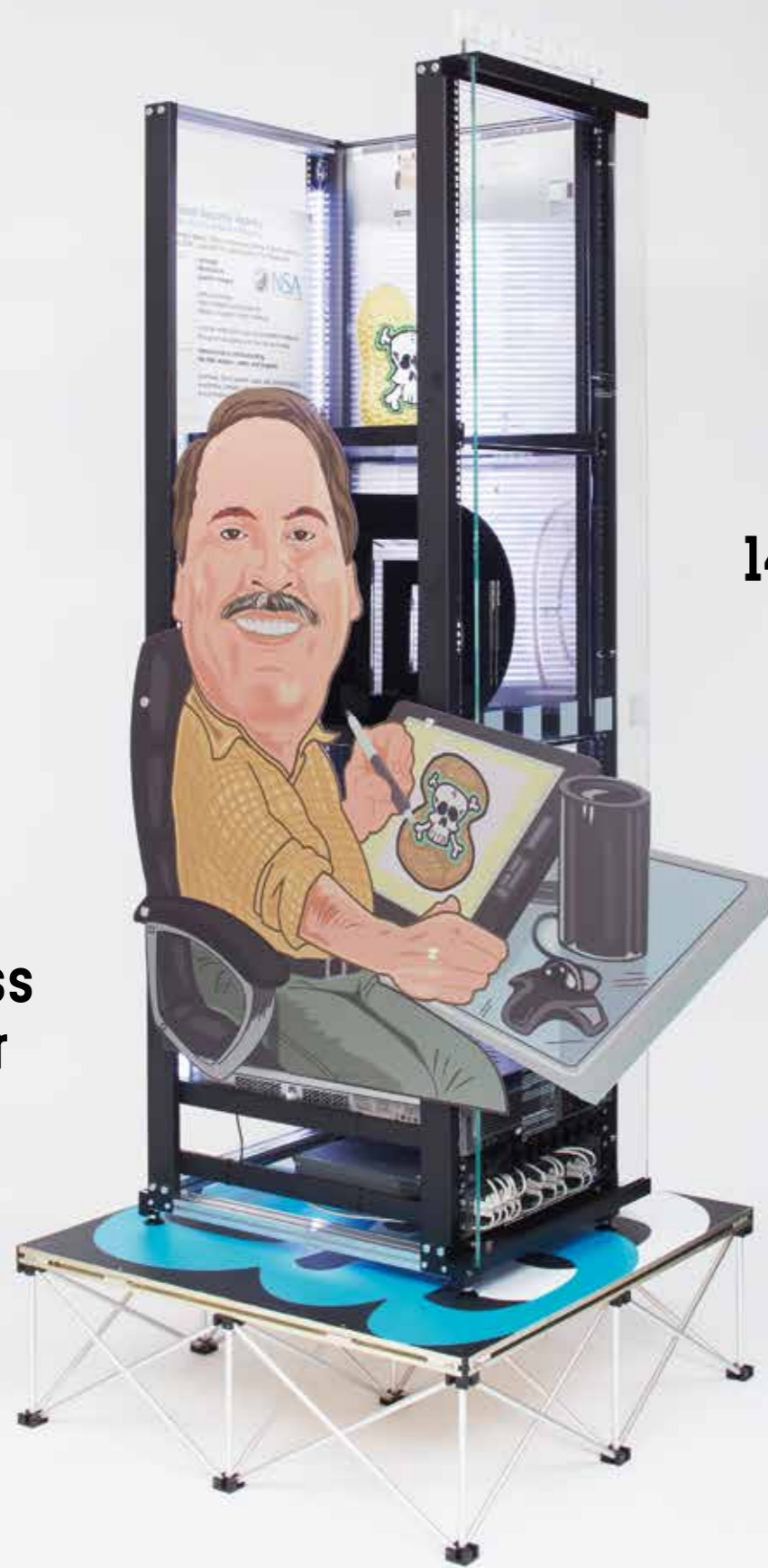
GALERIE
EMANUEL
LAYR

HANS SCHABUS
L'AUTRE CHIEN

EXHIBITION FROM MAY 28 TO JULY 09, 2016



Simon Denny



20.05–
14.08.2016

Business
Insider

Avenue Van Volxem 354
1190 Bruxelles
www.wiels.org

WIELS



NOS PARTENAIRES

Mécène d'honneur
Château Haut-Bailly

Partenaire fondateur
Les Amis du CAPC

Partenaires bienfaiteurs
Fondation Daniel & Nina Carasso,
Lacoste Travailleur

Partenaires donateurs
SUTZ, Mercure Bordeaux Cité Mondiale Centre-Ville,
Château Chasse-Spleen, SUTZ, Fondation d'entreprise Hermès,
Château Haut-Selve, Lafarge Granulats, Le Petit Commerce

WHY NOT JUDY CHICAGO?
10.03 — 04.09.2016

LATOYA RUBY FRAZIER
Performing Social Landscapes
21.05 — 25.09.2016

PATRICK BERNIER
& OLIVE MARTIN
Je suis du bord
21.05 — 04.09.2016

SUSANNE BÜRNER
legerdemain
14.06 — 14.08.2016

 @capcmusee
 CAPC musée
 capcmusee

capc musée d'art contemporain de Bordeaux


capc-bordeaux.fr

Judy Chicago, Smoke Bodies, 1972
Fireworks, California desert, CA
© Judy Chicago. Photo courtesy of Through the Flower archives

Expositions

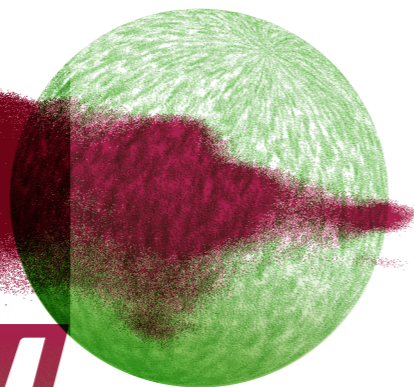
4 juin

—
27 août
2016

Veridis Quo



LOLA GONZÁLEZ



ANITA GAURAN

Polyregard in the dark



NATURALLY OBSCURE

Jean-Luc Blanc - Matthew Day Jackson - Alain Declercq
Koenraad Dedobbeleer - Jeremy Deller & Alan Kane
Nathalie Djurberg & Hans Berg - Hubert Duprat - Matias Faldbakken
Sam Falls - Francesco Finizio - Elise Florenty & Marcel Türkowsky
Michel François - Lola González - Laura Gozlan - Sven't Jolle
Charlotte Moth - Ciprian Muresan - Jean-Marie Perdrix - Andres Ramirez
Oscar Santillan - Superflex - Sarah Tritz - Franz West

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

Centre
d'art
contemporain
PASSERELLE
Brest — FR

EMMANUELLE LAINÉ

«Beneath the Surface are the Same
Internal Organs as Everyone Else»

Eva Barto,
: to set property on fire

BLUE SKY | ZHÜZHALKA
CATASTROPHE | GROUP
(UKRAINE)

05/06 – 29/08/2016

!À PROPOS!

Exposition des diplômés 2016

02/07 – 18/09/2016



L'exposition
BLUE SKY CATASTROPHE est produite
avec La Fondation IZOLYATSIA

L'exposition A PROPOS
reçoit le soutien de RAZEL BEC



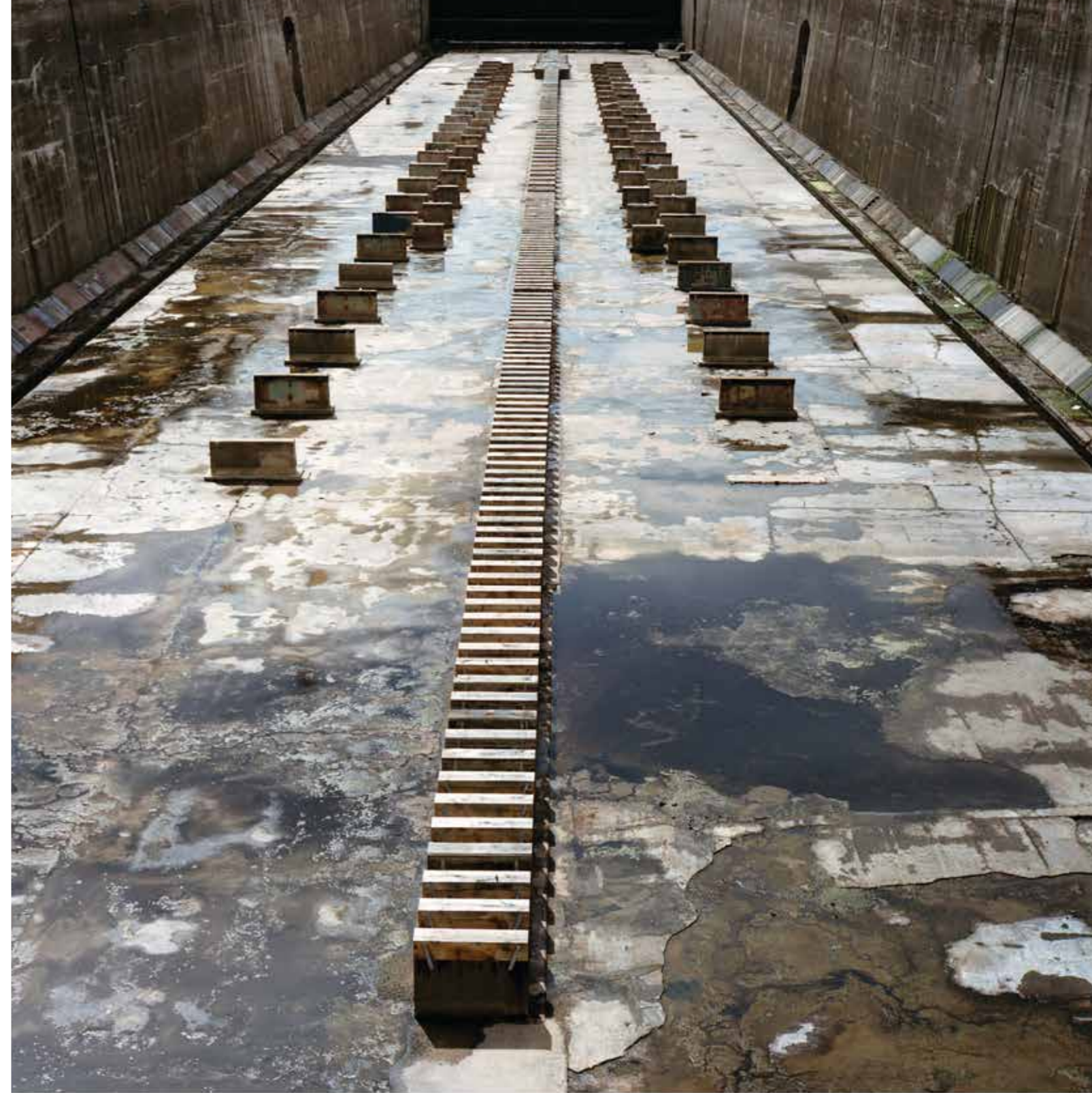
WWW.VILLA-ARSON.ORG

CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC ROUSSILLON MIDI PYRÉNÉES

RUINES DU TEMPS RÉEL YAN PEI-MING

1^{er} juillet 25 septembre 2016

26 quai Aspirant Herber 34200 Sète France <http://crac.languedocroussillon.fr>
Ouvert tous les jours sauf le mardi 12:30-19:00 Week-end 15:00-20:00 Entrée libre et gratuite



Seul 6 bassins pour toute cette eau 23 avril - 12 juin 2016

Claire Adelfang, Alexandre-Sébastien Gérard - Le Canal du Loir, SAGE - Hydro Concept, Andreï Tarkovski

Architropismes 9 juillet - 18 septembre 2016

Béatrice Balcou, Shqipe Gashi, Hedwig Houben, Saskia Noor van Imhoff, Pieter van der Schaaf, Taliana Trouvé

les moulins de paillard
poncé-sur-le-loir 72



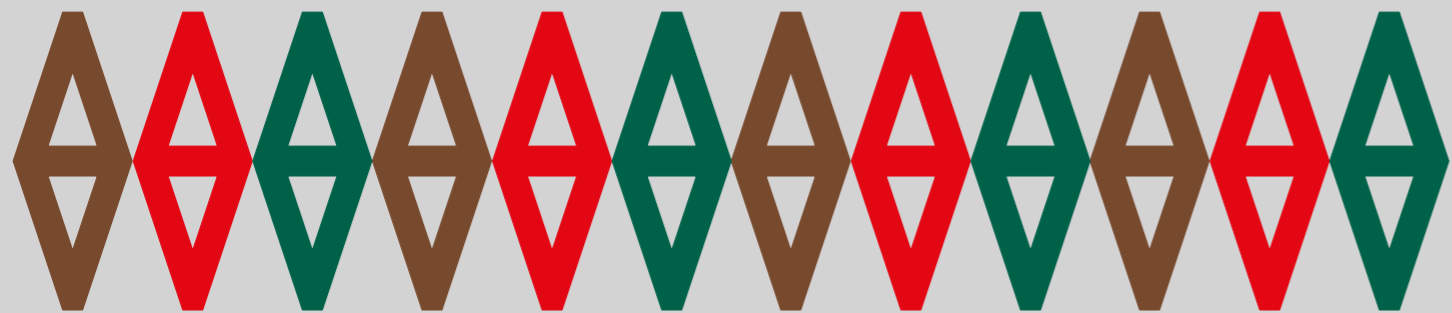
www.moulinspaillard.com

vendredi, samedi et dimanche : 15:00 - 19:00 et sur rendez-vous.

moulinspaillard@gmail.com

Claire Adelfang, Ecluse - Forme Joubert, 2011. Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris - Salzburg.





Frédéric Lefever
Jeu de balle

Nicolas Boulard
Critique du raisin pur



**EXPOSITIONS DU 19 MAI
AU 10 SEPTEMBRE 2016**



Frac Aquitaine

FRAC AQUITAINE



Hangar G2
Bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande
33 300 Bordeaux
05 56 24 71 36

Gratuit
du lundi au vendredi
de 10h à 18h et le samedi
de 14h30 à 18h30



**FRÉDÉRIC LEFEVER
HORS JEU**

Exposition du 19 mai
au 30 juin 2016
Arrêt sur l'image galerie
Bordeaux



**VITRINES SUR L'ART
NICOLAS BOULARD
SPECIFIC CHEESES**

Exposition
du 4 au 30 juillet 2016
Galeries Lafayette
Bordeaux

À gauche:
Nicolas Boulard, *Clos mobile #1*, 2009
© Nicolas Boulard - photo Marc Damage

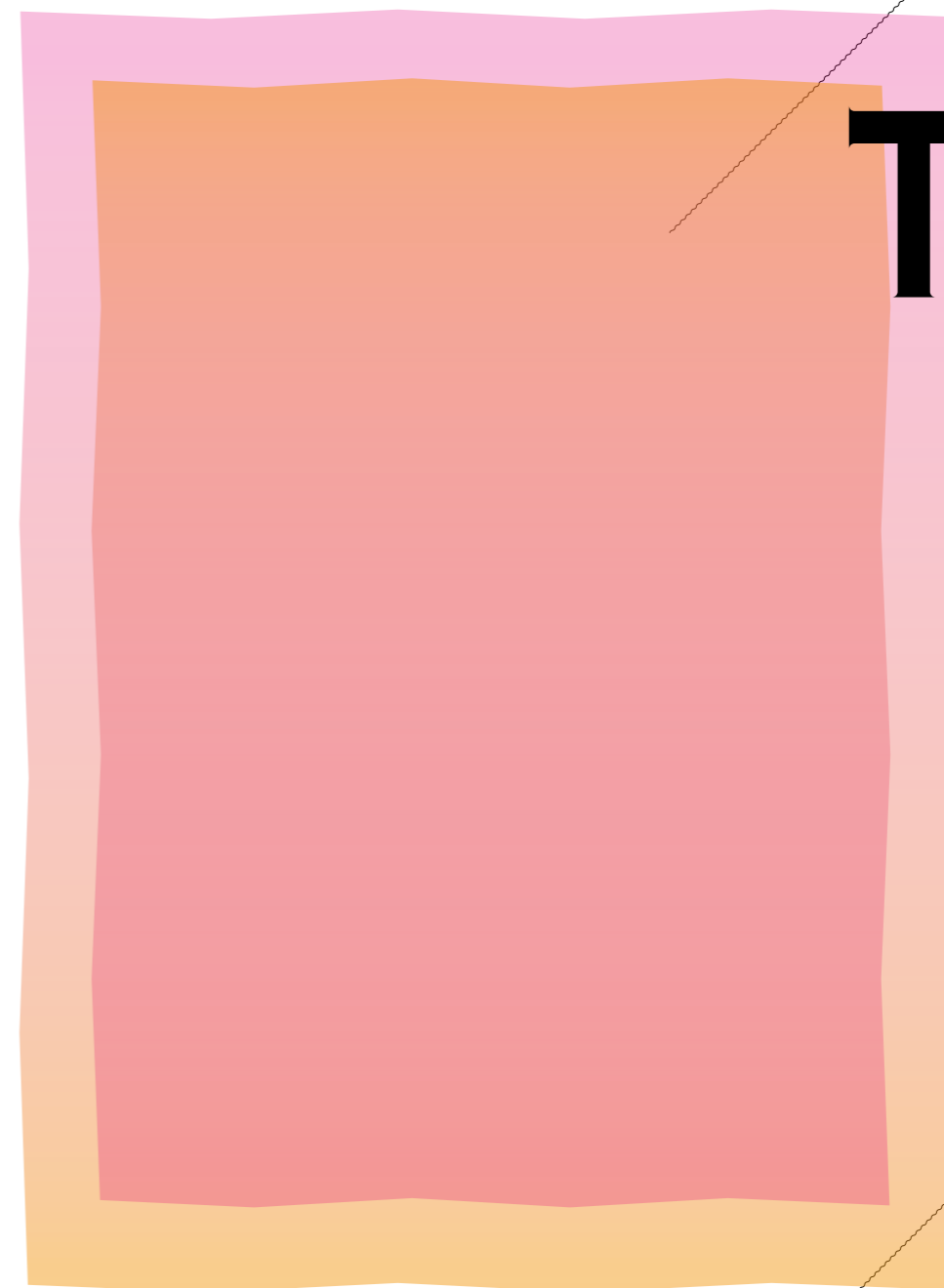
À droite:
Frédéric Lefever, *Saint-Jean-Pied-de-Port (F)*, 2013
Série *Frontons*, Collection Frac Aquitaine, Acquisition 2015
© Frédéric Lefever - Photo : F. Lefever



PAVILLON BLANC
CENTRE D'ART | MEDIATHEQUE
DE COLOMIERS

BRUNO PEINADO

PAPILLONS DE NUIT
IN GIRUM IMUS NOCTE ECCE ET CONSUMIMUR IGNI*
EXPOSITIONS AU VAL D'ARAN & AU PAVILLON BLANC



© Bruno Peinado, *Papillons de nuit & In girum imus nocte ecce et consumimur igni*. Courtoisie galerie Loevenbruck

* NOUS TOURNONS EN ROND DANS LA NUIT ET NOUS SOMMES DÉVORÉS PAR LE FEU. VIRGILE

**EX
PO
SI
TION**

**DU 18
JUN**

**AU 27
AOÛT
2016**

1 PLACE
ALEX-RAYMOND
DP 30330 | 31776
COLOMIERS CEDEX
05 61 63 50 00
PAVILLONBLANC-COLOMIERS.FR



ETERNAL
GALLERY

OLIVIER MORVAN

11 JUIN 2016
24 JUILLET 2016

La Maison tentaculaire
EXPOSITION

VERNISSAGE JEUDI 9 JUIN 2016 À 18H
LES OCTROIS, PLACE CHOISEUL, TOURS
SAM & DIM — 16H À 19H
ET EN SEMAINE SUR RENDEZ-VOUS
ETERNALNETWORK.FR



NE TE RETOURNE PAS,
CARTE BLANCHE À ÉTIENNE HERVY

A MABA

Maison d'Art
Bernard Anthonioz

PIERRE BERNARD, PAUL ELLIMAN, LAURENT FÉTIS,
GRAPHIC THOUGHT FACILITY, GRAPUS, LEN LYE, M/M (PARIS),
MEVIS & VAN DEURSEN, KIKI PICASSO, LOULOU PICASSO,
ETIENNE ROBIAL, PETER SAVILLE, SYNDICAT ET AURÉLIEN MOLE,
JAN VAN TOORN.

19 - 24 MAI JUIL

EXPOSITION PRÉSENTÉE

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

MAISON D'ART BERNARD ANTHONIOZ,

16 RUE CHARLES VII, 94130 NOGENT-SUR-MARNE,

MABA.FNAGP.FR

01 48 71 90 07

Avec le soutien de la Ville de Tours,
de la DRAC Centre-Val de Loire,
de la Région Centre-Val de Loire,
du Département d'Indre-et-Loire,
et avec le concours du Crédit Mutuel,
de Labomedia et du 108.



TRAM Réseau art
contemporain
Paris / Ile-de-France

02

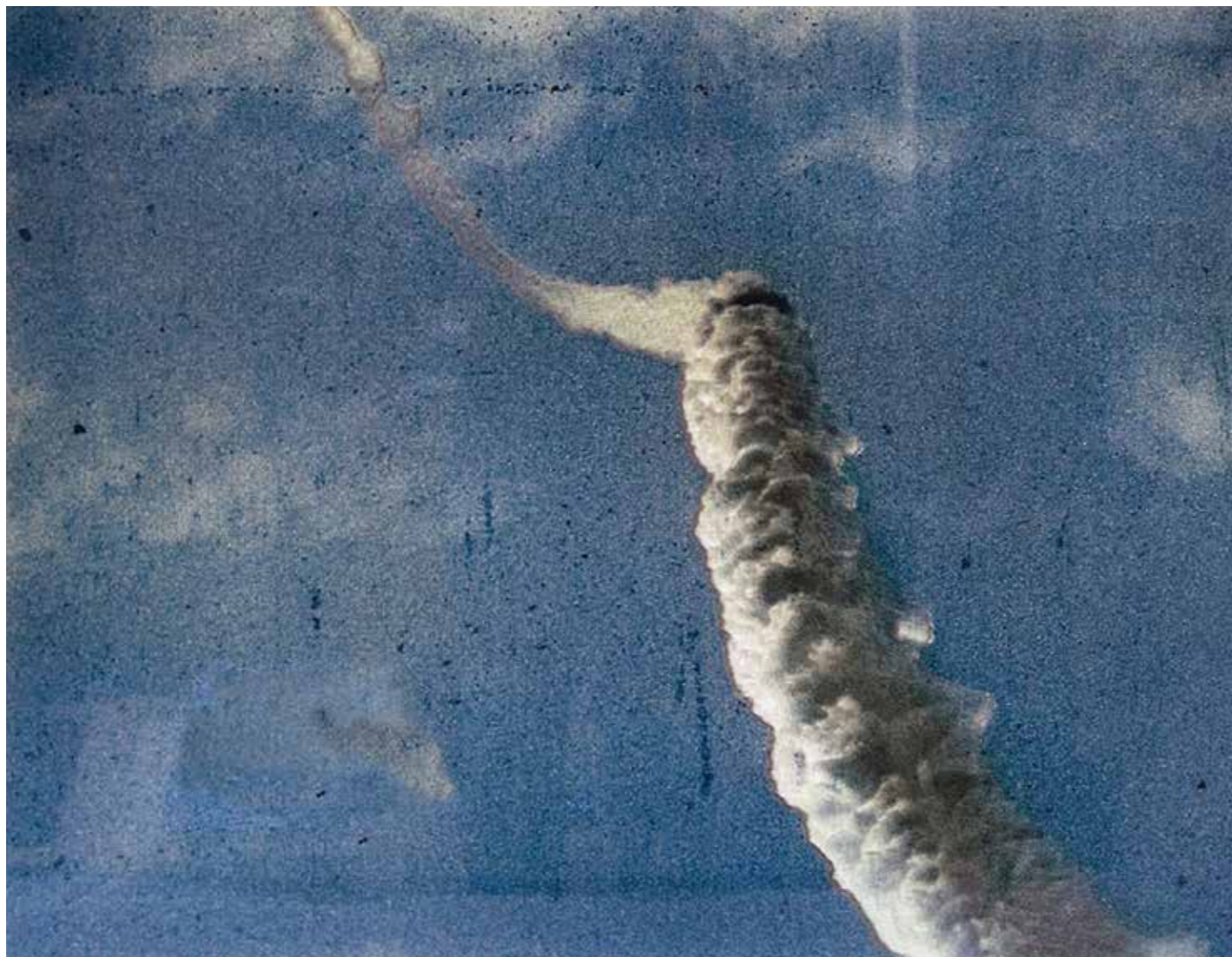
Slash/

Le Journal des Arts

PARISart

JOANA HADJITHOMAS KHALIL JOREIGE

07/06 – 25/09/2016



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Dart in the Wind, Cedar 8, sixième partie de The Lebanese Rocket Society, 2013*. © Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, 2013. Galerie In Situ - Fabienne Leclerc

JEU DE PAUME

Exposition coproduite par le **Jeu de Paume**, Paris, la **Sharjah Art Foundation**, Sharjah, la **Haus der Kunst**, Munich et l'**Institut Valencià d'Art Modern**, Valence



H A U S D E R K U N S T



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

En partenariat avec

ANOUS PARIS 'AA' le Bonbon Society TimeOut TRANSFUCE NOVA

Achetez votre billet en ligne



Interview

Xabier Arakistain

par/by Cédric Aurelle

28-33

Essai/Essay

Michael Snow, Mark Lewis & Stan Douglas

par/by Fabrice Lauterjung

16-25

Guest

Nicolas Roggy

par/by Jill Gasparina

34-40

Fiction

Benjamin Hirte

42-45

Reviews

Nervous Systems

HKW, Berlin

62-65

Emotional Supply Chains

Zabludowicz Collection, London

66-67

The promise of Total Automation

Kunsthalle Wien

68-71

Oriol Vilanova

M Museum, Leuven

72-73

Lydia Gifford

Centre international d'art et du paysage,

Île de Vassivière

74

Ugo Rondinone

Carré d'art, Nîmes

75

Eva Kot'átková

Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux

76

Falke Pisano

Synagogue de Delme, Delme

77

Pascal Lièvre

Espace Croisé, Roubaix

78

Dove Allouche

Fondation d'entreprise Ricard, Paris

79

02#78

Été / Summer 2016

En couverture / Cover
Peter Moosgaard,
Cargo Phone II, 2014.
Pierre peinte / Stone, paint.
Courtesy Peter Moosgaard.

Directeur de la publication / Publishing Director
Cédric Aurelle, Raphaël Brunel,
Jill Gasparina, Patrice Joly,
Aude Launay, Fabrice Lauterjung,
Antoine Marchand, Marion Vasseur
Raluy, Mathilde Roman,
Julien Verhaeghe, Elsa Vettier.

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

Rédacteurs / Contributors
Cédric Aurelle, Raphaël Brunel,
Jill Gasparina, Patrice Joly,
Aude Launay, Fabrice Lauterjung,
Antoine Marchand, Marion Vasseur
Raluy, Mathilde Roman,
Julien Verhaeghe, Elsa Vettier.

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 (F)
patricejoly@orange.fr

Avec le soutien
de la Ville de Nantes

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

Souvenirs de la Maison cinéma Michael Snow, Mark Lewis et Stan Douglas

—
par Fabrice Lauterjung

Si le terme cinéma a longtemps été associé à un support de fixation exclusif (la pellicule), un lieu attitré (la salle de cinéma) et des modalités de présentation invariables (une projection unique sur un unique écran, devant lequel les spectateurs sont assis dans la pénombre, après être arrivés au début du film pour en repartir à la fin), une observation élargie de son histoire rend ces mêmes associations incomplètes et même partiellement erronées.

Par sa protohistoire faite de lanternes magiques, de jouets optiques, de chronophotographies; par les innombrables trouvailles disséminées parmi les 1422 «vues» tournées par les frères Lumière et leurs opérateurs — qui d'emblée inventent une mise en scène induisant la construction d'un récit par une maîtrise du temps (imposée par la longueur de la pellicule) et de l'espace (que supposent le cadrage et la profondeur de champ), qui inventent le travelling, le panoramique, les premiers trucages, le film publicitaire autant que le film de famille, le documentaire et la fiction, et même le remake¹; par les expérimentations que furent les projections circulaires — dont le photorama, de Louis Lumière encore, mais aussi le cinéorama de Raoul Grimoin-Sanson, la polyvision d'Abel Gance, l'accompagnement sonore des musiciens, bruiteurs ou bonimenteurs; par les évolutions techniques qui l'ont traversé — de l'apparition de la parole à celle de la couleur, des écrans toujours plus larges aux tentatives stéréoscopiques; par ce qui le désigne comme un art «expérimental» soit «une pratique qui interroge le support dans tout son spectre: sa matérialité, les conditions de production des images, leur articulation (s'éloignant des formes narratives classiques), la distribution et la projection des films [...] une pratique artistique qui s'inscrit à la croisée des arts plastiques et du cinéma dominant. Ni l'un ni l'autre, mais l'un et l'autre²»: par tout cela, le cinéma aura fait la démonstration de sa dimension composite.

De cet art à la croisée de tant d'autres, certains artistes ont bâti leur œuvre. Parmi eux, trois Canadiens: Michael Snow, Mark Lewis et Stan Douglas.

Composite, l'œuvre de l'artiste Michael Snow l'est assurément. Snow est cinéaste mais il est aussi musicien. Il est photographe mais aussi plasticien, vidéaste et écrivain.

Récemment présentés par la galerie parisienne Martine Aboucaya, l'installation *Video Fields* (2002-2015) et le film *Condensation - A Cove Story* (2008), sont deux troublantes expériences, distinctes et néanmoins complémentaires, du temps et de l'espace.

Condensation - A Cove Story, comme le définit son titre, est la «condensation» d'un temps d'enregistrement: des séquences filmées d'un unique point de vue, à différents moments, puis accélérées. Le film en rappelle un autre, *Cassis*, tourné par Jonas Mekas en 1966, entièrement construit d'images enregistrées à intervalles plus ou moins réguliers, mais à une cadence notoirement inférieure aux célèbres 24 images/seconde propices à créer l'illusion d'un mouvement fluide et continu. Il en résulte une merveilleuse discontinuité créant, là aussi, un effet d'accélération. Alors que la caméra de Mekas, fixée à la rambarde du balcon de son ami Jerome Hill, panote occasionnellement sur la droite et la gauche sous l'effet du vent, celle de Michael Snow reste imperturbablement fixe. C'est pourtant encore au vent que le film doit l'aléa de sa composition sans cesse renouvelée: un bord de mer entouré de falaises et de collines, que les vents, charriant nuages et brume, tantôt éclaircissent, tantôt assombrissent, colorent de nuances incessantes jusqu'en de presque monochromes. Un paysage laissant le ciel hors-champ pour que s'inscrivent, comme négatif de celui-ci, l'ombre de ses nuages et les fluctuations lumineuses qui en résultent.

Condensation - A Cove Story est une traversée hautement picturale du temps à vive allure. Un film



Michael Snow, *Condensation - A Cove Story*, 2008.
Film stills. Vidéo couleur muette / Video, color, mute, 10'28.
Courtesy Michael Snow; galerie Martine Aboucaya, Paris



qui pourrait être le prolongement d'une autre traversée, un éloge de la lenteur réalisé quarante et une années auparavant, que le critique Manny Farber qualifiait de «*Naissance d'une nation* du cinéma underground»: *Wavelength*, un zoom avant continu «comme métaphore de la flèche du temps et comme rétrécissement inéluctable du champ de vision³» qui, de son cadre le plus large à son cadre le plus serré, traverse un loft new-yorkais, pendant quarante-cinq minutes, pour finir sa course devant une petite photo épinglée sur un mur. Cette photo représente la surface de la mer dont elle oblige le mouvement permanent des vagues à l'immobilité «éternelle». Or, l'angle de vue

de la photo — une légère plongée —, est étrangement similaire aux cadrages de *Video Fields*: installation répétant les mêmes images — cinq champs différents balayés par le vent, séparés entre eux par de furtifs moments de ciel bleu — simultanément projetés sur sept écrans. Sous l'effet du vent, les frémissements et ondulations continus des hautes herbes seraient un possible souvenir du mouvement permanent qui s'était absenté de la photo de *Wavelength*⁴.

Les prises de vues de *Video Fields*, *Condensation*, ou *Wavelength*, semblent avoir été enregistrées par des machines autonomes aux agissements décidés à l'avance, désolidarisées

⁴ L'installation comprend aussi un moniteur diffusant l'image du synthétiseur ayant servi à composer la bande sonore, similaire au bruit du vent.



Michael Snow
Video Fields, 2002-2015.
Film stills. Installation, vidéo couleur muette en 7 parties, vidéo couleur muette, œuvre sonore / Installation, 7 parts color video, mute color video, sound, 50'27.
Courtesy Michael Snow; galerie Martine Aboucaya.

¹ Trois versions de *La sortie d'usine* — le tout premier film de l'histoire du cinéma — ont été tournées.

² Yann Beauvais, «Démonter le cinéma», *Art Press* n° 262, novembre 2000, p. 42.

³ Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 67.



Mark Lewis, *Cinema Museum*, 2008.
Film still. Super 16mm transféré en 2k, son /
Super 16mm transferred to 2k with sound, 38'.
Courtesy Mark Lewis. © Mark Lewis.

de la main de l'artiste. Ce qui renvoie naturellement au film le plus «célébataire» de Michael Snow, *La Région centrale*, réalisé en 1970-71. Ce film d'un peu plus de trois heures réalisé à l'aide d'une caméra fixée à une machine en constants mouvements ambitionne d'être «une orchestration de toutes les possibilités offertes par les mouvements de la caméra et de la diversité des rapports entre la caméra et l'objet filmé. [...] un immense film de paysage [...] une sorte d'enregistrement absolu d'un lieu sauvage⁵». Certainement l'une des plus extraordinaires expériences physiques que l'art cinématographique ait produit. Et, paradoxalement, ce film qui est absolument un film de Michael Snow est aussi absolument celui d'une machine.

Si, comme le dit Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*, «un projecteur de film est obligé de se souvenir de la caméra⁶», alors la caméra de Mark Lewis se souvient d'innombrables projections. Ses films reposent sur un héritage cinématographique, une «praxis de l'héritage» pour reprendre les mots de Jennifer Verraes⁷, mais contrairement à l'usage qu'en fait classiquement le cinéma, chaque cadrage, chaque mouvement de caméra, chaque illusion d'optique, chaque référence à d'autres films est accentuée pour devenir une expérience perceptuelle singulière, généralement débarrassée de nécessités narratives. Pour le dire autrement, là où le cinéma classique à recours à ce que l'on appelle la «grammaire» cinématographique pour raconter des histoires, les films de Mark Lewis sont peut-être d'abord les histoires de cette grammaire.

En 1998, il réalisait un film titré *The Pitch* où il se mettait en scène dans un exercice performatif visant à mettre en lumière le rôle des figurants. Le film débute par un cadrage serré, en plongée, sur l'artiste qui commence la lecture

d'un texte justement consacré à ces prolétaires «silencieux des studios de cinéma⁸». Un lent zoom arrière permet d'appréhender l'espace environnant : une gare peuplée de nombreux voyageurs. Par ce dispositif, toute personne entrée dans le champ de la caméra devient potentiellement un figurant, l'artiste y compris, seul «acteur» du film bientôt noyé dans ce bain de multitude. Sauf qu'ici, être figurant, ce n'est pas obéir à des contingences narratives, c'est habiter un espace : formidable résumé de ce que signifie le cadrage au cinéma. Et il aura suffi d'un plan-séquence de quatre minutes, durée de la bobine 35 mm, une durée agissant comme une contrainte et pensée «pour quelqu'un qui verrait le film dans une galerie⁹». Un méticuleux travail du temps et de l'espace que, deux ans plus tard, *North Circular* matérialise par un progressif travelling avant, en direction d'un bâtiment en ruine, derrière les vitres brisées duquel un adolescent s'amuse à faire tourner une toupie dont la fin de la rotation entraînera celle du film. Comme la toupie, les films de Mark Lewis figurent le fragile équilibre d'un mouvement et de son déploiement dans le temps. Le plus souvent dans un silence total. Parfois, l'équilibre demande une complète rotation de la caméra sur elle-même faisant pivoter l'image à 360° (*Harper Road*, 2003). Parfois, c'est le plan fixe d'un paysage embrumé laissant apparaître une île et une petite embarcation (*Algonquin Park, September*, 2001), réveillant les souvenirs d'une fameuse peinture de Böcklin. Parfois, l'image est retournée – «la tête en bas» – de sorte que les passants qui arpentent les trottoirs londoniens de *Rush Hour*, *Morning and Evening*, *Cheapside*, à l'aube et au coucher du soleil, deviennent des ombres prévalant aux corps qui les originent.

Film après film, les mouvements de la caméra se multiplient, à l'image de *Forte* (2010), vertigineux surplomb d'une vallée alpine, ou encore *Above and Below the Minhocão* (2014), une autoroute, désertée par les voitures mais investie par des flâneurs, filmée comme en apesanteur, sous une lumière de fin de journée, une sorte de «vestige archéologique de la modernité», selon les mots de l'auteur.

Le centre de gravité de l'œuvre de Mark Lewis pourrait avoir eu lieu en 2008, lorsque ce dernier décide de filmer, en steadycam et plans-séquences, pendant 36 minutes, la visite guidée d'un musée du cinéma. Aux cinémathèques, il préfère la collection privée de compulsifs cinéphiles, Ronald Grant et Martin Humphries, faite de bric et de broc «avec ses entassements d'objets tour à tour désuets, déchus ou fragmentaires», une «accumulation de choses obsolètes, désolidarisées du temps où elles avaient une «vie d'objet», c'est-à-dire une fonction, ou une actualité¹⁰.» Un musée qui évoque plutôt un grenier ou une cave, ces lieux où, parmi les vieilleries entassées, sont souvent cachés d'incalculables trésors. Confirmation de l'intérêt que porte l'artiste à ce qui définit le cinéma dans ses marges. Contrairement à la plupart des autres films, *Cinema Museum* semble devoir raconter une histoire, au moins celle du musée et de ses objets.



Mark Lewis, *Snow Storm at Robarts Library*, 2015.
Film still. 6k transféré en 2k, muet / 6k transferred to 2k, mute, 10'06.
Courtesy Mark Lewis; Daniel Faria, Toronto; Marcelle Alix, Paris.
© Mark Lewis. Courtesy Mark Lewis. © Mark Lewis.

Mais la narration ne fait surface que pour très vite se perdre dans l'espace labyrinthique que trace la caméra au milieu des différentes pièces et multiples couloirs, devant les innombrables objets qu'elle croise et dont elle confirme le passage, dans le temps.

Présenté pour la première fois en dehors du Canada à la galerie Marcelle Alix à Paris, *Snow Storm at Robarts Library*, une des dernières réalisations de l'artiste, semble condenser en onze minutes à peine un large éventail de l'œuvre.

Tout commence par un lent panoramique, faisant apparaître de gauche à droite, en plan large et en noir et blanc, la ville de Toronto. Une entrée en matière que quelques détails vont rapidement dérégler : en ce paysage urbain, des quelques cheminées visibles au loin, la fumée ne s'échappe pas, elle y entre, ou plutôt y retourne ; les voitures n'avancent pas mais reculent toutes. Arrivée au terme de son panoramique, la caméra s'avance vers un immeuble à l'architecture moderne et anguleuse¹¹ pour passer miraculeusement au travers d'une fenêtre en verre derrière laquelle une jeune femme, debout, feuillette un livre composé d'images de l'école de Sienne, confirmant au passage l'intérêt que l'artiste porte à la peinture et à son histoire. Et la couleur se substitue au noir et blanc. Et la ville, désormais observée de l'intérieur du bâtiment, est redevenue sujette au lois du temps : les voitures avancent, les piétons aussi...

Plus l'œuvre progresse et plus la caméra de Mark Lewis semble dire «Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. Je me libère désormais de l'immobilité humaine, je suis dans le mouvement ininterrompu¹²». Désanthropomorphisée, elle rappelle de plus en plus la machine de *La Région centrale* de Michael Snow¹³. Et, à mesure que ses mouvements gagnent en complexité, parmi les innombrables projections dont elles se souvient, il semble y avoir aussi celles des films de Mark Lewis. Une boucle bouclée en quelque sorte.

Si la grammaire cinématographique participe des enjeux de l'œuvre de Stan Douglas, contrairement à Mark Lewis, ce sont avant tout les possibilités narratives qui préoccupent l'artiste de Vancouver.

Le cinéma, ou plutôt le kinéographe, est convoqué dès la première installation, *Ouverture* (1986), reprise de vieux films Edison, accompagnés, en voix off, d'une lecture d'extraits d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Une plongée dans l'histoire, le temps et, de fait, la mémoire. Mais aussi un exercice de détournement que les réalisations suivantes confirment. En 1987, avec ses *TV Spots*, «il retourne contre le film publicitaire l'imaginaire que celui-ci réquisitionne¹⁴». Avec ses *Monodramas*, il détourne les constructions narratives des séries télé. Opération qu'il répète par la double projection de *Win, Place Or Show* (1998), une dispute entre deux hommes, dans un appartement, filmée sous différents angles.

Une démarche qui consiste à jouer «à partir de topoï cinématographiques [...] avec les dispositions de séquences filmées sur plusieurs écrans [...], réinventant ainsi dans l'espace d'exposition, les logiques temporelles du montage filmique (le champ-contrechamp ou les enchaînements de points de vue, désormais mis à plat et simultanés sur des murs-écrans)¹⁵».

En 1995, il réalise *The Sandman*, probable point névralgique de son œuvre. *Der Sandmann (L'homme au sable)* était d'abord un roman écrit par E.T.A. Hoffmann en 1817, avant de servir d'exemple au concept d'inquiétante étrangeté élaboré en 1919 par Sigmund Freud. Ce qui est moins connu, c'est que Freud s'était auparavant passionné pour un autre texte, *Les mémoires d'un neuropathe*, écrit par un certain Daniel Paul Schreber, fils de Moritz Schreber, physicien, inventeur de méthodes éducatives répressives et fondateur, au milieu du XIX^e siècle, des Schrebergärten – sortes de jardins ouvriers allemands.

L'installation consiste en deux projections contiguës de deux séquences – deux panoramiques – tournées exactement au même endroit, dans les anciens studios de Babelsberg, les mêmes qui virent la naissance du cinéma allemand de l'entre-deux guerres. Un personnage lit un texte inspiré du roman d'Hoffmann auquel répondent d'autres lectures en voix off. La caméra filme l'intérieur d'un studio ainsi qu'un Schrebergärten, recréé pour l'occasion. Si l'une des séquences est censée être contemporaine, l'autre représente le passé. Douglas dit avoir voulu «créer une espèce de polyphonie temporelle, permettant de percevoir simultanément deux choses différentes». Aussi les images, ressemblantes sans être absolument identiques, créent-elles cette sensation dont fait état le texte de Freud : une chose qui devient étrangère par sa répétition même.

Adapter une œuvre littéraire et perturber sa linéarité narrative, entrechoquer différentes temporalités, empiler les strates historiques, tout cela est encore constitutif de l'installation titrée *The Secret Agent*, réalisée en 2015, et récemment exposée au Wiels, à Bruxelles, ainsi qu'à la galerie

⁵ Michael Snow, *La Région centrale* (1969), in Michael Snow, *Des écrits 1958-2001*, Centre Pompidou, 2002, p. 31.

⁶ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, Chapitre 1(b)*, *Seul le cinéma*, Gallimard, 1998, p. 192.

⁷ Jennifer Verraes, «Economies du référent 4. La fausse monnaie. *Two impossible films* (Mark Lewis 1995-1997)», *Cinéma & Cie - International Film Studies Journal*, n°10, «Cinéma et art contemporain II/Cinema and contemporary visual art II», printemps 2008, p. 55.

⁸ Mark Lewis, *The Pitch* (1998), in Mark Lewis, *Above and Below*, Le Bal, 2015, p. 6.

⁹ Mark Lewis, entretien avec Anne-Claire Meffre dans le cadre de l'exposition «Above and Below», Le Bal, Paris, 2015.

¹⁰ Barbara Le Maître, «Invincible dialogue des résurrections», in *Cinéma muséum*, Presses Universitaires de Vincennes, 2013, p. 16.

¹¹ La Robarts Library du titre est la principale bibliothèque universitaire de Toronto.

¹² Dziga Vertov, «Résolution du Conseil des trois du 10 avril 1923», in D. Vertov, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, Cahiers du cinéma-10/18, 1972, p. 30-31.

¹³ Chantal Pontbriand suggère, par ailleurs, que «l'artiste laissera le premier rôle à la caméra. Celle-ci, comme dans le film de Samuel Beckett, *Film*, scrutera les possibilités offertes par l'image en mouvement.» in Mark Lewis, *Above and Below*, Le Bal, 2015, p. 277.

¹⁴ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, op.cit., p. 265.

¹⁵ Philippe Dubois, *La question vidéo*, Yellow Now, p. 110.



Stan Douglas, *The Secret Agent*, 2015.

Film stills. Projection vidéo six canaux, son / Six-channel video projection with sound. Courtesy Stan Douglas; David Zwirner, New York / London; Victoria Miro, London. © Stan Douglas

Vue de l'exposition / View of the exhibition:
Stan Douglas, «Interregnum», Wiels, Bruxelles,
09.10.2015–10.01.2016. Photo: Sven Laurent.



Victoria Miro, à Londres. Dans l'obscurité d'une salle, six écrans, répartis en deux rangées de trois se faisant face, fragmentent une histoire d'espionnage, sur fond de politique, de complots et de meurtre. *The Secret Agent* est l'adaptation du roman éponyme de Joseph Conrad. Le contexte politique du roman, le Londres du début du XX^e siècle, est transposé à Lisbonne, en 1975, année consécutive au coup d'état militaire ayant renversé le régime autoritaire d'Estado Novo, dirigé par Antonio Salazar depuis 1932.

La trahison du texte d'origine permet certes de questionner, à l'aune du roman, le bouleversement politique et sociétal qui secouait le Portugal en 1975, mais aussi d'y voir le signe d'un possible bégaïement de l'Histoire.

L'un des principaux lieux du roman est une librairie que Stan Douglas transforme en un cinéma, filmé de son hall d'entrée jusqu'aux coulisses de la salle de projection. De la projection elle-même, aucune trace sinon quelques reflets et une affiche qui trône à l'entrée. Ce hors-champ n'est-il pas remarquable? Le film projeté, dont l'affiche nous indique qu'il s'agirait du *Dernier tango à Paris*, en plus d'être une référence à l'histoire du cinéma, est comme un spectacle parallèle à celui mis en scène par l'artiste. Comme si *The Secret Agent* et le film de Bertolucci habitaient la même Maison cinéma. Peut-être pas la même pièce, peut-être pas le même étage... Quelque part dans la maison, une photo représentant la surface de la mer serait épinglée. Ailleurs, un adolescent s'amuserait avec une toupie. D'une porte sortiraient les ouvriers des usines Lumière, tandis qu'une autre s'ouvrirait sur un spectacle de lanternes magiques.

Vue de l'exposition / View of the exhibition: Stan Douglas, «The Secret Agent»,
Victoria Miro, London, 02.02–24.03.2016. Courtesy Stan Douglas; David Zwirner,
New York / London; Victoria Miro, London. Photo: Robert Glowacki. © Stan Douglas



Memories of the Moviehouse Michael Snow, Mark Lewis and Stan Douglas

—
by Fabrice Lauterjung

If the word 'cinema' has long been associated with an exclusive medium that fixes and freezes images (the reel of film), an appointed room (the movie theatre) and invariable manners of presentation (a single projection for a single screen, in front of which spectators sit in dimmed light, having arrived at the cinema for the film's start, then leaving it when the film ends), a broader observation of its history renders these same associations incomplete and at times partly erroneous.

Through its proto-history made up of magic lanterns, optical toys, and chrono-photographs; through the countless discoveries scattered among the 1,422 "views" or "shots" filmed by the Lumière brothers and their cameramen—who right away invented a direction style inducing the construction of a narrative through a control of time (dictated by the length of the reel of film) and space (presupposed by framing and depth of field), and who invented the tracking shot, the pan, the first special effects, and the advertising film as well as the family film, the documentary and the fiction film, and even the remake;¹ through those experiments called circular projections—including the *photorama*, brainchild of Louis Lumière again, but also the *cinéorama* of Raoul Grimoin-Sanson, Abel Gance's polyvision, and the sound accompaniment provided by musicians, sound effects engineers and barkers; through the various technical developments which have informed it—from the appearance of spoken words (talkies) to that of colour, and from ever larger screens to stereoscopic experiments; through what defines cinema as an "experimental" art, meaning "a practice which questions the medium from top to bottom: its material nature, the conditions in which images are produced, and their organization and linkage (moving away from classical narrative forms), the distribution and screening of movies [...] an artistic praxis which is situated at the crossroads of the visual arts and the dominant cinema. Neither one nor the other, but one and the other—i.e. both".²

in all these ways, the cinema has demonstrated its composite dimension.

Some artists have built their œuvre from this art which lies at the crossing of so many others. Among them, three Canadians: Michael Snow, Mark Lewis and Stan Douglas.

The artist Michael Snow's œuvre is also composite. Snow (now aged 86) is a film-maker, but he is also a musician. He is a photographer, too, but a visual artist, video-maker and writer as well.

The installation *Video Fields* (2002–2015) and the film *Condensation – A Cove Story* (2008), both recently shown by the Martine Aboucaya gallery in Paris, are two disturbing, distinct and nevertheless complementary experiments with and experiences of time and space.

Condensation – A Cove Story, as its title indicates, is the "condensation" of a recording time: sequences filmed from a single viewpoint, at different moments, then speeded up. The film calls to mind another one titled *Cassis*, made by Jonas Mekas in 1966, and entirely constructed from images recorded at more or less regular intervals, but at a pace considerably slower than the famous 24 frames/second, well-suited to the creation of the illusion of a fluid and continuous movement. The result is a wonderful discontinuity creating, here too, an effect of acceleration. While Mekas's camera, fixed to the railing of his friend Jerome Hill's balcony, occasionally sweeps to left and right with the effect of the wind, Michael Snow's remains imperturbably static. But it is again to the wind that the film owes the unforeseen nature of its composition, as it is forever renewed: a seaside scene surrounded by cliffs and hills, which winds pushing clouds and mist at times make lighter, at others darker, colouring the whole with endless different shades, some of which become almost monochrome. A landscape leaving the sky out of the picture so that, like the sky's negative, the shadows of its clouds

¹ Three versions of *La sortie d'usine* – the very first movie in film history – were made.
² Yann Beauvais, "Démonter le cinéma", *Art Press* n° 262, November 2000, p. 42.
³ Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 67.



Michael Snow, *Condensation - A Cove Story*, 2008.
Film stills. Vidéo couleur muette / Video, color, mute, 10'28.
Courtesy Michael Snow; galerie Martine Aboucaya, Paris

and the resulting luminous fluctuations become part and parcel of it.

Condensation - A Cove Story is a highly pictorial journey through time, made at a brisk speed. A film which might be the extension of another journey, in praise of the slowness produced 41 years earlier, which the critic Manny Farber described as “*The Birth of A Nation* in Underground films”: *Wavelength*, a continuous zoom forward “like a metaphor of time’s arrow and like an inevitable shrinkage of the field of vision”,³ which, from its widest frame to its tightest, moves across a New York loft for 45 minutes, ending up its course in front of a small photo pinned to a wall. This photo represents the surface of the sea, forcing its permanent wave movement into “eternal” motionlessness. The fact is that the angle of the photo’s shot—taken from a slightly high angle—is oddly similar to the frames of *Video Fields*: an installation repeating the same images—five different fields being swept by the wind, separated from each other by snatched moments of blue sky—simultaneously projected on seven screens. Under the wind’s effect, the continuous quivering and swaying of the tall grasses might be a possible memory of the permanent movement that was removed from the photo of *Wavelength*.⁴

The shots of *Video Fields*, *Condensation* and *Wavelength* seem to have been recorded by autonomous machines, whose machinations have been decided upon in advance, separated from the artist’s hand. Which naturally refers to Michael Snow’s most “bachelor” film, *La Région centrale*, made in 1970-1971. The goal of this film, lasting a little more than three hours, and shot with the help of a camera fixed to a constantly moving machine, was to be “an orchestration of all the possibilities offered by the camera’s movements and of the diversity of the relations between the camera and the object filmed. [...] an immense landscape film [...] a sort of absolute recording of a wild place”⁵

Undoubtedly one of the most extraordinary physical experiences that the seventh art has ever produced. And, paradoxically, this film, which is indeed a Michael Snow film, hook, line and sinker, is also absolutely a film made by a machine.

If, as Godard says in his *Histoire(s) du cinéma*, “a film projector is obliged to remember the camera”⁶, then Mark Lewis’s camera remembers countless projections. His films are based on a cinematographic legacy, a “heritage praxis” to borrow Jennifer Verraes’s⁷ words, but unlike the use classically made of this by the cinema, each framing, each camera movement, each optical illusion, and each reference to other films is accentuated so as to become a special and unusual perceptual experience, usually stripped of narrative requirements. Otherwise put, precisely where the classical cinema has recourse to what is called cinematographic “grammar” to tell stories, Mark Lewis’s films are perhaps, first and foremost, stories about this grammar.

In 1998 he made a film titled *The Pitch*, in which he staged himself in a performance-like exercise devised to highlight the role of extras. The film opens with a tightly framed scene, using a high angle shot, focused on the artist who is starting to read a text devoted, it just so happens, to those “silent [proletarians] of film studios”.⁸ A slow zoom backwards helps us to grasp the surrounding space: a railway station filled with lots of travellers. Through this arrangement, anyone entering the camera’s field potentially turns into an extra, including the artist, the film’s only “actor”, who is soon drowned in the throng. Except that, here, being an extra does not mean complying with narrative circumstances, it is tantamount to inhabiting a space: an incredible summary of what framing means in film. And all it took was a four-minute sequence shot, the length of the 35 mm. reel, a period acting like a constraint and

conceived “for someone seeing the film in a gallery.”⁹ A painstaking labour involving space and time, which *North Circular* materializes two years later through a gradual forward tracking shot, in the direction of a ruined building, behind whose broken windows a teenager is playing with a spinning top, and when the top stops spinning, that is the end of the film. Like the top, Mark Lewis’s films depict the fragile balance between a movement and its development in time. Usually in total silence. Sometimes the equilibrium calls for a total rotation of the camera on its own axis, which makes the image pivot 360° (*Harper Road*, 2003). At other times, it is the static shot of a mist-shrouded landscape with glimpses of an island and a small boat (*Algonquin Park, September*, 2001), bestirring memories of a famous painting by Böcklin. At other times, still, the image is turned inside out—“topsy turvy”—in such a way that the passers-by treading London’s pavements in *Rush Hour, Morning and Evening, Cheapside*, at dawn and at sunset, become shadows which take precedence over the bodies giving rise to them.

Film after film, the camera movements increase in number, as, for example, in *Forte* (2010), a dizzy-making plunging view over an Alpine valley, and again in *Above and Below the Minhocão* (2014),

where a freeway, devoid of vehicles but filled with strollers, is filmed as if in a state of weightlessness, in the day’s dying light, a kind of “archaeological vestige of modernity”, to use the auteur’s words.

The centre of gravity of Mark Lewis’s work might have occurred in 2008, when he decided to film a guided visit to a film museum for 36 minutes, using a steadycam, and sequence shots. Over film libraries he prefers the private collection of compulsive film buffs, Ronald Grant and Martin Humphries, made up of bits and bobs, “with its piles of objects which are by turns old-fashioned, expired or fragmentary”, an “accumulation of obsolete things separated from the time when they had the ‘life of an object’, which is to say a function, or a topical sense.”¹⁰ A museum which rather conjures up an attic or a cellar, those places where, among the clutter of old things, incalculable treasures often lurk. A confirmation of the artist’s interest in what defines the cinema in its wings. Unlike most of the other films, *Cinema Museum* seems intent on telling a story, at least that of the museum and its exhibits. But the narrative only surfaces very briefly and is then lost in the labyrinthine space drawn by the camera in the midst of the different rooms and numerous corridors, in front of the countless objects it comes upon, confirming their passage in time.

Screened for the first time outside Canada at the Marcelle Alix gallery in Paris, *Snow Storm at Robarts Library*, one of the artist’s latest productions, seems to condense the work’s wide span into barely eleven minutes. Everything starts with a slow pan, showing the city of Toronto from left to right, in wide-angled shots and in black and white. An introduction to the subject which is in no time upset by one or two details: in this cityscape, no smoke escapes from the few chimneys visible in the distance, rather it enters them, or, more precisely, returns into them; vehicles do not move forward, they all move in reverse. When the camera reaches the end of its wide angle shot, it advances towards a building with modern, angular architecture¹¹ and then miraculously passes through a glass window behind which a young woman, standing, is leafing through a book made up of pictures of the Sieneese School, confirming in passing the artist’s interest in painting and its history. And colour replaces the black and white. And the city, now observed from inside the building, has once again become subject to the laws of time: the vehicles move forward, as do the pedestrians...

The more the work progresses, the more Mark Lewis’s camera seems to be saying: “Me, machine, I’m showing you the world in the only way I can see it. I am freed from human immobility, I’m in uninterrupted motion.”¹² De-anthropomorphized, it increasingly reminds us of the machine in Michael Snow’s *La Région centrale*.¹³ And as its movements become more complicated, among the countless projections it remembers, there also seem to be projections of Mark Lewis’s films. A loop come full circle, in a way.

- ⁹ Mark Lewis, interview with Anne-Claire Meffre as part of the exhibition “Above and Below”, Le Bal, Paris, 2015.
¹⁰ Barbara Le Maître, “Invincible dialogue des résurrections”, in *Cinéma muséum*, Presses Universitaires de Vincennes, 2013, p. 16.
¹¹ The Robarts Library in the title is the main university library in Toronto.
¹² Dziga Vertov, “Résolution du Conseil des trois du 10 avril 1923”, in D. Vertov, *Articles, Journaux, Projets*, Paris, Cahiers du cinéma-10/18, 1972, p. 30-31.
¹³ Chantal Pontbriand incidentally suggests that “the artist will leave the leading role to the camera. As in Samuel Beckett’s film, *Film*, the camera will examine the possibilities offered by the moving image” in Mark Lewis, *Above and Below*, Le Bal, 2015, p. 277.



Mark Lewis, *Snow Storm at Robarts Library*, 2015.
Film still. 6k transféré en 2k, muet / 6k transferred to 2k, mute, 10'06.
Courtesy Mark Lewis; Daniel Faria, Toronto; Marcelle Alix, Paris.
© Mark Lewis. Courtesy Mark Lewis. © Mark Lewis.

⁴ The installation also includes a monitor broadcasting the image of the synthesizer which was used to compose the sound track, similar to the noise of the wind.
⁵ Michael Snow, *La Région centrale* (1969), in Michael Snow, *Des écrits 1958-2001*, Centre Pompidou, 2002, p. 31.
⁶ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, Chapitre 1(b)*, *Seul le cinéma*, Gallimard, 1998, p. 192.
⁷ Jennifer Verraes, “Economies du référent 4. La fausse monnaie. *Tuo impossible films* (Mark Lewis 1995-1997)”, *Cinéma & Cie-International Film Studies Journal*, n°10: Cinema and contemporary visual art II, Spring 2008, p. 55.
⁸ Mark Lewis, *The Pitch* (1998), in Mark Lewis, *Above and Below*, Le Bal, 2015, p. 6.



Vue de l'exposition / View of the exhibition: Stan Douglas, «Interregnum», Wiels, Bruxelles, 09.10.2015–10.01.2016. Photo: Sven Laurent.

If cinematographic grammar is one of the challenges of Stan Douglas's work, unlike in the case of Mark Lewis, what concerns the Vancouver-based artist above all are narrative possibilities.

The cinema, or rather the kinetograph, was summoned in his first installation, *Ouverture* (1986), taken from old Edison movies, accompanied, in the voice-over form, by a reading of excerpts from Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. A plunge into history, time and, *de facto*, memory. But also an exercise in appropriation which was backed up by the ensuing works. In 1987, with his *TV Spots*, "he turned the imagination requisitioned by the advertising film against this latter".¹⁴ With his *Monodramas*, he hijacked the narrative constructs of television series. An operation that he repeated by way of the double projection of *Win, Place or Show* (1998), a quarrel between two men, in an apartment, filmed from different angles.

An approach which consists in playing "on the basis of cinematographic *topoi* [...] with arrangements of filmed sequences on several screens [...], thus re-inventing, within the exhibition space, the time-based logical systems of film montage (the shot-reverse shot and the sequences of viewpoints, henceforth exposed and rendered simultaneous on wall-screens)."¹⁵

In 1995, he made *The Sandman*, probably the crux of his oeuvre. *Der Sandmann* was first of all a novel written by E.T.A. Hoffmann in 1817, before serving as an example of the concept of uncanniness developed in 1919 by Sigmund Freud. What is less well known is that Freud had previously had a deep interest in another text, *Memoirs of My Nervous Illness*, written by a certain Daniel Paul Schreber, the son of the physicist Moritz Schreber, inventor of repressive educational methods and, in the mid-19th century, founder of the Schrebergärten, which were kinds of German allotments.



Vue de l'exposition / View of the exhibition: Stan Douglas, «The Secret Agent», Victoria Miro, London, 02.02–24.03.2016. Courtesy Stan Douglas; David Zwirner, New York / London; Victoria Miro, London. Photo: Robert Glowacki. © Stan Douglas

The installation consisted in two contiguous projections of two sequences—two pan shots—filmed in exactly the same spot, in the old Babelsberg studios, the selfsame studios which saw the birth of German cinema between the wars. A character reads a text inspired by the Hoffmann novel, and other voice-over readings respond to this. The camera films inside a studio as well as in a Schrebergärten, re-created for the occasion. If one of the sequences is meant to be contemporary, the other represents the past. Douglas said that he had wanted to "create a sort of temporal polyphony, making it possible to simultaneously perceive two different things." So the images, which are similar but not altogether identical, create this sensation, which is described in Freud's writing: something which becomes strange—uncanny—through its very repetition.

Adapting a literary opus and upsetting its narrative linearity, creating a clash between different time-frames, and piling historical layers one on top of the other, all these are still components of the installation titled *The Secret Agent*, made in 2015, and recently shown at the Wiels contemporary art centre, in Brussels, as well as at the Victoria Miro gallery in London. In the obscurity of a room, six screens, arrayed in two rows of three and set opposite each other, split up a tale of espionage, against a backdrop of politics, conspiracies and murder. *The Secret Agent* is the adaptation of a Joseph Conrad novel of the same title. The novel's political context—early 20th century London— is transposed to Lisbon, in 1975, the year following the military coup d'état which toppled the authoritarian Estado Novo regime, headed by Antonio Salazar since 1932. The treachery described in the original text helps readers not only to question the political and social upheaval which shook Portugal in 1975, but also to see in that upheaval a sign of History's possible faltering.



Stan Douglas, *The Secret Agent*, 2015. Film stills. Projection vidéo six canaux, son / Six-channel video projection with sound. Courtesy Stan Douglas; David Zwirner, New York / London; Victoria Miro, London. © Stan Douglas

One of the novel's main settings is a bookshop which Stan Douglas turned into a cinema, filmed from its foyer right into the wings of the projection room. Of the projection itself there remains no trace, apart from one or two reflections, and a poster which surveys the entrance. Isn't this off-screen arrangement noteworthy? The film projected, whose poster tells us that the work in question is *Last Tango in Paris*, is not only a reference to the history of the cinema, but also like a parallel spectacle to the one staged by the artist. As if *The Secret Agent* and Bertolucci's movie inhabited the same "Moviehouse". Maybe not the same room, and perhaps not the same floor... Somewhere in the house, a photo depicting the sea's surface is pinned up. Somewhere else, a teenager is playing with a spinning top. Workers employed in the Lumière factories spill out of a door, while another door opens onto a magic lantern spectacle.

¹⁴ Françoise Parfait, *Vidéo: un art contemporain*, op.cit., p. 265.

¹⁵ Philippe Dubois, *La question vidéo*, Yellow Now, p. 110.

JUNE
14 - 19
2016

79 galleries from 34 countries
Status: March 2016
*new at LISTE

VI, VII, Oslo
80M2 Livia Benavides,
Lima
Altman Siegel, San Francisco
Christian Andersen,
Copenhagen
Antenna Space,
Shanghai
Aoyama / Meguro, Tokyo
Arcadia Misse, London
Balice Hertling, Paris
*Bernhard, Zurich
Blank, Cape Town
BalteLang, Zurich
Carlos / Ishikawa, London
Clearing,
New York / Brussels
Crèvecoeur, Paris
Croy Nielsen, Berlin
Ellen de Bruijne,
Amsterdam
Dépendance, Brussels
Document-Art,
Buenos Aires
*Bridget Donahue,
New York
*Ellis King, Dublin
Essex Street, New York
Agustina Ferreyra,
San Juan
Fonti, Naples
Freedman Fitzpatrick,
Los Angeles
Lars Friedrich, Berlin

Frutta, Rome
Gaudel de Stampa,
Paris
Green Art, Dubai
Dan Gunn, Berlin
Gypsum, Cairo
Bruce Haines, Mayfair,
London

High Art, Paris
Jeanine Holland, Amsterdam
Hollybush Gardens, London
Hopkinson Mossman,
Auckland
House of Gaga,
Mexico City
Andreas Huber,
Vienna
Hunt Kastner, Prague
Instituto de Vision,
Bogota
*Jan Kapsner, Cologne
KoppeAstner, Glasgow
KOW, Berlin

Kraupa-Tuskany Zeidler,
Berlin
Labor, Mexico City
*LambdaLambdaLambda,
Pristina
Laveronica, Modica
Emanuel Layr, Vienna
David Lewis, New York
Limocello, London
Marcelle Alix, Paris
Jaqueline Martins,
São Paulo
Mathew, Berlin / New York
Francesca Minini, Milan
Monitor, Rome
Mor Charpentier, Paris
Mother's Tankstation, Dublin
Múrias Centeno,
Lisbon / Porto
Neue Alte Brücke,
Frankfurt o.t.M.
NoguerasBlanchard,
Madrid / Barcelona
*Nominimo, Guayaquil
Office Baroque, Brussels
Overduin & Co., Los Angeles
Project Native Informant,
London

Proyectos Ultravioleta,
Guatemala City
Dawid Radziszewski,
Warsaw
Raster, Warsaw
Real Fine Arts, Brooklyn
Sabot, Cluj-Napoca
Sandy Brown, Berlin
Deborah Schamoni,
Munich
Silberkuppe, Berlin
Gregor Staiger, Zurich
Stigter Van Doesburg,
Amsterdam
Tennikova & Kasela,
Tallinn

The Breeder, Athens
*The Sunday Painter, London
*Michael Thibault,
Los Angeles
Truth and Consequences,
Geneva
Federico Vavassori, Milan

20 YEARS
MAIN
PARTNER

E. GUTZWILLER
& CIE
BANQUIERS
BASEL

TUESDAY
TO SATURDAY
1-9 P.M.
SUNDAY
1-6 P.M.

OPENING
RECEPTION
MONDAY
JUNE 13
5-9 P.M.

BURG-
WEG 15
CH-BASEL
WWW.
LISTE.CH



20-23
OCTOBRE
2016



GRAND
PALAIS
PETIT
PALAIS
HORS
LES
MURS
PARIS

#fiac • fiac.com



En effet, pourquoi pas Judy Chicago ?

Cédric Aurelle s'entretient avec Arakis

Why not Judy Chicago?
CAPC, Bordeaux
10.03-04.09.2016

Le CAPC de Bordeaux organise la première exposition institutionnelle en France de Judy Chicago, figure incontournable de l'art féministe et, l'on pourrait dire, de l'art américain. Un œuvre essentiel qui questionne les fondements mêmes de l'histoire de l'art comme production active de la domination masculine, inventant un vocabulaire de formes qui vient s'inscrire tout contre les structures du discours visuel dominant dont il vient saper les fondements. Alors oui, *why not Judy Chicago*, *after all*, pourquoi pas une femme et pourquoi pas Judy Chicago au musée, temple historique du phallocentrisme? C'est cette question que soulève Arakis (Xabier Arakistain), curateur de l'exposition, reprenant deux notions qui fondent le travail de l'artiste: le déficit (de visibilité) et la désobéissance (devant les canons). Et l'on ne sera pas surpris que cette proposition vienne doublement de la périphérie du regard: d'une part, d'une institution qui se distingue, par son histoire et par sa situation géographique, des grandes institutions hégémoniques et, d'autre part, d'un curateur basé à Bilbao qui se définit avant tout comme féministe.

L'exposition suit deux axes. Un premier documente l'engagement de Judy Chicago dans l'enseignement, avec notamment l'important Fresno Feminist Art Program qu'elle mit en place à l'attention des femmes artistes alors qu'elle était enseignante invitée de la California State University en 1970 et qui s'ouvrira aux hommes par la suite. Est documentée également la fameuse Womanhouse qu'elle créera en 1971 dans une maison inhabitée près du campus de CalArts, dans le cadre de son enseignement là-bas.

Le second propose une lecture de son œuvre à travers les différentes époques de sa carrière. L'exposition marque par la présence importante de reproductions présentées sur un pied d'égalité avec des œuvres originales; les documents et archives sont valorisés par un traitement équivalent à celui des œuvres, comme pour la pièce majeure de Judy Chicago: *The Dinner Party*. Cette dernière, qui convoque pour ainsi dire à un festin de femmes les figurantes, seconds rôles et autres habituelles oubliées de la grande Histoire, pose la question de l'écriture de l'histoire comme outil de domination masculine. L'usage de plats en céramique présentant des formes vulvaires permet

d'interroger autant l'histoire que le vocabulaire visuel et technique de cette domination. Seuls quelques plats sont présentés sous vitrines et la pièce intégrale est évoquée sous forme d'archives et de posters. Ses autres séries, notamment ses peintures *Power Play*, sont en partie présentes via des reproductions et cette exposition pose ainsi la question de ce qui fait œuvre, de ce qui fait exposition et du rôle de l'exposition par rapport à l'œuvre. Nous en discutons avec Arakis.

Pourquoi Judy Chicago ?

Judy Chicago est une artiste de soixante-dix-sept ans que je considère comme l'une des plus importantes du XX^e siècle. Elle vient de bénéficier de nombreux hommages aux États-Unis dans des universités et des centres d'art mais il n'y a pas encore eu de grande exposition à lui être consacrée au MoMA, au Whitney ou dans d'autres institutions importantes. Alors «Why not Judy Chicago?» pose cette question: pourquoi pas elle? Pourquoi pas une femme, qui plus est féministe, et dont tout le travail repose sur la mise en question des canons du phallocentrisme?

Pourquoi Bordeaux ?

Personnellement, j'adore travailler à cette échelle et à une dimension telle que celle du CAPC. On se trouve ici en périphérie et j'aime beaucoup le fait de montrer des choses qui s'éloignent de l'alpha et de l'oméga des institutions hégémoniques.

Le fait que l'exposition ait lieu à Bordeaux et non à Paris a-t-il plus de sens ?

Je ne pense pas que cela produise plus de sens, je constate simplement que ce projet n'est possible que dans ce type de lieu. Je pense que cela aurait totalement fait sens que Judy Chicago bénéficie d'une exposition au MoMA. Pourquoi pas ?

Judy Gerowitz devient Judy Chicago en 1971.

La première partie de son œuvre, celle des années soixante, que l'on pourrait qualifier de minimaliste, semble sous-représentée. Est-ce parce qu'elle n'était pas encore Judy Chicago ?

Pas du tout. C'est une période de son travail que j'aime beaucoup car elle est investie d'une grande énergie et mon point de vue curatoriale ne consiste pas à la minimiser: l'exposition



Judy Chicago
Mother Superette, 1963.
Acrylique sur papier /
Acrylic on paper, 49.5 × 66 cm.
© Judy Chicago.
Photo © Donald Woodman

commence en 1964 avec *Mother Superette* et se poursuit avec la série des *Pasadena Lifesavers* de 1969, ses peintures à caractère minimaliste qui sont nombreuses dans l'exposition.

Mais certaines pièces importantes ne sont-elles pas absentes, notamment de grandes sculptures d'inspiration minimaliste comme *Rainbow Pickett* qui appartient au Brooklyn Art Museum ou ses *Bronze Domes* ?

Toute exposition fait l'objet d'une série de décisions. Ici, il ne s'agissait pas d'organiser une rétrospective. Une telle opération pour une artiste comme Judy Chicago serait extrêmement onéreuse, beaucoup de pièces étant aux États-Unis. Mon ambition est de présenter un récit visuel de sa carrière à partir d'un choix d'éléments: elle a produit une très importante quantité de pièces et mon approche curatoriale consiste à sélectionner des lignes de son travail qui montrent sa contribution majeure à l'histoire de l'art.

Pourquoi avoir choisi de présenter beaucoup de reproductions d'œuvres ? La présentation sur un pied d'égalité d'œuvres originales et de reproductions procède-t-elle d'une approche queer du curating ?

Non, pas *queer* mais féministe! Judy Chicago a créé cette imagerie fantastique du sexe féminin qui a donné le *cunt art*, c'est ce que je mets en discussion avec elle; les décisions curatoriales ont été prises dans cette optique. Je disposais de deux lieux intéressés par ce projet [le Centre Azkuna de Bilbao et le CAPC ont collaboré sur ce projet], d'un très joli budget pour une exposition d'art contemporain et j'ai agi à partir de ces données. De plus, il me paraissait intéressant de présenter une artiste américaine en Europe tout en mettant à distance la mystification de l'objet d'art sur laquelle son amie la critique américaine Lucy Lippard

avait brillamment écrit dans les années soixante-dix. Cela ne nous a donc pas paru problématique avec Judy de faire usage de reproductions; l'essentiel est le récit que l'on produit autour de l'œuvre. À travers cette mise en récit, le visiteur prend la mesure de l'évolution de sa palette colorée, de son style graphique, de la manière dont elle a inventé son style propre et, au final, de son importance.

D'une certaine manière, vous mettez en question l'approche institutionnelle de l'art en matière de pouvoir liée à la détention de l'original ?

Tout à fait.

Pour en venir au travail de Judy Chicago, j'ai eu le sentiment en regardant certaines de ses œuvres – et notamment les peintures que je qualifierais de « michelangelesques » de la série *Power Play* – qu'elle reproduit des stratégies masculines plus qu'elle ne les déconstruit.

Non, je ne pense pas. Judy Chicago est une artiste féministe. Qu'est-ce que cela veut dire? Il y a deux réponses ici. Une première concerne la masculinité comme représentation. En tant que féministe, Judy Chicago ne pense pas que le genre se résume aux femmes. Le genre, c'est les hommes et les femmes. Le sexe est masculin et féminin, c'est un principe binaire. Judy Chicago a réalisé cette série *Power Play* au milieu des années quatre-vingt sur une contre-construction de la masculinité parce qu'elle a rapidement compris qu'avec les *gender studies*, le genre se résumait à la femme. Le sexe n'est pas l'équivalent de la femme et elle déconstruit cette opération. Elle introduit beaucoup d'humour dans sa déconstruction de la masculinité. Regardez la palette, le bleu ciel combiné au rose. «Féminisons! Créons des problèmes!» nous dit-elle.

Par ailleurs, en tant qu'artiste, elle travaille sur l'histoire de l'art. En se rendant en Italie, elle a vu de ses propres yeux les soi-disant maîtres de la Renaissance. À son tour, elle s'est penchée sur la question des techniques et notamment de celles qui n'étaient pas fréquemment représentées dans les beaux-arts masculins: peinture à l'encre de Chine, textiles. Au même moment qu'elle réalise les grandes peintures de *Power Play*, elle commence sa série avec des textiles *The Birth Project*, qui met en scène la gestation et l'accouchement. De même, dans nombre de ses œuvres qui suivent, dans les séries *Human Rights* et *Holocaust*, elle combine les textiles à la peinture. C'est là une dimension féministe de son art.

Pourtant, le féminin semble demeurer le contrepoint nécessaire au masculin dans certaines des œuvres que l'on voit dans l'exposition. Comme si le féminin n'existait pas sans le masculin et relèverait en cela d'une « pensée straight » pour reprendre la formule de Monique Wittig ?

Si vous m'interrogez sur certaines lesbiennes critiquant Judy Chicago, cela revient pour moi à dire que Margaret Thatcher critique Judy Chicago: être une lesbienne c'est la même chose qu'être une femme, ce n'est pas la même chose que d'être

féministe. Être lesbienne, c'est une orientation sexuelle, être féministe c'est une option politique. Vous ne pouvez comprendre la masculinité sans la féminité et vice-versa.

Je n'ai pas montré les pièces présentant des motifs homosexuels, peut-être aurais-je dû ici, mais je ne pouvais pas tout montrer. J'ai privilégié les recherches sur le con comme signe socialement construit. Je voulais me concentrer sur la définition du phallocentrisme qui se fait jour à travers son travail sur le con et sur la façon dont l'histoire est construite en écho à une voix masculine hétérosexuelle. *The Dinner Party*, une de ses œuvres les plus importantes, est une énorme archive historique. L'histoire est le système qui reproduit le sexisme et qui marque l'éducation. Le féminisme ne traite pas de la question des femmes mais des relations de pouvoir entre les hommes et les femmes. La masculinité n'existe pas, la féminité n'existe pas. Ce sont des concepts socialement construits dans une certaine période historique. Mais ils sont construits de manière binaire. Dans ce sens, l'usage de la féminité par Judy Chicago est hautement politique. Le phallocentrisme est socialement construit même s'il apparaît naturel et que l'on pense qu'il en a toujours été ainsi. Quand une chose devient naturelle c'est qu'on oublie qu'elle a été construite. Dans cet esprit, quand Judy Chicago diffuse ses fumées colorées et pose ses papillons et autres symboles dans le paysage, l'imagerie du con définit le phallus et dit qu'elle ne veut pas être opprimée. Le féminin est utilisé contre le masculin et il faut déconstruire les jeux de pouvoir à l'œuvre entre le féminin et le masculin. En posant le con, elle dit que le phallus est construit. On est à rebours de Freud et de Lacan, Freud affirmant l'envie du pénis comme déterminant féminin et Lacan parlant de la formation de la subjectivité devant le miroir à un stade premier. Judy Chicago dit «je ne suis pas envieuse du pénis et, en qualité de petite fille devant le miroir, je ne vois pas l'absence

de phallus mais la présence du con». Ce qui revient à dire: «je n'accepte pas la loi du phallus.»

En matière de commissariat, cette exposition pose de manière cruciale la question du point de vue et invite à interroger celui depuis lequel vous vous exprimez.

Je suis féministe et j'adopte un point de vue féministe. Depuis le début, dans le cadre de mes études, le féminisme m'a aidé à trouver énormément de réponses sur la société comme sur ma vie. Ainsi, quand je suis devenu curateur, j'étais déjà un féministe. Toute ma carrière de curateur, j'ai travaillé dans le champ de l'art depuis une perspective féministe, testant et mettant en œuvre des stratégies féministes. Je me considère comme un activiste politique, mais il faut faire la différence entre l'activisme et l'art. Au cours des dernières années, j'ai été horrifié par cette vague «d'artivisme». Je pense que c'est mauvais pour l'activisme autant que pour l'art et je ne veux rien avoir à faire avec ça.

Mais vous considérez-vous comme un activiste en tant que curateur? Sont-ce deux choses différentes ou qui se superposent?

Complètement. La société est divisée par des différences sexuelles et les différences sexuelles établissent un schéma de relations de pouvoir spécifiques. Si vous êtes conscient de cette situation et que vous êtes en position de lutter contre ces relations de pouvoir, alors vous êtes un activiste. Dans mon cas, comme je mets du maquillage, que je porte des perruques, on pourrait dire que je pose problème depuis un point de vue hégémonique du sexe, de la sexualité et du genre. Je suis tout à fait conscient de poser problème.

Vous vous définissez comme queer, transgenre...?

Je me définis comme une personne et comme un féministe.

Why not Judy Chicago, after all?

Cédric Aurelle in conversation with Arakis

Why not Judy Chicago?
CAPC, Bordeaux
10.03-04.09.2016

The CAPC in Bordeaux is organizing the first institutional exhibition to be held in France of the work of Judy Chicago, that oh-so-influential figure of feminist art and, we might also say, of American art. Hers is an essential œuvre which challenges the very foundations of the history of art as an active product of male domination, inventing, as it does, a vocabulary of forms which works against the structures of the predominant visual discourse, whose bases it undermines. So yes, why not Judy Chicago, after all? Why not a woman? And why not Judy Chicago in the museum, that historical temple of phallocentrism? These are the questions raised by the CAPC and more specifically by Arakis (Xabier Arakistain), the show's curator, who takes up two notions which underpin the artist's œuvre: deficit (of visibility) and disobedience (with regard to the canons). And it is no surprise that this proposition comes in two ways from a peripheral gaze: on the one hand, from an institution which, through its history and its geographical situation, stands apart from the major hegemonic institutions, and, on the other hand, from a Bilbao-based curator who defines himself above all as a feminist.

The exhibition is two-themed. The first documents Judy Chicago's involvement in teaching, with, in particular, the significant Fresno Feminist Art Programme which she set up for women artists when she was a guest teacher at California State University in 1970, and which would be subsequently accessible for men. Also documented is the famous Womanhouse which Judy Chicago created in 1971 in an uninhabited house near the CalArts campus, as part of her teaching programme there.

The second proposes a reading of her work by way of the different periods of her career. The exhibition is a striking one because of the conspicuous presence of reproductions presented on an equal footing with original works; documents and archives are treated just like the works, one such being the artist's major piece, *The Dinner Party*. This latter, which, as it were, invites female extras, supporting roles and other figures usually forgotten by History with a capital H to a women's banquet, raises the issue of the writing of history as a tool of male domination. The use of ceramic dishes showing vulva-like forms helps us to question both the

history and the visual and technical vocabulary of this domination. Just a few dishes are shown in display cases, and the whole piece is described in the form of archives and posters. Her other series, especially her *Power Play* paintings, are partly shown as reproductions, and this exhibition thus raises questions about what makes a work, what makes an exhibition, and the role of the exhibition in relation to the work. We discuss all this with Arakis.

Why Judy Chicago?

Judy Chicago is a 77-year-old artist whom I regard as one of the most important of the 20th century. She has just received lots of tributes in the United States, in universities and art centres, but there still hasn't been any major show devoted to her work at MoMA, or the Whitney, or other important institutions. So "Why not Judy Chicago?" poses this very question: why not her? Why not a woman, who's a feminist as well, whose whole work is based on questioning the canons of phallocentrism?

Why Bordeaux?

Personally, I love working on this scale, and in a dimension such as the CAPC's. Here we're on the outskirts, so to speak, and I really like showing things which are well-removed from the alpha and omega of hegemonic institutions.

Does the fact that the exhibition is being held in Bordeaux and not in Paris make more sense?

I don't think it makes more sense, I simply realize that this project is only possible in this type of venue. I think Judy Chicago having a show at MoMA would totally make sense too. Why not?

Judy Gerowitz became Judy Chicago in 1971. The first part of her œuvre, produced in the 1960s, which we might describe as minimalist, seems to be under-represented. Is this because she was not yet Judy Chicago?

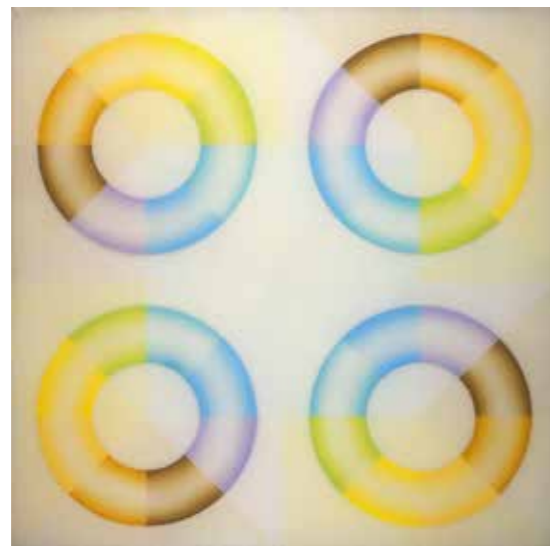
Not at all. That's a period of her work that I like a lot, because it's filled with lots of energy, and my viewpoint, as curator, does not involve minimizing it: the exhibition starts in 1964 with *Mother Superette*, and carries on with the 1969 series of *Pasadena Lifesavers*, her sort of minimalist paintings, and there are plenty of them in the show.



Judy Chicago
avec en arrière-fond /
with backdrop:
Boxing Ring Ad, Artforum, 1970.
Photo © Donald Woodman 2015

Vue de l'exposition /
View of the exhibition:
«Why Not Judy Chicago?»
CAPC, musée d'Art
contemporain de Bordeaux, 2016.
Photo: Frédéric Deval.





Judy Chicago, *Pasadena Lifesavers Yellow Series #2*, 1969–70. Laque acrylique sprayée sur acrylique / Sprayed acrylic lacquer on acrylic, 152.4 × 152.4 cm. Photo © Donald Woodman

But aren't some major pieces missing, in particular large minimalist-inspired sculptures like *Rainbow Pickett*, which belongs to the Brooklyn Art Museum, and her *Bronze Domes*?

All exhibitions are subject to various series of decisions. Here it wasn't a matter of organizing a retrospective. Such an undertaking for an artist like Judy Chicago would be extremely costly, because a lot of her pieces are in the United States. My goal is to present a visual narrative of her career, based on a choice of ingredients: she has produced a very large number of pieces, and my curatorial approach consists in selecting lines of her work which illustrate her major contribution to art history.

Why have you decided to show a lot of reproductions of her works? Does the presentation of original works and reproductions on an equal footing result from a queer approach to curating?

No, not queer, rather, feminist! Judy Chicago created that fantastic imagery of the female sex which gave rise to 'cunt art', and this is what I discuss with her; the curatorial decisions were made in this spirit. There were two venues which were involved in this project [the Azkuna Centre in Bilbao and the CAPC both collaborated on this project], with a very attractive budget for a contemporary art show, and I acted on the basis of these data. What's more, it seemed interesting to me to present an American artist in Europe while at the same time distancing the mystification of the art object, about which her friend, the American critic Lucy Lippard wrote brilliantly in the 1970s. So the use of reproductions didn't seem problematic for Judy and me; the nub is the narrative that's produced around the oeuvre. Through this introduction of narrative, the visitor can gauge the way the artist's colourful palette develops, along with her graphic style, and the way she has invented her own style, and, in the end of the day, her significance.

In a way, you're challenging the institutional approach to art in terms of the power associated with having the original?

Precisely.

Coming to Judy Chicago's work, I've had the feeling while looking at some of her pieces –and in particular the paintings which I'd describe as 'Michelangelo-like' in the *Power Play* series– that she reproduces rather than deconstructs male strategies.

No, I don't think so. Judy Chicago is a feminist artist. What does this mean? There are two answers here. The first has to do with masculinity as representation. As a feminist, Judy Chicago does not think that gender comes down to women. Gender is men and women. Sex is male and female, there's a binary principle. Judy Chicago produced that *Power Play* series in the mid-1980s based on a counter-construct of masculinity, because she had quickly realized that with 'gender studies', gender came down to woman. Sex is not the equivalent of woman, and she deconstructed that operation. She introduced plenty of wit into her deconstruction of masculinity. Look at her palette, sky-blue combined with pink. "Let's feminize! Let's create problems!", she told us.

In other respects, as an artist, she works on art history. When she went to Italy she saw with her very own eyes the so-called Renaissance masters. In her turn, she focused on the issue of techniques and in particular those which were not often represented in the male fine arts: Indian ink painting, textiles. At the same time as she produced the large *Power Play* paintings, she started her series with textiles, titled *The Birth Project*, which depicts gestation and childbirth. Likewise, in many of her ensuing works, in the *Human Rights* and *Holocaust* series, she combined textiles with paint. That's a feminist dimension of her art.

What do you think of the critics who consider that Judy Chicago speaks from the perspective of a heterosexual woman?

If you're asking me about certain lesbians who criticize Judy Chicago, this, for me, is tantamount to saying that Margaret Thatcher criticized Judy Chicago. Being a lesbian or being a woman is not the same thing as being a feminist. Being lesbian is a sexual orientation; being feminist is a political option. You can't understand masculinity without femininity and vice versa. I haven't shown the pieces portraying homosexual motifs, perhaps I should have done, but I couldn't show everything. My preference has been for research into the cunt as a socially constructed sign. I wanted to concentrate on the definition of phallocentrism which comes to the fore through her work on the cunt and the way in which history is constructed as an echo of a heterosexual male voice. *The Dinner Party*, which is one of her most important works, is a huge historical archive. History is the system which reproduces sexism and influences upbringing. Feminism doesn't deal with the issue of women,



Judy Chicago
Smoke Bodies, 1972.
Feux d'artifice / Fireworks,
California desert, CA.
© Judy Chicago.
Photo courtesy:
Through the Flower archives.

but rather with power relations between men and women. Masculinity doesn't exist, femininity doesn't exist. These are concepts that have been socially constructed in a certain historical period. But they are constructed in a binary way. In this sense, Judy Chicago's use of femininity is highly political. Phallocentrism is socially constructed, even if it seems natural, and even if we may think that things have always been this way. When something is becoming natural one forgets that it's been constructed. In this spirit, when Judy Chicago disseminates her coloured smoke, and places her butterflies and other symbols in the landscape, the imagery of the cunt defines the phallus, and says that it doesn't want to be oppressed. The feminine is used against the masculine, and it's important to deconstruct the power plays at work between the feminine and the masculine. By positing the cunt, she is saying that the phallus is constructed. We're running counter to Freud and Lacan, with Freud asserting penis envy as a feminine determinant and Lacan talking about the formation of subjectivity in front of the mirror in an initial stage. Judy Chicago says: "I'm not envious of the penis and, as a little girl in front of the mirror, I don't see the absence of phallus but the presence of cunt". Which is tantamount to saying: "I don't accept the law of the phallus".

In terms of curating, this exhibition crucially raises the issue of the viewpoint, and prompts to question the viewpoint from which you are expressing yourself.

I'm a feminist and I adopt a feminist viewpoint. From the outset, as part of my studies, feminism helped me to find a whole lot of answers about society, and about my own life. So when I became a curator, I was already a feminist. Throughout my career as a curator, I've worked in the field of art from a feminist perspective, testing and applying feminist strategies. I regard myself as a political activist, but it's important to make a difference between activism and art. Over the last few years, I've been horrified by this wave of "aRtivism". I think it's as bad for activism as it is for art, and I don't want to have anything to do with it.

But as a curator, do you see yourself as an activist? Are they two different things, or are they overlaid on each other?

Absolutely. Society is divided by sexual differences, and sexual differences establish a plan of specific power relations. If you're aware of this situation, and if you're in a position to fight against these power relations, then you're an activist. In my case, because I wear make-up and wigs, people might say I pose a problem from a hegemonic viewpoint of sex, sexuality and gender. I'm thoroughly aware of the fact that I pose a problem.

Do you define yourself as queer, transgender...?

I define myself as a person and as a feminist.

Chaque peinture Nicolas Roggy

—
par Jill Gasparina

Aucune des peintures de Nicolas Roggy ne porte de titre. Pour pouvoir en parler en leur absence (c'est-à-dire dans toute conversation qui ne se déroulerait pas dans son atelier en banlieue parisienne ou dans l'une de ses expositions, mais ailleurs dans l'espace, au téléphone, devant un pdf, ou encore sur Skype), il doit les désigner à partir d'un ensemble de coordonnées variables — leur format (grand ou petit), leurs couleurs, la complexité de leur composition éventuellement, leur degré d'épaisseur — ou d'un lieu dans lequel il les a exposées. Ce qui donne des formules du type: «la grande rose en paravent, la plus grande peinture de l'exposition à New York» ou «les peintures bombées de chez Triple V» ou «la peinture rose du stand, celle qui était la plus maniérée, la plus *cheesy*», «celle en forme de valise que j'avais faite pour Anton Kern» ou «la grande verte et rouge, la plus simple». Il désigne ses peintures comme on le fait d'une personne dont on ignore le nom, dans une forme d'anthropomorphisme. «Je compare souvent mes peintures à des masques, explique-t-il, mais il serait plus juste de dire qu'elles se rapprochent de l'unité du masque.¹»

Nicolas Roggy a développé une méthode de fabrication (c'est le terme qu'il emploie: il «fabrique» des peintures) qui consiste à ajouter des couches de matière plus ou moins denses (gesso, enduit, pigments, peinture, encres sérigraphiées, letraset) sur des supports en PVC ou en bois, parfois plats, et parfois en volume (bombés, ou décollés du mur). Cette montée en matière est parfois débridée (ce qui donne des peintures épaisses, très matiéristes), et parfois contenue. La symétrie est plus ou moins stricte. Les couches sont posées, poncées par endroits, ajoutées encore, à nouveau poncées. Le processus se répète.

Nicolas Roggy n'est pas de ces peintres qui explicitent leur rapport au médium à travers la répétition chaque fois différente d'un même motif (comme Josh Smith et ses poissons lippus). Chaque peinture repose sur un schéma visuel qui lui est propre. Elle est le résultat d'une expérience de fabrication qui n'obéit à aucun systématisme (la nature des supports qu'il utilise est d'ailleurs changeante). Ses couleurs, son épaisseur, sa composition sont des paramètres toujours

variables, comme le degré de confusion et d'hybridation. Il pense également ses expositions hors de toute formule et ne travaille pas en série. Pour les pièces qu'il a produites pour le stand de Martos Gallery à la foire Independent de Bruxelles en avril 2016, il a développé un principe qu'il décrit comme «hystérique²», chaque pièce étant une proposition affirmée, réalisée sur un temps long, une direction possible pour la peinture s'insérant dans un ensemble hautement scénographié. Pour sa participation au festival UNdocumenta à Gwangju en mai 2016, il a travaillé plus vite, en peignant en une soirée et sans trop de détails, un ensemble de tableaux noirs, très matiéristes, installés ensuite sur des cloisons préparées à l'avance. Pour l'exposition que Bob Nickas organise à l'été 2016 autour de pièces de Jean Prouvé, il a travaillé à partir de formes trouvées chez le designer. Mais cette appropriation de formes prélevées dans le réel est plus que rare dans ses œuvres.

Ses peintures ont donc ceci de déstabilisant qu'elles ne créent aucune habitude chez celui ou celle qui les regarde. Une idée de la peinture se développe à chaque fois, une possibilité parmi des milliards d'autres s'actualise dans une proposition, qui amène une nouvelle expérience, et une surprise. On pourrait donc commencer en disant que ses peintures sont toutes abstraites, toutes très différentes et toutes parfaitement autonomes. Aucun titre, aucun discours ne vient les charger d'une quelconque signification préalable. L'artiste se refuse d'ailleurs à orienter leur lecture par des analyses trop didactiques («les œuvres ont toujours un discours potentiel, mais je préfère ne pas le dévoiler, par superstition, de peur que la peinture ne perde alors son autonomie.³») Ainsi, le discours qu'il développe à leur propos n'est pas analytique mais raconte l'histoire et la méthode de leur fabrication, décrit les effets qu'il utilise (le mat / le brillant / le métallique, le jeu avec les échelles sculpturales ou architecturales, le chromatisme) ou sa romance avec les matériaux. Il insiste toujours sur sa volonté de laisser le spectateur libre de les regarder et les comprendre comme bon lui semble. Cela se traduit stylistiquement dans la superposition des couches: souvent, c'est le blanc qui forme la dernière couche, une inversion

du processus traditionnel qui offre à la fin aux regardeurs un espace ouvert de projection. Il veut fabriquer des peintures «qui laissent tranquille⁴».

Chacun y voit donc ce qu'il veut y voir. On pourra soutenir comme Sharon Butler que la peinture de Nicolas Roggy rend visibles nos usages de l'Internet⁵ (une analyse pour le moins étonnante, et qu'il dément formellement). Ou qu'il développe un travail qui reflète la vie moderne, comme pouvait le laisser supposer le titre de l'exposition «The Painter of Modern Life» organisée à New York au printemps 2015 par le curateur indépendant américain Bob Nickas, dans laquelle il montrait plusieurs peintures.

Ainsi, à la manière dont on peut regarder une peinture abstraite de Christopher Wool comme la représentation réaliste du New York des années 1980-90 (Wool a d'ailleurs mené un travail photographique sur NY), il serait possible d'envisager les œuvres de Nicolas Roggy comme des traductions picturales de l'expérience visuelle, physique, et émotionnelle, qui consiste à vivre et travailler aujourd'hui dans le nord de Paris, entre La Courneuve et Aubervilliers, dans un Paris suburbain, chaotique, post-industriel et en perpétuelle construction (si la plupart de ses œuvres sont pensées pour le cadre du white cube, il songe d'ailleurs aujourd'hui à réaliser des peintures de rue, des peintures pour la rue). On trouve dans ses peintures des signes qui renvoient à cet environnement urbain: le vert pâle qu'il utilise si souvent évoque ainsi la couleur du métro parisien mais aussi les plaques de placo ignifugé, et ses couleurs ont plus généralement ceci en commun qu'elles ne sont pas des couleurs de la communication mais celles de la signalisation

et de la construction, les fluos et le rouge renvoyant aux chantiers et aux routes, le blanc et le grisâtre aux enduits, au ciment. Nicolas Roggy *fabrique* des peintures. Alors, la poussière des rues, des usines et des chantiers se confond avec celle qu'il génère lorsqu'il ponce la surface de ses peintures, et qui recouvre les moindres recoins de son atelier.

Dans sa review de «The Painter of Modern Life», le critique du New York Times Ken Johnson semblait fâché du décalage entre le titre de l'exposition et ce qu'il y avait trouvé: «Avec son titre, emprunté à un essai de Baudelaire, vous pouviez supposer que “Le peintre de la vie moderne” offrirait une alternative aux approches abstraites et conceptuellement auto-réflexives qui sont dominantes dans la peinture aujourd'hui⁶». Il continuait en décrivant l'exposition comme «vivante et stimulante» mais avait du mal à dissimuler qu'il était resté sur sa faim. «Elle n'a pas grand chose à voir avec la vie, telle qu'on la conçoit habituellement». Comprendre: aucune des soixante-dix œuvres de l'exposition n'avait livré clé en main à Ken Johnson les secrets de la vie moderne à la manière des thématiques du nouvel examen du code de la route (sous-entendu: Oh non, encore de l'abstraction déconstruite! Vite, une image de peinture figurative en illustration!).

Mais si l'on considérait justement que le titre de l'exposition tenait ses promesses? Et que des peintures qui se focalisent, comme celle de Nicolas Roggy, «sur les aspects formels et processuels comme les surfaces, les formes, la répétition, la couleur, et les matériaux à la sensualité affirmée⁷» sont tout aussi aptes qu'une photographie représentant des violences policières contre des étudiants, ou un montage vidéos d'images

⁴ Propos issus d'un entretien Skype avec Nicolas Roggy, mai 2016, non publié.

⁵ Sharon Butler, «The Painter of Modern Life, command-z, and the resurgence of abstraction», *Two Coats of Paint*, 6 avril 2015 www.twocoatsofpaint.com/2015/04/the-painter-of-modern-life-command-z.html

⁶ www.nytimes.com/2015/03/13/arts/design/the-painter-of-modern-life-at-anton-kern-gallery.html

⁷ Idem.



Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2015.
Gesso, pigments, modeling paste, sérigraphie sur PVC et structure métallique 236 × 200 cm.
Photo: André Morin; courtesy Triple V, Paris.



Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2016.
Primer, pigments, peinture acrylique, modeling paste sur bois, 238 × 201,5 cm.
Courtesy Martos Gallery.

¹ Propos recueillis par Laetitia Chauvin, «TOUTES les peintures. Nicolas Roggy», *Code 2.0*, n°9, Automne 2014.
² Propos issus d'un entretien Skype avec Nicolas Roggy, mai 2016, non publié.
³ Propos recueillis par Laetitia Chauvin, «TOUTES les peintures. Nicolas Roggy», *art.cit.*



Dessin préparatoire pour la peinture
Sans titre, 2015 (p. 35, à gauche).

trouvées sur le web, à traduire la vie moderne? « Tout l'art contemporain, donc, sans la moindre garantie de postérité, est en un sens pré-historique, explique Nickas. Laissez les œuvres, l'une après l'autre, vous convaincre que ce domaine visuel reste excitant à explorer, et que la production d'images ne peut s'empêcher de définir notre époque. Après tout, les artistes sont à la fois des observateurs et des re-créateurs de la réalité⁸. »

Une autre possibilité d'interprétation, pas très éloignée de cette hypothèse réaliste, serait celle de son galeriste Vincent Pécoil, qui voit dans le travail de Nicolas Roggy « une allégorie abstraite: une image brouillée, déformée, de la confusion du monde environnant⁹. » Et en effet, ses peintures mettent en scène un désordre familier, des oppositions entre des principes formels et conceptuels contradictoires, l'épaisseur et la planéité, la géométrie et l'accident, le mécanique et le gestuel, la construction et la destruction, la délicatesse et la rudesse, et même le populaire et le savant (Roggy citant en référence d'une de ses dernières peintures à la fois une œuvre de Paul Thek et des illustrations d'Erté, qui produisait dans les années 1930 de précieux costumes de scène et des décors de ballet). C'est l'un des enseignements de la peinture de Nicolas Roggy que de réaffirmer que l'abstraction picturale la plus pure peut, justement, transcrire visuellement nos expériences quotidiennes. Pas seulement parce qu'elle emprunterait son abstraction à celle du monde environnant (celle de la finance, des formes architecturales, des relations sociales, des flux de données) mais parce qu'elle met en scène par les moyens de la peinture une confusion entre des principes et des aspirations contradictoires que nous expérimentons à chaque instant, et qui est d'abord mentale. En ce sens, la peinture de Nicolas Roggy est expressive, sinon expressionniste.



Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2015.
Pigment, acrylique, modeling paste, gesso sur PVC, 86,4 × 86,4 × 2,5 cm.
Courtesy Anton Kern, New York.

Une caractéristique jusqu'ici peu commentée de son travail est le lien fort qu'il entretient au dessin, au collage et à l'assemblage. Cette étape de production était déjà présente lorsqu'il était étudiant aux Beaux-Arts de Nantes (avec les *We are the Painters*, ou Florian et Michael Quistbert, à la peinture desquels on compare souvent la sienne, bien que leurs enjeux soit très différents, beaucoup plus processuels chez Roggy). Il réalisait alors des collages à partir de prospectus de supermarchés et produisait des sculptures à partir de morceaux de piano trouvés en déchetterie, peints et assemblés. « Pour certaines peintures, je dessine, explique-t-il aujourd'hui. Je réalise un croquis sur lequel je colle des *patterns*, puis que je reproduis à grande échelle. Les tableaux très construits sont d'abord faits comme des dessins. Enfin pas systématiquement.¹⁰ » Le degré de ressemblance entre le dessin sur papier et le tableau est d'ailleurs assez troublant (ce qui vient contredire l'idée qu'il produirait une peinture toute spontanée; d'ailleurs le dessin évolue en même temps qu'il réalise la peinture, avec la peinture). Il puise aussi dans une banque d'images personnelles, qui réunit des vieilles planches d'alchimie, des illustrations, des choses décoratives, des éléments matériels, du mobilier. « J'imprime des feuilles, je les superpose. Je m'attache à un élément de l'image, que je grossis. Je joue avec des parties d'objets, mélangées avec des parties de costume, de *patterns*, et parfois même des œuvres¹¹. »

Ces dessins ne sont jamais montrés, ils ont pour la plupart été donnés, ils sont perdus, ou invisibles. Mais ils disent quelque chose de la nature de son travail. Comme un collage qui peut intégrer les éléments qui le composent, dans un ordre plus grand, ou au contraire exhiber fièrement la dimension hétérogène de ces éléments, chaque peinture de Nicolas Roggy offre l'image tranquille du désordre.

Each and Every Painting Nicolas Roggy

—
by Jill Gasparina

None of Nicolas Roggy's paintings have titles. To be able to talk about them in their absence (meaning in any conversation not held in his studio in suburban Paris, or in one of his exhibitions, but elsewhere in space, on the telephone, in front of a pdf file, or on Skype), he has to describe them based either on a set of variable details and coordinates—their format (large or small), their colours, the complexity of their composition where relevant, and their thickness—or on a place where he has exhibited them. This produces such descriptions as: “the large pink painting like a folding screen, the largest one in the New York show”, “the spray painted ones at the Triple V gallery”, “the pink painting at the stand, the one which was the most mannered and the cheesiest”, “the one shaped like a suitcase which I made for Anton Kern”, and “the large green and red, the simplest”. He describes his paintings the way one describes a person whose name one does not know, in a form of anthropomorphism. “I often compare my paintings to masks”, he explains, “but it would be more to the point to say that they are close to the mask's unity.”¹

Nicolas Roggy has developed a manufacturing method (this is the word he himself uses: he “manufactures” paintings) which consists in adding more or less thick layers of gypsum, plaster, paint, silkscreened inks, or letraset to PVC and wooden surfaces which are at times flat, at others protruding from the wall). This added matter sometimes becomes unchecked (which gives rise to thick and very matterist paintings), while at others it is contained. The symmetry is more or less strict. The layers are applied, sanded in places, then more are added, and sanded again. The process is repeated.

Nicolas Roggy is not one of those painters who explain their relation to the medium through the ever-changing repetition of one and the same motif (like Josh Smith and his thick-lipped fish). Each painting is based on a visual plan which is peculiar to it. It is the result of a manufacturing experiment which does not comply with any kind of systematism (what is more, the nature of the surfaces and media he uses changes). Its colours, its depth and its composition are ever-variable parameters, akin to the degree of confusion

and hybridization. He also devises his exhibitions outside of any formula, and does not work in series. For the pieces which he produced for the Martos Gallery stand at the Independent art fair in Brussels in April 2016, he developed a principle which he describes as “hysterical”,² with each piece being an asserted proposition, produced over a long period of time, and a possible direction for the painting fitting into a highly stage-designed whole. For his participation in the UNdocumenta festival at Gwangju in May 2016, he worked at greater speed, in a single evening and without too many details painting a set of black and very matterist pictures, which were then installed on previously prepared partitions. For the exhibition which the curator Bob Nickas is organizing this summer around some Jean Prouvé pieces, he has been working from shapes found in this latter's œuvre. But this appropriation of forms taken from reality is more than rare in his works.

His works thus have something destabilizing about them, inasmuch as they do not create any kind of habit in those looking at them. An idea of painting is developed in each instance, one possibility among billions of others takes shape in a proposal, which leads to a new experience, and a surprise. So we might start by saying that his paintings are all abstract, all very different, and all thoroughly autonomous. No title or discourse conspires to load them with any prior meaning whatsoever. What is more, the artist refuses to steer the way they are interpreted by means of overly didactic analyses (“the works always have a potential discourse, but I prefer not to reveal it, out of superstition, and because I'm afraid that the painting might then lose its autonomy.”)³ In this way, the discourse that he develops about them is not analytical, but tells us about the story and method of their manufacture, and describes the effects he uses (matt/glossy/metallic, the interplay with sculptural and architectural scales, and chromaticism) and his romance with materials. He invariably emphasizes his wish to leave viewers free to look at his works and understand them as they see fit. This is stylistically translated in the superposition of layers: it is often white that forms the final coat, a reversal of the traditional process which, eventually, offers

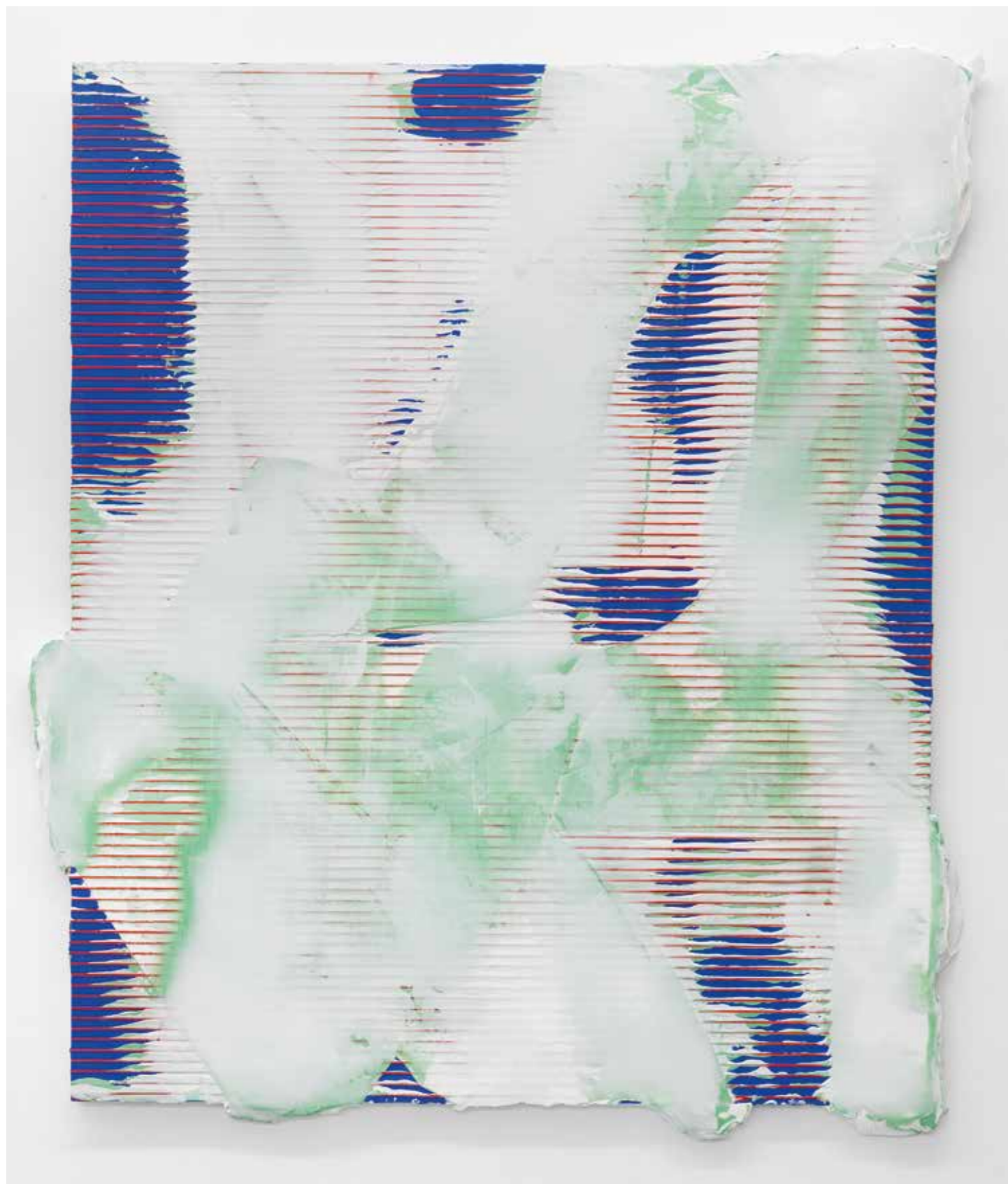
⁸ Bob Nickas, *The painter of modern life*, texte de présentation de l'exposition. Galerie Anton Kern, avril 2015 www.antonkerngallery.com/exhibit/the-painter-of-modern-life/press_release

«All contemporary art, then, with no reliable guarantors for posterity, is in a sense pre-historic. Let the works, one at a time, convince you that this visual realm remains a compelling place to explore, and that picture-making can't help but define our time. After all, the artists are both observers of and re-makers of reality.»

⁹ Vincent Pécoil, à propos de l'exposition «Difficult to Smell What Happened Today», mai-juillet 2013 www.triple-v.fr/#exposition49

^{10 & 11} Propos issus d'un entretien Skype avec Nicolas Roggy, mai 2016, non publié.

¹ In an interview by Laetitia Chauvin, “TOUTES les peintures. Nicolas Roggy”, *Code 2.0*, n°9, Autumn 2014.
² Quotes from a Skype interview with Nicolas Roggy, May 2016, unpublished.
³ In an interview with Laetitia Chauvin, “TOUTES les peintures. Nicolas Roggy”, *art.cit.*



Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2014.
Gesso, modeling paste, pigment, sérigraphie, sur PVC, 142 × 167 cm.
Photo: André Morin; courtesy Triple V, Paris.



A



B



C



D

A
Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2014.
Gesso, modeling paste, pigment, sérigraphie, sur PVC, 80 × 89 cm.
Photo: André Morin; courtesy Triple V, Paris.

B
Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2014.
Primer, pigments, peinture acrylique, modeling paste, transfert impression jet d'encre sur PVC, 36 × 44 cm.
Courtesy Martos gallery.

C
Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2014.
Gesso, pigments, modeling paste sur PVC, 30,5 × 39 cm.
Photo: André Morin; courtesy Triple V, Paris.

D
Nicolas Roggy, *Sans titre*, 2015.
Gesso, pigments, modeling paste et peinture à l'huile sur bois, 30 × 46 cm.
Photo: André Morin; courtesy Triple V, Paris.

⁴ Quotes from a Skype interview with Nicolas Roggy, May 2016, unpublished.

⁵ Sharon Butler, "The Painter of Modern Life, command-z, and the resurgence of abstraction", *Two Coats of Paint*, 6 April 2015 www.twocoatsofpaint.com/2015/04/the-painter-of-modern-life-command-z.html

onlookers an open projection area. He wants to manufacture paintings "which leave people alone".⁴ So in his œuvre everyone sees what they want to see. It might be maintained, as Sharon Butler does, that Nicolas Roggy's painting lends visibility to the ways we use the Internet⁵ (a nothing if not surprising analysis, and one which he formally refutes). Or that he is developing a body of work which reflects modern life, as might be suggested by the title of the exhibition "The Painter of Modern

Life" organized in New York in Spring 2015 by the freelance American curator Bob Nickas, where Roggy showed several paintings.

So in the way in which we can look at an abstract painting by Christopher Wool as the realist depiction of New York in the 1980s and 1990s (Wool has incidentally been involved in a photographic project about New York), it is also possible to see Nicolas Roggy's works as pictorial translations of the visual, physical and emotional experience,

which, for him, consists in living and working today in northern Paris, between La Courneuve and Aubervilliers, in a suburban, chaotic and post-industrial Paris which is forever under construction (if most of his works are conceived for the white cube setting, he is also thinking these days of producing street paintings, paintings for the street). In his paintings we find signs referring to this urban environment: the pale green he so often uses thus evokes not only the colour of Paris's metro but also that of fireproofed plasterboard, and, more generally, his colours share in common the fact that they are not colours of communication but those of road-signs and construction, with the day-glo and red referring to building sites and highways, and white and greyish hues to rendering and cement. Nicolas Roggy *manufactures* paintings. So the dust of streets, factories and worksites merges with the dust that he creates when he sands the surface of his paintings, dust which covers every nook and cranny of his studio.

In his review of "The Painter of Modern Life", the *New York Times* critic Ken Johnson seemed annoyed about the discrepancy between the show's title and what he found in it: "Given its title, taken from an essay by Baudelaire, you might suppose that "The Painter of Modern Life" would offer an alternative to the abstract and conceptually self-reflexive approaches to painting that are so prevalent today".⁶ He went on to describe the exhibition as "lively and engaging", but he was at pains to disguise the fact that he left unsatisfied. "it doesn't have a lot to do with life as ordinarily construed". Read: none of the 70 works on view in the show had handed Ken Johnson, lock, stock and barrel, the secrets of modern life in the manner of the subjects covered by the new French highway code exam (implying: Oh no, more deconstructed abstraction! Quick, an image of figurative painting by way of illustration!).

But what if we reckoned that the exhibition's title did keep its promises? And that paintings which focus, like Nicolas Roggy's, on "formal and procedural aspects like surfaces, shapes, repetition, color and sensually assertive materials"⁷ are just as apt as a photograph depicting police violence against students, or a video montage of images found on the web, when it comes to conveying modern life? "All contemporary art, then, with no reliable guarantors for posterity, is in a sense pre-historic", Nickas explains. "Let the works, one at a time, convince you that this visual realm remains a compelling place to explore, and that picture-making can't help but define our time. After all, the artists are both observers of and re-makers of reality".⁸

Another possible interpretation, quite akin to this realistic hypothesis, is that of the artist's gallerist, Vincent Pécoil, who sees in Nicolas Roggy's work "an abstract allegory: a blurred and distorted image of the confusion of the world about us".⁹

And in fact his paintings display a familiar disorder, contrasts between contradictory formal and conceptual principles, depth and flatness, geometry and accident, the mechanical and the gestural, construction and destruction, refinement and roughness, and even the popular and the scholarly (Roggy quoting, in reference to one of his latest paintings, a Paul Thek work and Erté illustrations, this latter having produced, in the 1930s, precious theatrical costumes and ballet sets). This is one of the lessons to be learnt from Nicolas Roggy's painting, which re-asserts that the purest pictorial abstraction can, it just so happens, visually transcribe our everyday experiences. Not only because it borrows its abstraction form the world roundabout (the world of finance, of architectural forms, of social relations, and data flows) but also because, using the means of painting, it presents a muddle between contradictory principles and aspirations which we are forever trying our hand at—a muddle which is first and foremost mental. In this sense, Nicolas Roggy's painting is expressive, if not Expressionist.

One feature of his work which has attracted little comment to date is the powerful link it has with drawing, collage and assemblage. This production stage was already present when he was a student at the Nantes School of Fine Arts (along with *We are the Painters*, and Florian and Michael Quistrebert, with whose painting his own is often compared, even though their respective challenges differ greatly, for they are far more process-oriented in Roggy's oeuvre). At that time he was making collages based on supermarket prospectuses, and producing sculptures using bits of pianos found in garbage dumps, painted and put together. "For some painting, I draw", he explains today. "I make a sketch on which I glue patterns, which I then reproduce on a large scale. The highly constructed pictures are first of all made like drawings. But not in a systematic way."¹⁰ The degree of resemblance between the drawing on paper and the picture is, moreover, quite unsettling (which runs counter to the idea that he might produce a thoroughly off-the-cuff painting; what is more, the drawing develops as he produces the painting, *with* the painting). He also draws from a personal image bank, which encompasses old plates depicting alchemy, illustrations, decorative things, and furniture. "I print sheets of paper, and I overlay them on each other. I focus on one element of the image, which I enlarge. I play with parts of things, mixed with parts of costumes, patterns, and sometimes even works."¹¹

These drawings are never shown. Most of them have been given away, or are lost and invisible. But they say something about the nature of the artist's work. Like a collage which can incorporate its component elements in a larger order, or, conversely, proudly display the eclectic dimension of these elements, each one of Nicolas Roggy's paintings offers us a tranquil image of disorder.



Rodney Graham, Stanley Park Cedar, Vancouver, n°5, 1991, Coll. Frac Bretagne © Rodney Graham. Courtesy Galerie Philip Nelson

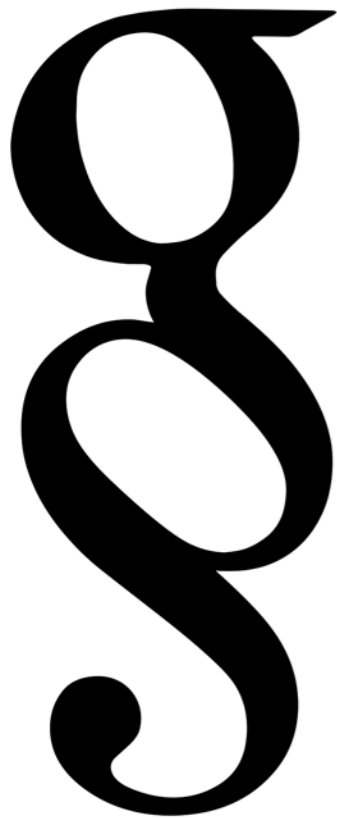
⁶ www.nytimes.com/2015/03/13/arts/design/the-painter-of-modern-life-at-anton-kern-gallery.html

⁷ *Idem*.

⁸ Bob Nickas, *The Painter of Modern Life*, introductory essay for the exhibition, Galerie Anton Kern, April 2015 www.antonkerngallery.com/exhibit/the-painter-of-modern-life/press_release

⁹ Vincent Pécoil, on the exhibition "Difficult to Smell What Happened Today", May-July 2013 www.triple-v.fr/#exposition49

^{10 & 11} Quotes from a Skype interview with Nicolas Roggy, May 2016, unpublished.



gliding zopilots and hawks alternated in the sky. Every once in a while they perched on fences along the highway, inert, only their heads turning. The hawks' beaks were surprisingly short for raptors and dark on the tip, it looked like there was a hole in the birds face. Zopilots are scavengers and hawks are predators, them sharing the skies here made sense to him. The ride from the Capital District to the site cut across sparse desert landscapes punctuated by infrequent billboards, most of them empty. The view was bland and frustrating, but one got used to it.

Carl clipped his pen between the opened pages, laced up his notebook and stretched a little. These last days had made his stomach uneasy, that cheeky sparrow Gauguin had caused some turmoil at the last stockholders meeting. The man had been getting on his nerves for quite a while now, hedging all his bets without even looking strained. It was about his command of the bulk of the federal funds assigned to the construction, and his ability to cut or increase spending according to political climate or personal whim. Enough to cause him actual headaches. Luckily it wasn't the only pot of gold. A major part of the money was raised with help of his friend Rothschild, if you could call someone like Rothschild a friend. He was his benefactor. He was backing him for a big part of the project, but there were also restraints. Obvious achievements had to be shown to keep the conglomerate of financiers and foundations on board. Things had got quite heated in the last meeting. Carl was trying to work out whether the storm they had churned up had been strategic, a form of political hijacking. Whether these financial bottlenecks really existed at this scale. Zealous to stay objective, he unpacked the problems: the foundations of the piers, the supply routes, the new stone pits. There were many incalculable uncertainties and there was nothing that could be cut. More money and more means were necessary.

In the window cavity beside him, a wasp bumped repeatedly and forcefully into the pane, generating a loud, dull thudding of chitin against glass. The surroundings became more lively, opening up into a broad, pastel green, bushy landscape. The first military post came as a shock – sudden and brutal. At the last checkpoint they had made him empty out his bag and tipped the contents of his cigarette case onto the

table. He checked his anger, his respect for the military was not very high, despite their structural ruthlessness. Regarding his personage it was quite clear what they could and could not do, and generally they went by what the documents said. The region was sinking more and more into a war-torn territory and on the political level into rants about a military state of emergency. Plantations could be seen from the road, and there had been recent cases of oil pipeline tapping. The area around the Franzdorfer canyon – their destination – however, was quite secure. The vegetation thickened, the military posts thinned out.

He could hear the muffled sounds of his colleagues from the rear of the bus. He sat alone, fishing the cellphone which had just vibrated out of his bag. The reception had been average to poor on the trip so far, with messages and chats arriving in patches, and one couldn't be sure if pieces of the text were missing. On unlocking the screen the previously viewed dialogue appeared: < Killer piece > valentines day at the wien holding! < yes, just like a Jochen Schweizer voucher for a Dinner in the dark > This was followed by a target with an arrow in the bull's eye. The emoji² only fitted vaguely in the context, but functioned well as temporary full stop. Many of his online conversations or chats, it seemed to him, had no distinguishable end anymore.

The landscape brightened, was no longer so rugged. Through the tinted windows it appeared artificial and computer-generated. He liked that. It got colder, perhaps due to the growing altitude, the air conditioning or a combination of both.

As an engineer, he had no trouble spotting finished sections of the railway in the scenery. The construction of the line barrelled into the southern territories of the realm, down to the pacific coast, to the ocean, to the major ports. The *Südbahn*³, the southern railway, was a feverish symbol, one of many media front lines between the larger states since Watt's⁴ kettle let out its first burst of steam. He had been unconvinced by the initiative from the outset. A mix of megalomania driven by collective fear of failure, and administrative opacity. The great frayed Empire sometimes reminded him of a bleeder with wounds that could not be staunched anymore. Old blood that could no longer clot. With his sketches they were able to master the mountain route, despite his own doubts, without having to adapt the principal mechanics of the trains. The men with sashes and beards were ready to grant him a knightship. He was hesitant. It wouldn't make anything easier, it would only increase the pressure. There was no holding back for the emperor's new machines. The political events had clear causalities – the unrest of recent years and the new ideas that had his contemporaries biting their nails raw. The southern regions, particularly, were in an extremely unsteady political melange, but they were all still on their high horses. One word remained: Jobs.

A thumbnail appeared on the locked screen of his phone, from a friend, showing a bunch of people, most of whom seemed slightly drunk. He couldn't tell who had taken the picture, his friend was in it. Some of the group were engaged in the act of being photographed, others stood half-turned in conversation. The picture was dark with a slightly orange tone, it was at night in an apartment. The image meant well, but came across a bit bleak and grotesque, the strange postures captured in that moment, and the facial expressions near the edges a little distorted because of the perspective. Ultimately it was irrelevant, it was just a social update, a status account of what was currently happening, not meant to be particularly exciting. He observed the picture on the small screen, zoomed in at certain points, he knew most of the people. A twinge of mistrust that he couldn't quite put his finger on. His online house-keeping mode was upbeat, entertaining and current. Even personal messages were answered with relative motivation and promptness, if not sparkle. He enjoyed the uniformity and the digital pitch to a certain degree, and took part intermittently, even though it often seemed a

somewhat shallow and sad engagement. In Carl's view, many things developed a sour note with accumulation, by repetition. He held this for an objective observation, but it was probably just a mood.

The picture had been sent not only to him, but simultaneously to several other people. The motif was universal and smoothly applicable, without being a particularly good one. The main purpose it fulfilled was keeping in contact. For a second the people reminded him of this awful film from the nineties, where everybody wore preppy clothes and fluttered about with nonplussed expressions. (Which funnily enough could also be said about much of 60s avant-garde film). *Clueless*?

He continued looking at the murky partypic and remembered a painting by Goya: *The Burial of the Sardine*. He had stood before that painting on a couple of occasions and it had upset him somehow. Nothing in it, including the minor details of the picture, seemed straight. From the facial expressions, the postures of the figures, the trees blowing in the background, to the central motif – a grand banner that showed a Dionysian grimace, that was also tipping over. It was a traditional carnival parade, or rather its conclusion (no general direction of motion was depicted). The mob was probably Christian, without any symbol hinting to the fact, but it looked terrifically pagan. It was not a large painting from what he remembered, for the standards of its time it seemed to him rather a template for a bigger piece. But it was enough to unsettle him. The figures had horrible circular eyes and there was something like a bear pushing in from the side. Pairs of drunks in the foreground with their backs to the observer were spectators to the scene.

A message from P. arrived: *Time is stubborn and diligent*

The landscape moving past them changed even more rapidly now, they were snaking upwards in the large cantilevering bus. He recognised the way. He had quite a clear memory of when he had last been here: the bridge, what there was of it, a gigantic construction site. The last impression he had of the place, despite all the structures, facilities, people, fleets of cars and housing complexes, was strangely inanimate. The gigantic cranes hung limp in the sunlight. There was barely a worker to be seen in front of the residences, the barracks. The fresh brick structures of the first arcs were blood red in the evening light, held up by pillars of solid pale granite. Jackdaws were nesting in the scaffolding and their silhouettes wavered about the wooden bars, like flies around something wilted.

1 The Harris's hawk (*Parabuteo unicinctus*) formerly known as the bay-winged hawk or dusky hawk, is a medium-large bird of prey that breeds from the southwestern United States south to Chile and central Argentina. The Harris's hawk is notable for its behavior of hunting cooperatively in packs consisting of tolerant groups, while other raptors often hunt alone.
https://en.wikipedia.org/wiki/Harris%27s_hawk

2 An emoticon is a typographic display of a facial representation, used to convey emotion in a text only medium. Like so: ;) Invented multiple times over human history, its internet-era genesis is widely considered to have occurred in September 1982, when computer scientist Scott Fahlman suggested to the Carnegie Mellon University message board that :-) and :-(could be used to distinguish jokes from serious statements online. Shortly thereafter came the name, a portmanteau of the phrase "emotion icon". In contrast to the grassroots creation of the emoticon, emoji were created in the late 1990s by NTT DoCoMo, the Japanese communications firm. The name is a contraction of the words *e* and *moji*,

which roughly translates to pictograph. Unlike emoticons, emoji are actual pictures, of everything from a set of painted nails (💅) to a slightly whimsical ghost (👻). And where emoticons were invented to portray emotion in environments where nothing but basic text is available, emoji are actually extensions to the character set used by most operating systems today, Unicode. In essence, emoji are treated by the computer as letters from a non-western language, in much the same way as Japanese and Chinese characters are. But that also means that the software has to explicitly support them – otherwise it is forced to display a placeholder icon, or even just a blank space (which you might see between the brackets in the paragraph above if your browser doesn't support emoji).
<https://www.theguardian.com/technology/2015/feb/06/difference-between-emoji-and-emoticons-explained>

3 The Semmering Railway, in Austria, which starts at Gloggnitz and leads over the Semmering pass to Mürzzuschlag, was the first mountain railway in Europe built with a standard gauge track. It is commonly referred to as the world's first true mountain railway, given the very difficult terrain and the considerable altitude difference that was mastered during its construction. It is also described as the first "imperial" railway because it linked the capital of Vienna with Austria's Italian possessions to the south. It is still fully functional as a part of the Austrian Southern Railway.
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Semmering_Railway

4 „Not to perpetuate a name which must endure while the peaceful arts flourish, but to shew that mankind have learned to know those who best deserve their gratitude. The King, His Ministers, and many of the Nobles and Commoners of the Realm raised this monument to James Watt who, directing the force of an original Genius, early exercised in philosophic research, to the improvement of the Steam Engine, enlarged the resources of his Country, increased the power of Man, and rose to an eminent place among the most illustrious followers of science and the real benefactors of the World.“
Epitaph for **James Watt**,
Inventor of the Watt Steam Engine,
Westminster Abbey

Excerpt from a novel the Vienna based artist Benjamin Hirte is currently writing. It is set in a fantastic and slightly misanthropic landscape: time, place and tools are miscalleneous and span from the Industrial Revolution to digital messaging, the Austro-Hungarian Empire to Mexicos border region. The story is centered around an Albanian engineer and the construction of a giant viaduct, that seems to be ill fated. Benjamin Hirte is represented by Emanuel Layr in Vienna and Christian Andersen in Copenhagen.

PARC SAINT LÉGER

EXPOSITION

ÉCO-NOMIE

DU 28 MAI
AU 28 AOÛT
2016

DE LA TENSION

AVEC MATHIEU KLEYEBE ABONNENC,
LAWRENCE ABU HAMDAN, ZBYNĚK BALADRÁN,
ÉRIC BAUDELAIRE, JULIEN BISMUTH, MAXIME BONDU,
ANETTA MONA CHIŠA & LUCIA TKÁČOVÁ, NEMANJA CVIJANOVIĆ,
LORETO MARTÍNEZ TRONCOSO, ROMAN ONDÁK,
CHRISTODOULOS PANAYIOTOU, SÉBASTIEN RÉMY,
MATTHIEU SALADIN, CHARLOTTE SEIDEL, REMCO TORENBOSCH,
MARIE VOIGNIER, LOIS WEINBERGER, CARLA ZACCAGNINI,
AINSI QUE H.A. SCHWARTZ, EICHSTAEDT, KERN,
DZIURZYNSKI, RAMONES, AGRAWAL, SHAH, KOSINSKI,
STILLWELL, SELIGMAN, UNGAR

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

Parc Saint Léger, centre d'art contemporain
avenue Conti F-58320 Pougues-les-Eaux
www.parc-saintleger.fr

BOURGOGNE
FRANCHE-COMTE

Exposition des diplômés
Strasbourg
24-26 juin 2016

Haute école
des arts du Rhin
www.hear.fr

HEAR

le REQUIEM du STRING

NINA
CHINESS

exposition
2 JUILLET > 28 AOÛT 2016
CHAPELLE DU GENÊTEIL
Rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
T. 02 43 07 88 96
www.le-carre.org

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

LA KUNSTHALLE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
MULHOUSE

LE MEILLEUR DES MONDES

Julie Beauvils
Elvire Bonduelle
Chai Siris

9.06
— 21.08
2016

KUNSTHALLEMULHOUSE.COM

ALSACE
CHAMPAGNE-ARDENNE
LOTTRE

d.c.a. E AH Musées

GENERATOR

RECHERCHE
PRODUCTION
ÉMERGENCE
RÉSEAUX

APPEL À CANDIDATURE 2016 / CALL FOR APPLICATIONS 2016
POUR ARTISTES ET COMMISSAIRES D'EXPOSITION / FOR ARTISTS AND CURATORS
Dépôt des candidatures : 17 juin 2016 / Applications deadline : June 17, 2016

GENERATOR est un programme de professionnalisation porté conjointement par 40mcube et l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest-Lorient-Quimper-Rennes), en partenariat avec les centres d'art de Bretagne, La Criée, Passerelle, Le Quartier, La galerie du Dourven, le Frac Bretagne, les Archives de la critique d'art, Documents d'artistes Bretagne, l'École des Beaux-Arts de Saint-Brieuc, l'entreprise Self Signal, la société d'avocats Avoxa, Le Chassis et la revue O2.

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

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

GENERATOR is a program for professionalization proposed by 40mcube and the École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest-Lorient-Quimper-Rennes), in partnership with the contemporary art centers of Brittany La Criée, Passerelle, Le Quartier, La galerie du Dourven, the FRAC Bretagne, the Archives de la critique d'art, Documents d'artistes Bretagne, Saint-Brieuc Art School, the company Self Signal, the law firm Avoxa, Le Chassis and O2 magazine.

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

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

EXPOSITION
12.06 - 13.11.2016

BERNAR VENET
Les origines 1961 - 1966



Espace de l'Art Concret
 centre d'art contemporain

Château de Mouans 06370 Mouans-Sartoux
 T. +33 (0)4 93 75 71 50
 www.espacedelartconcret.fr

Bernar Venet dans son atelier à Nice, 1963 © Philippe Bompuis

Logos: a.c.b., d.c.a., Département des Arts Visuels, BOT OXS, AH, d.c.a., LES ARTS GRAPHIQUES, SIRADA, VALIMMO

SAISON VIDEO 2017
 # 41



Call for submission 2017 www.saisonvideo.com

Kristina Incurraite, The Echo of a Shadow, 2015

Diorama

Étienne Bossut
 Céleste Boursier-Mougenot
 Stéphanie Cherpin
 Dewar & Gicquel
 Fabien Giraud & Raphaël Siboni
 Carine Klonowski
 Vladimir Kutusof
 Guillaume Leblon
 Laurent le Deunff
 Didier Marcel
 Benoît-Marie Moriceau
 Chloé Piot



FRAC Poitou-Charentes
 17 juin - 4 septembre 2016
 Angoulême

© Vladimir Kutusof, Russes humaines : approche nocturne, 2011. FRAC Poitou-Charentes, Angoulême

Logos: a.c.b., d.c.a., Département des Arts Visuels, BOT OXS, AH, d.c.a., LES ARTS GRAPHIQUES, SIRADA, VALIMMO

WESLEY MEURIS

Le Musée des Futurs

Salle des Pas Perdus du Palais de Justice - Poitiers
 Du 13 juin au 27 août - www.confort-moderne.fr

Le CONFORT MODERNE EN TRAVAIL

Conception de l'identité graphique du Musée des Futurs : Huz & Bosshard

LICHENS NEVER LIE
 (LES LICHENS NE MENTENT JAMAIS)

JOANA ESCOVAL

10 juin > 14 août 2016



LA CRÉE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN RENNES - F

place Honoré Commeurec - halles centrales - 35000 Rennes - France
 + 33 (0)2 23 62 25 10 - www.creee.org - f t i

métro & bus République - entrée libre et gratuite
 du mardi au vendredi 12h - 19h - samedi, dimanche & jours fériés 14h - 19h

Logos: a.c.b., d.c.a., FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, COMIÉS, BRETAGNE, Ile & Vilaine, rennes.fr

Joana Escoval, Lichens never lie static, 2016. bois et algues d'acupuncture, 8 x 19 x 13 cm - courtesy / l'artite et Vera Cortés art agency, Lisbonne

Nicolas Maigret

En conversation avec Aude Launay

Futurs non-conformes, #1 Mythologies, avril-octobre 2016 avec : Disnovation research group, Ernesto Oroza, Peter Moosgaard, Nick Bostrom, Georgia Lupi, Bureau d'études & Ewen Chardonnet, Manu Luksch, Julien Prévieux, Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon, Lauren Huret. Espace virtuel du Jeu de Paume <http://espacevirtuel.jeudepaume.org>

Entre technocratie et technocritique, technopositivisme et technophobie, communication technoscientifique et fétichisme machinique, l'alternative d'apparence plus neutre qui soutient que la technologie est ce que l'on en fait — partant du principe que l'on ne critique jamais la technologie en soi mais des usages des technologies — n'est évidemment pas si neutre, bien au contraire. Ainsi que l'explique Wikipédia qu'il nous semble à propos de citer ici : «C'est William Henry Smyth, un ingénieur californien, qui a forgé le terme "technocratie" en 1919 pour décrire "le pouvoir du peuple rendu effectif par la représentation de leurs serveurs: les scientifiques et ingénieurs"». Près d'un siècle plus tard, qu'en est-il de ce pouvoir d'un peuple submergé d'une abondance de biens techniques qu'il n'a pas spécialement souhaités? (*You can't always want what you get*, ainsi que le résume le physicien et philosophe Étienne Klein, paraphrasant les Rolling Stones.) Ou comment s'accommoder de la «propagande de l'innovation» que l'on vive à Paris ou en Mélanésie?

Tandis que Morehshin Allahyari et Daniel Rourke, qui forment #Additivism, postulent dans leur manifeste qu'«il n'y a rien que notre race ne désire plus voir que l'union fertile d'un homme et d'une machine analytique», Ernesto Oroza constate qu'une «désobéissance technologique» est à l'œuvre, alors même qu'Ewen Chardonnet et Bureau d'études imaginent un «capitalisme alien» — ultime stade du servage numérique? —. Passant en revue diverses stratégies d'«alternation», on discute utilité de l'art (eh oui) ou, en tout cas, des possibilités de ce dernier à passer d'un espace apologétique de la technique à un lieu de sa mise en débat, avec Nicolas Maigret, artiste et curateur au long cours sur l'espace virtuel du Jeu de Paume pour les dix-huit mois à venir.

Le positionnement critique mis en œuvre dans «Futurs non-conformes» s'origine dans un projet que vous menez depuis déjà quatre années: Disnovation. Cette recherche quotidienne s'incarne dans le tumblr du même nom qui s'autodécrit comme «une exploration critique des mécanismes et de la rhétorique de l'innovation». On y retrouve une collection d'articles de presse qui évoquent par exemple la nécessité d'un code de conduite appliqué aux programmeurs d'algorithmes, l'intérêt cognitif de la prise de notes sur papier plutôt que sur ordinateur, les techniques

de modification climatique, parmi bien d'autres sujets. Étonnamment, ces grands enjeux sociétaux ne produisent encore qu'un écho relativement faible dans le monde de l'art proprement dit, pourtant fervent consommateur de nouveautés technologiques. En vous plaçant dans la position du curateur, vous qui êtes aussi artiste, et en mêlant pour ce premier volet de votre exposition pratiques explicitement artistiques et réflexions menées dans d'autres domaines (philosophie, design de l'information, littérature analytique...), n'êtes-vous pas en train de souligner le fait que le milieu de l'art manquerait d'une manière assez générale de recul sur les technologies qu'il emploie?

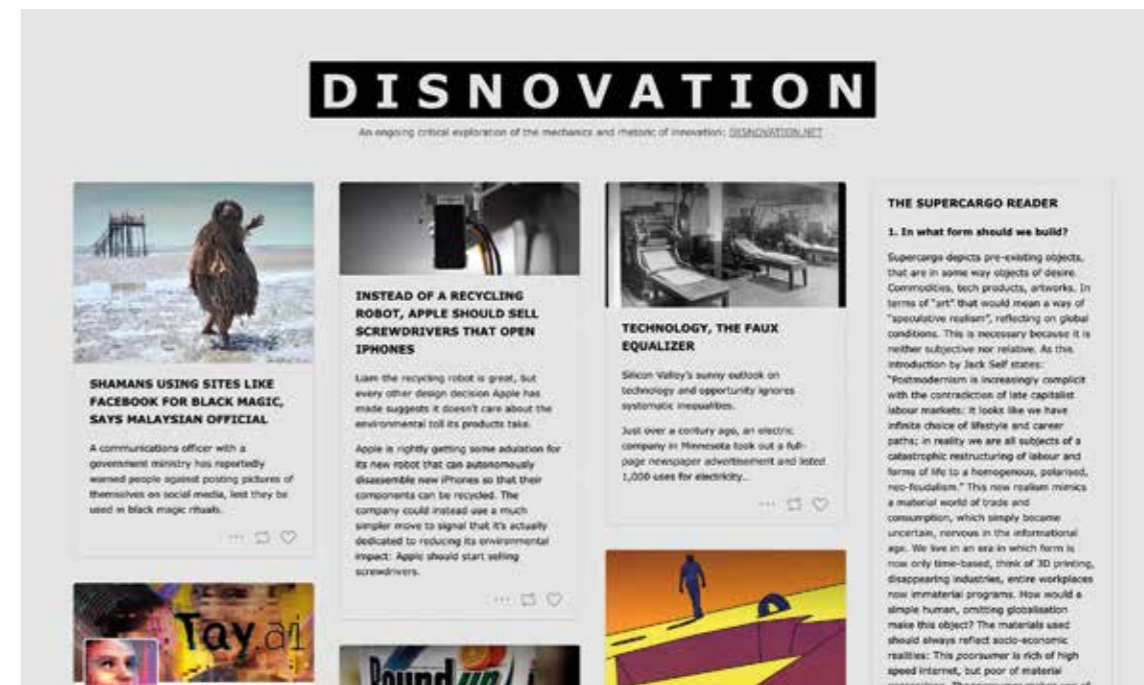
Pour «Futurs Non-Conformes», la position de curateur plutôt que d'artiste est venue assez naturellement. La pratique du commissariat est finalement assez similaire à la méthode de documentation et de recherche à l'œuvre lors de la création d'une nouvelle pièce. De plus, pour un sujet comme la «propagande de l'innovation», la forme curatoriale sert plus largement l'objectif qui est de générer des espaces de mise en doute et de débat.

Cette exposition en ligne sera articulée en trois cycles de six mois, et le premier cycle, «mythologies», tente de poser les bases d'un débat. Ce qui a porté mon choix vers des pratiques prenant la forme de collections, d'archives, d'archéologies ou de compilations. Une manière de donner des outils de relecture et de complexification de nos histoires technologiques. On y retrouve des projets autour de l'intelligence artificielle¹, de la mise en réseau globale², de la ville intelligente³, des brevets⁴, de l'hyperconsommation⁵ ou encore du devenir cyborg⁶...

Pour revenir au cœur de votre question, en effet «Futurs Non-Conformes» n'explore pas «le monde de l'art proprement dit» et les enjeux soulevés sont effectivement très peu visibles dans un monde de l'art qu'on pourrait nommer conventionnel. Mais les postures radicales émergent souvent en marge: si l'on repense à dada, Fluxus, au situationnisme, aux médias tactiques, au net-art ou encore à l'(h)ac(k)tivisme, ce sont des phénomènes qui émergent dans des zones troubles. Au final, ce qui me semble préoccupant, c'est surtout que les enjeux technocritiques soient si peu visibles dans le champ politique au sens large.

Je crois qu'il y a une nécessité de repolitiser le sujet technologique à l'échelle de la société.

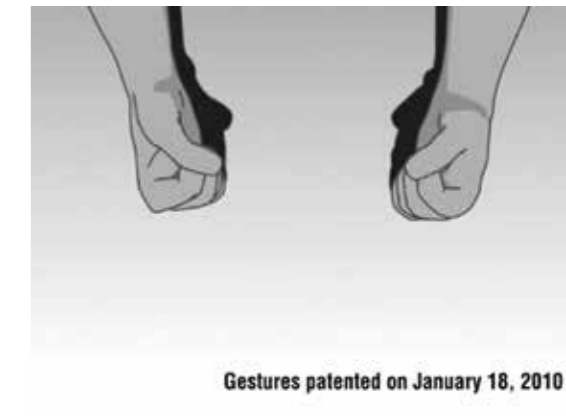
Disnovation
<http://disnovation.tumblr.com/>



Ernesto Oroza,
Technological Disobedience.
<http://www.technologicaldisobedience.com/>



Julien Prévieux,
What Should We Do Next?
(Sequence #1), 2013.
Films stills.
<https://player.vimeo.com/video/59793317>



1 *Artificial Fear, Intelligence of Death*, Lauren Huret <http://www.laurenhuret.com/artificial-fear-intelligence-of-death/>

2 *World Brain*, Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon <http://worldbrain.arte.tv/>

3 *SmartCity ABC*, Manu Luksch <http://smart.cityabc.xyz/>

4 *What Shall We Do Next?*, Julien Prévieux <https://vimeo.com/59793317>

5 *Supercargo*, Peter Moosgaard <http://cargoclub.tumblr.com/>

6 Ewen Chardonnet et Bureau d'études, *La Planète Laboratoire* <http://laboratoryplanet.org/>

Dans les domaines artistiques, cela pourrait consister à proposer des outils générateurs de débat, de perception, de compréhension et de positionnements actifs face aux enjeux technologiques actuels mais aussi des points de fuite, des appropriations sous forme de détournements, de débordements, de mutations ou de perversions des innovations technologiques.

Dans le domaine théorique, cette pensée revient en force. Après les auteurs historiques, en France comme Jacques Ellul, Gilbert Simondon ou Paul Virilio, une nouvelle génération s'empare des mutations contemporaines avec notamment Antoinette Rouvroy, Matteo Pasquinelli ou Evgeny Morozov. Et cette génération traite de questions éminemment contemporaines comme le néo-féodalisme numérique⁷ (la mise en culture d'espaces propriétaires comme Facebook), la gouvernementalité algorithmique⁸ (ou comment l'algorithme est un lieu d'expression implicite d'enjeux d'ordre éthiques, politiques et légaux), ou encore le techno-solutionnisme⁹ (l'idéologie selon laquelle tout problème qui peut être décrit peut alors être solutionné par la technologie).

Aujourd'hui, et dans ma pratique d'artiste, j'ai l'impression que le temps n'est plus ni à l'ornemental ni au distractif, comme par exemple à l'émerveillement produit par les prouesses ou la dimension magique des nouvelles technologies. Je n'arrive pas non plus à me faire à l'idée que l'artiste serait un outil de vulgarisation de la recherche techno-scientifique. Ce champ m'apparaît de plus en plus comme un outil passif de propagande, dans une certaine mesure au service d'une validation de la machine de consommation / innovation / dépendance / obsolescence.

Ce qui me passionne, en revanche, ce sont les rares moments de débordement ou de perversion de la technologie, de ses usages et des infrastructures de communication. Notamment ce que ces moments rendent perceptible d'un domaine habituellement opaque et bridé. À ce titre, le travail ainsi que le manifeste de Critical Engineering¹⁰ sont inspirants. Il y a aussi un fort potentiel fictionnel voire poétique dans ces débordements de tous les jours, comme récemment avec TAY¹¹, ce prototype de chatbot semi-intelligent qui est devenu en quelques jours le perroquet du langage obscène et raciste des internautes avec lesquels elle communiquait.

Mais il y a un versant non hi-tech tout aussi passionnant, notamment sous des formes très spontanées comme les désobéissances par nécessité dont les inventions de prisonniers¹², les solutions improvisées du gambiarra au Brésil¹³, ou encore les formes de piratage de la nécessité que l'on a exploré dans le livre *The Pirate Book*¹⁴. Toutes ces questions sont aussi présentes dans le projet *Technological Disobedience*¹⁵ d'Ernesto Oroza, designer et artiste cubain qui collecte depuis des années des pratiques qu'il nomme de «désobéissance technologique». C'est évidemment lié à l'histoire cubaine et à l'embargo économique dont l'île a fait l'objet durant plusieurs décennies, rendant impossible l'accès à une majorité

des outils et technologies usuels. Ernesto Oroza documente et collecte la manière dont ces objets sont substitués par des pratiques technologiques empiriques sous forme d'inventions bricolées.

Vous évoquez comme possibles mises en crise de la propagande de l'innovation, des « mutations ou perversions des innovations technologiques » et, en effet, présentez dans le premier cycle de « Futurs non-conformes » un projet d'Ernesto Oroza lié à ce que ce dernier nomme la « désobéissance technologique » ainsi qu'un projet de l'artiste et éditeur Peter Moosgaard consacré au « culte du cargo ». Tandis que le premier s'attache à dévoiler les pratiques cubaines de réparation voire de réinvention des objets de consommation, le second évoque cette histoire du mimétisme consumériste apparu en Océanie il y a plus d'un siècle et qui perdure sporadiquement sous diverses formes plus ouvertement critiques. C'est dans ce passage d'un culte à une contre-culture que se joue l'alternation, si je puis dire, selon vous ?

Il n'y a pas véritablement de propagande unique de l'innovation technologique mais des formes de propagande en mutation permanente. Cette expression est pour moi une manière de nommer un contexte dans lequel l'innovation et le développement technologique sont devenus un vecteur central du système politique, économique et industriel mais aussi le cœur d'une forme de culte occidental populaire.

C'est donc également de manière multiple, empirique et éparse que s'inventent les stratégies de mise en crise de cette «propagande de l'innovation». Des stratégies que vous avez joliment nommé alternations.

D'un côté, il y aurait des alternations de la nécessité, avec des pratiques technologiques alternatives répondants à des impératifs de survie, de débrouille, ou de substitution à des artefacts inaccessibles (c'est le cas que nous évoquons avec Cuba).

D'un autre, il y a les alternations politiques, avec des usages stratégiques des possibles technologiques à des fins de désobéissance, de dissidence ou d'activisme. (Ce sera le sujet du 2^e cycle de l'exposition).

Ensuite, il y a les alternations d'émancipation, avec des pratiques de détournement des fonctions et contraintes initiales, ou encore d'appropriation et d'hybridation des technologies. (Ce sera le sujet du 3^e cycle de l'exposition).

Enfin, il y aurait les alternations culturelles, avec des pratiques qui mettent en lumière la dimension symbolique et rituelle du rapport individuel et collectif que l'on entretient aux artefacts technologiques et à leur consommation. (C'est le cas du projet *Supercargo* de Peter Moosgaard).

Je profite de ce dernier exemple pour approfondir sur le blog de recherche *Supercargo*. Peter Moosgaard reprend ici la notion de «culte du cargo» qui est née du choc provoqué par la rencontre de cultures aborigènes et de



Peter Moosgaard, *Supercargo*.
<http://cargoclub.tumblr.com/>

technologies occidentales. Certaines tribus ont alors fait entrer des simulacres d'objets techniques occidentaux dans leurs pratiques rituelles, en reproduisant à base de bois et de cordes par exemple des cockpits d'avions, des cargos, des armes. Moosgaard réalise aujourd'hui une collecte d'objets qui se rapprocheraient de ces pratiques dans la production artistique et populaire contemporaine. Son travail est, à mon sens, une manière d'explorer l'impact et la place des artefacts technologiques hors de leurs fonctions purement pratiques. C'est aussi très évocateur de ce que pourrait être une ère de l'après désastre de l'hyperconsommation, dans laquelle nous verrions émerger un désir de reproduire des artefacts pas tant pour leur fonctions pratiques que pour la fonction symbolique et rituelle des objets perdus.

Puisque vous citez le néo-féodalisme numérique, cheval de bataille notamment de Morozov, pensez-vous que la suggestion de ce dernier, qui paraît pour l'instant follement utopique, « d'utiliser tous ces capteurs, algorithmes, bases de données et capacités de coordination en temps réel en vue de fournir un véritable service public fonctionnant en dehors du système de marché » puisse elle aussi entrer dans ce modèle de l'alternation ?

L'idée d'un néo-féodalisme numérique a déjà été développée par Matteo Pasquinelli dès les débuts de Facebook¹⁷: il analysait alors la portée d'un glissement vers un web 2.0 propriétaire où l'utilisateur, «serf numérique», deviendrait main d'œuvre pour le compte et le profit de grands propriétaires. Plus récemment, dans son ouvrage *The Stack*, Benjamin Bratton¹⁸ expose et questionne l'accumulation des infrastructures de médiation technologiques, et consacre un chapitre au néo-féodalisme.

Evgeny Morozov prolonge cette pensée d'une proposition de mise en commun des outils et des infrastructures d'utilité publique. Politiser la question technologique est un enjeu central actuellement puisque, comme nous l'abordions plus haut, ces problématiques essentielles d'une politique contemporaine sont complètement absentes du discours dominant et, de fait, incomprises.

La barrière majeure à ce type de propositions est que, pour être opérantes, elles nécessitent d'être sinon globales, en tout cas répandues. Et cette cohésion des décisions nationale voire supra-nationale est actuellement impossible sous un diktat des lobbies industriels. On peut repenser à ce qu'il s'est passé lors des tentatives de migration des services publics vers les logiciels libres, la décision n'a finalement pas été adoptée au profit d'un leader industriel.

Ces perspectives de mise en commun sont un prolongement de l'idéal de l'usine possédée par ses propres ouvriers ou, au contraire, sous une forme centralisée: du service public. Ces questions sont entre autres l'objet du travail de Telekommunisten¹⁹, un collectif d'artistes basé à Berlin qui explore des scénarios pseudo-fonctionnels d'expérimentation collective

⁷ Matteo Pasquinelli
http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Digital_neofeudalism.pdf

⁸ Antoinette Rouvroy
<http://libertaire.free.fr/GouvernementAlgorithmique01.html>

⁹ Evgeny Morozov
<http://www.fypeditions.com/resoudre-laberration-du-solutionnisme-technologique-evgeny-morozov/>

¹⁰ <https://criticalengineering.org/>

¹¹ <http://www.theverge.com/2016/3/24/11297050/tay-microsoft-chatbot-racist>

¹² <http://temporarieservices.org/served/projects-by-name/prisoners-inventions/>

¹³ <http://we-make-money-not-art.com/gambiolgia/>

¹⁴ <http://thepiratebook.net>

¹⁵ <http://www.technologicaldisobedience.com>

¹⁶ «Féodalisme 2.0» par Evgeny Morozov, 27 avril 2016
<http://blog.mondeplo.net/2016-04-27-Feodalisme-2-0>

¹⁷ Matteo Pasquinelli
http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Digital_neofeudalism.pdf

¹⁸ *The Stack*, the MIT Press
<https://mitpress.mit.edu/books/stack>

¹⁹ Telekommunisten
<http://telekommunisten.net/>

Lauren Huret, Artificial Fear, Intelligence of Death, 2016.
Extraits de l'ouvrage publié par LINK Editions et Kunsthaus Langenthal / Excerpts from the book published by LINK Editions and et Kunsthaus Langenthal
<http://www.laurenhuret.com/artificial-fear-intelligence-of-death/>



des communs. Leur manifeste, le Telekommunisten Manifesto²⁰ qui sera présenté dans le deuxième volet de l'exposition, expose justement ces questions contemporaines.

Pour se rapprocher un peu de notre sujet d'origine, à quel moment pensez-vous que les modèles d'alternation et de dissidence mis en œuvre par les artistes – notamment ceux avec lesquels vous collaborez – deviennent opérants, si tel est bien leur objectif ?

Je pense que c'est l'objectif de la plupart d'entre eux. Mais il y a de multiples manières de penser comment devenir opérant: du sabotage²¹ des luddites à l'infiltration subtile des imaginaires du «Manifeste Cyborg»²² en passant par des alternatives si fortement communiquées qu'elles entrent de force dans le débat public²³.

Voici quelques exemples de stratégies que nous essayons actuellement d'identifier et de nommer avec le Disnovation Research Group. C'est une recherche en cours dont l'objectif est d'appeler à :

1. Identifier les moments de faillite des utopies technologiques historiques afin de mieux percevoir les glissements en cours.
2. Analyser le pouvoir exercé par l'innovation technologique et ses multiples niveaux d'influence sur la société, les pratiques et l'imaginaire collectif.
3. Développer des stratégies d'appropriation, de détournement et de corruption des infrastructures technologiques comme mode d'émancipation personnelle et collective (ie. Satellite voyeurism²⁴).
4. Développer des visions déviantes du futur opérant comme génératrices de doute, d'inconfort et de remise en cause (ie. Drone-2000²⁵).
5. Développer des spéculations technologiques



extrêmes, perverses ou absurdes comme activatrices de débats publics (ie. Design Fiction²⁶).

6. Développer des moments et des espaces d'expérience donnant à percevoir les enjeux émergents, difficilement appréhendables sur un plan purement abstrait et discursif (ie. Mario De Vega, Dolmen²⁷).

7. S'approprier et dévier les innovations et les structures de pouvoir technologiques afin de réinventer des pratiques diagonales, d'autres formes d'infrastructures et d'autres rapports de pouvoir (ie. Superglue²⁸, P2P fondation).

8. Perturber les imaginaires technologiques afin d'introduire de nouveaux espaces de projection mentale, des zones de friches à investir (ie. Telekommunisten).

9. Envahir le domaine technologique avec des affects imprévus pour contribuer à la construction de futurs non-conformes aux desseins économique-industriels (ie. 3D Additivism²⁹).

10. Toutes sortes d'interférences radicales tendant vers la construction d'imaginaires alternatifs du futur afin de ne pas laisser ce privilège aux seuls ingénieurs et décideurs politiques.

En citant ce texte très éclairant de l'architecte Jack Self³⁰ sur les conditions contemporaines de la forme que mentionne Peter Moosgaard sur Supercargo: « La forme n'a plus aujourd'hui de longévité, elle est désormais purement temporelle, opérante et contingente. [...] À cause de l'ubiquité de la téléphonie et des médias numériques, l'objet physique a perdu sa raison d'être. Pensez à Amazon, Uber, Airbnb ou iTunes (parmi les innombrables applis de communication) – il existe une forme qui est particulière et propre à chacune mais qui n'est ni physique ni stylistique /

esthétique », j'aimerais en venir à la question de la forme de ces expositions, « Futurs non-conformes », qui ont donc lieu en ligne. Votre pratique d'artiste ne s'incarne pas uniquement dans des œuvres « dématérialisées » ou présentées et présentables sur Internet, et même bien au contraire, quelle pensée de l'exposition développez-vous à cet endroit ? Que vous inspire l'appellation d'« espace virtuel » ?

Pour prolonger les propos de Jack Self, je dirais que les enjeux de design ne sont effectivement plus tant sur les formes physiques d'objets qu'au niveau de l'infrastructure; dans le tissage même des systèmes de gouvernance inscrits au cœur de l'architecture des réseaux, des interfaces et des modalités d'interaction (humain-machine et humain-humain)³¹.

Quant à l'exposition «Futurs non-conformes», elle présente des pièces en ligne qui reposent sur des qualités documentaires et conceptuelles, elles sont mises en lien et en contexte via l'espace virtuel du Jeu de Paume. Cette appellation fait un peu datée aujourd'hui;-) le fait de nommer un site «espace virtuel», en opposition à ce qui serait actuel ou physique a perdu son évidence initiale. Tout d'abord parce qu'on connaît bien mieux la réalité éminemment physique et géographique des infrastructures réseau³² mais aussi parce que le web a profondément muté, notamment vers une infrastructure centralisée privilégiant l'accès en direct, avec des utilisateurs devenus acteurs omniprésents.

- ³¹ Interface Politics
<http://www.gredits.org/interfacepolitics/en/call-for-papers-eng/>
- ³² Timo Arnall, *Internet Machine*
<http://www.elasticspace.com/2014/05/internet-machine>
- ³³ The Progress Trap
https://en.wikipedia.org/wiki/Progress_trap
- ³⁴ Nick Bostrom, «Existential Risks»
<http://www.nickbostrom.com/existential/risks.html>
- ³⁵ Ewen Chardronnet et Bureau d'études, *La Planète Laboratoire*
<http://laboratoryplanet.org/fr/>



Peter Moosgaard, Supergargo.
<http://cargoclub.tumblr.com/>

L'identification du progrès à l'avancée technique, comme la foi dans la technique, sont finalement des conceptions relativement récentes en regard de l'histoire – datant d'un siècle et demi environ – et n'ont jamais été universellement partagés, ce que l'on a aujourd'hui tendance à oublier. Alors une fois délestée du culte de l'innovation, que reste-t-il de l'idée de progrès ?

Il faut d'abord distinguer l'idée de progrès comme amélioration, de l'idéologie du Progrès. Ce qui est essentiel dans l'idée de progrès ce sont les critères que l'on choisit d'inclure ou d'exclure afin d'évaluer ce qui constitue une amélioration (amélioration pour qui, pour quelle durée, avec quel coût humain, quel coût écologique, quelle empreinte géologique).

C'est le postulat de Ronald Wright avec le concept de *progress trap*³³. Un grand nombre de progrès techniques peuvent paraître séduisants et positifs dans un premier temps, mais lorsqu'ils sont analysés à d'autres échelles temporelles ou géographiques, ils se révèlent être un piège, un désastre ou un mode de vie qui ne peut durer. Pour aller plus loin, on peut faire le lien avec Nick Bostrom et son concept d'*existential risks*³⁴. Selon Bostrom, depuis l'invention de la bombe atomique, une nouvelle catégorie de risques a été inaugurée: elle représente un risque d'étendue mondiale et d'intensité fatale mais, à la différence d'une éventuelle chute de météorite, ces nouveaux risques sont d'une probabilité bien plus élevée. Il défend qu'il est essentiel d'analyser, d'anticiper et de prévenir ces risques.

Ce qui nous amène enfin au journal de recherche *La Planète Laboratoire*³⁵ dont le cinquième numéro – présenté, comme le texte de Nick Bostrom, dans «Futurs non-conformes #1» – pose l'hypothèse d'un «capitalisme alien», envisageant notamment la dévastation de la Terre en vue de son abandon futur comme un symptôme de ce capitalisme «alien». Alien serait ici celui qui sortirait de son origine terrestre pour devenir autre, se donner d'autres corps, d'autres futurs. Ce devenir alien de l'homme est envisagé sous différents angles et par différents contributeurs, avec notamment la trajectoire de l'hybridation humain / technologie, l'aspiration cosmique de l'homme ou encore le développement de la biologie de synthèse, englobant le design, la génération et l'évolution de formes alternatives de vie.

Je crois que l'on vient de faire un bon survol du premier cycle de ce triptyque, le second, en novembre 2016, prolongera cette recherche à travers une série de stratégies sous l'intitulé de «passages à l'acte».

- ²⁰ Telekommunisten Manifesto
<http://telekommunisten.net/the-telekommunist-manifesto/>
- ²¹ <http://www.editions-perrin.fr/livre/histoire-du-sabotage/9782262035594>
- ²² <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm>
- ²³ <https://ahprojects.com/projects/cv-dazzle/>
- ²⁴ <http://www.wired.com/2007/06/satellite-voyeu/>
- ²⁵ <http://drone2000.net/>
- ²⁶ <https://mitpress.mit.edu/books/speculative-everything>
- ²⁷ <https://vimeo.com/127240820>
- ²⁸ <https://superglue.it/>
- ²⁹ <http://additivism.org/manifesto>
- ³⁰ <http://jackself.com/pomo>

Nicolas Maigret

In conversation with Aude Launay

Somewhere between technocracy and technocriticism, technopositivism and technophobia, and technoscientific communication and machinic fetishism, the apparently more neutral alternative, which holds that technology comes down to what you do with it—starting from the principle that technology is never criticized *per se*, it is the uses made of it that come under fire—, is obviously not as neutral as all that, quite to the contrary. According to Wikipedia, which it seems relevant to quote here: “William Henry Smyth, a Californian engineer, is usually credited with inventing the word ‘technocracy’ in 1919 to describe ‘the rule of the people made effective through the agency of their servants, the scientists and engineers’”. Almost a century later, what has happened to this power of a people drowning in an abundance of technical goods which they have never particularly wanted? (*You can't always want what you get*, as the physicist and philosopher Etienne Klein sums things up, paraphrasing the Rolling Stones). Or how to come to terms with the “propaganda of innovation” that people are experiencing in Paris and Melanesia alike?

While Morehshin Allahyari and Daniel Rourke, who are behind #Additivism, postulate in their manifesto that “there is nothing which our infatuated race would desire to see more than the fertile union between a man and an Analytical Engine”, Ernesto Oroza notes that there is a “technological disobedience” at work, at the very same time as Ewen Chardronnet and Bureau d'études are imagining an “alien capitalism”—the final stage of digital serfdom? Taking a look at various “alternation” strategies, we discuss the usefulness of art (what else?) or, in any event, art's possibility of shifting from an apologetic space of technology to a place where it can be debated, with Nicolas Maigret, artist and long-term curator of the Jeu de Paume's virtual space for the next eighteen months.

The critical stance applied in “Futurs non-conformes” [Non-compliant Futures] came into being in a project which you've been involved with for four years now: *Disnovation*. This daily research is incarnated in the tumblr of the same name which describes itself as “a critical exploration of the mechanics and rhetoric of innovation”. In it we find a collection of press articles which refer, for example, to the need for a code of conduct applying to algorithm programmers, to the cognitive interest

of note-taking on paper rather than with a computer, and to climate modification techniques, among many other subjects. Surprisingly, these major societal challenges are still not producing anything more than a relatively faint echo in the art world, properly so-called, even if this world is a keen consumer of technological novelties. By putting yourself in the curator's position, you who are also an artist, and by mixing, for this first part of your exhibition, both explicitly artistic practices and lines of thinking developed in other spheres (philosophy, information design, analytical literature...), are you not in the process of emphasizing the fact that art circles are somewhat generally lacking in distance and hindsight with regard to the technologies being used in them? For “Futurs Non-Conformes”, acting as a curator rather than as an artist came quite naturally. In the end of the day, curating is quite like the documentation and research method involved when you create a new piece. Furthermore, for a subject like “the propaganda of innovation”, the curatorial form more broadly serves the purpose of creating areas of doubt and debate.

This online exhibition will be organized in three six-month cycles, and the first cycle, called “mythologies”, tries to lay the foundations for a debate. This in turn steered my choice towards activities taking the shape of collections, archives, archaeologies and compilations. A way of providing tools for re-reading our technological histories and making them more complex. Here there are projects focusing on artificial intelligence,¹ global networking,² the intelligent city,³ patents,⁴ extreme consumerism,⁵ and the future of man as a cyborg...⁶

To get back to the core of your question, “Futurs Non-Conformes” does not actually explore “the art world properly so-called”, and the challenges raised are in effect not very visible at all in an art world which we might call conventional. But radical postures often emerge on the sidelines: if we think back to Dada, Fluxus, Situationism, the tactical media, net art and (h)ac(k)tivism, they're all phenomena which came to the fore in vague, confused areas. What seems worrying to me, in the end, is above all the fact that techno-critical challenges are as invisible as they are in the political arena, in the broad sense.

I think there's a need to re-politicize the technological subject on the scale of society.

Ernesto Oroza,
Technological Disobedience.
<http://www.technologicaldisobedience.com/>



In artistic domains, this might consist in proposing tools which give rise to debate, perception, understanding and active stances in the face of current technological challenges, as well as vanishing points, and appropriations in the form of hijackings, transformations and perversions of technological innovations.

In the theoretical field, this way of thinking is coming back with a vengeance. In the wake of historical authors, such as Jacques Ellul, Gilbert Simondon, and Paul Virilio, in France, a new generation is coming to grips with contemporary changes, in particular with figures like Antoinette Rouvroy, Matteo Pasquinelli and Evgeny Morozov. And this generation is dealing with predominantly contemporary issues such as digital neo-feudalism (“In feudal times, it was the exploitation of land cultivated by farmers, in the internet age it's the exploitation of the immaterial spaces cultivated by cultural producers, prosumers and the notorious Free Culture”)⁷, algorithmic governmentality⁸ (or how algorithms are an implicit arena of expression for challenges of an ethical, political and legal nature), and techno-solutionism⁹ (the ideology whereby all problems which can be described can then be solved by technology).

These days, and in my own art praxis, I get the impression that this is no longer a time either for ornament or for distraction, like, for example, the amazement produced by the prowess and magical dimension of new technologies. Nor can I go along with the idea that the artist is a tool for popularizing techno-scientific research. This field seems to me to be increasingly a passive propaganda tool, to some degree at the service

of a validation of the consumption/ innovation/ dependency/ obsolescence machine.

What I find extremely interesting, on the other hand, are the rare moments of abuse and perversion of technology, its uses, and its communicational infrastructures. In particular what those moments render perceptible from a domain that is usually opaque and constricted. In this respect, the work and the manifesto of Critical Engineering¹⁰ are inspiring. There is also a marked fictional and even poetic potential in these everyday abuses, as recently with TAY,¹¹ that semi-intelligent chatbot prototype which, in just a few days, became the parrot of the obscene and racist language of the Internet users it communicated with.

But there's a non-high-tech aspect which is just as interesting, especially in very spontaneous forms like examples of disobedience arising out of necessity, including inventions made by prisoners,¹² the improvised *gambiarra* solutions in Brazil,¹³ and forms of pirating out of necessity which have been explored in *The Pirate Book*.¹⁴ All these issues are also present in the *Technological Disobedience*¹⁵ project which is the brainchild of the Cuban designer and artist Ernesto Oroza, who has, for years, been collecting activities which he calls “technological disobedience”. This is obviously linked with Cuban history and the economic embargo that the island has suffered for several decades, making access to a majority of ordinary tools and technologies impossible. Ernesto Oroza documents and collects the way these objects are replaced by empirical technological practices in the form of DIY inventions.

As possible crises in relation to the propaganda of innovation, you mention “changes and perversions

⁷ Matteo Pasquinelli http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Digital_neofeudalism.pdf

⁸ Antoinette Rouvroy <http://libertaire.free.fr/GouvernementAlgorithmique01.html>

⁹ Evgeny Morozov <http://www.fypeditons.com/resoudre-laberration-dusolutionnisme-technologique-evgeny-morozov/>

¹⁰ <https://criticalengineering.org/>

¹¹ <http://www.theverge.com/2016/3/24/11297050/tay-microsoft-chatbot-racist>

¹² <http://temporaryservices.org/served/projects-by-name/prisoners-inventions/>

¹³ <http://we-make-money-not-art.com/gambiarra/>

¹⁴ <http://thepiratebook.net>

¹⁵ <http://www.technologicaldisobedience.com>

¹ *Artificial Fear, Intelligence of Death*, Lauren Huret <http://www.laurenhuret.com/artificial-fear-intelligence-of-death/>

² *World Brain*, Stéphane Degoutin and Gwenola Wagon <http://worldbrain.artetv.com/>

³ *SmartCity ABC*, Manu Luksch <http://smart.cityabc.xyz/>

⁴ *What Shall We Do Next?*, Julien Prévieux <https://vimeo.com/59793317>

⁵ *Supercargo*, Peter Moosgaard <http://cargoclub.tumblr.com/>

⁶ Ewen Chardronnet and Bureau d'études, *The Laboratory Planet* <http://laboratoryplanet.org/en/>



Manu Luksch, SMART CITY ABC.
<http://smart.cityabc.xyz>

of technological innovations”, and you actually present, in the first cycle of “Futurs non-conformes”, both a project by Ernesto Oroza, connected with what this latter calls “technological disobedience”, and a project by the artist and publisher Peter Moosgaard devoted to the “cargo cult”. While the former strives to reveal Cuban practices for mending and even re-inventing consumer goods, the latter describes that story of consumerist mimicry which appeared in Oceania more than a century ago, and which still sporadically exists in various more overtly critical forms. Is it in this shift from a cult to a counter-culture that, in your view, alternation, if I may so put it, is being played out? There’s not really any unique kind of propaganda in regard to technological innovation, but rather ever-changing forms of propaganda. For me, this expression is a way of naming a context in which innovation and technological development have become a central vehicle of the political, economic and industrial system, but also the core of a form of popular western cult.

So strategies putting this “propaganda of innovation” in a state of crisis are also being invented in a very varied, empirical and scattered way. Strategies which you have neatly called alternations.

On the one hand, there are alternations resulting from necessity, with alternative technological practices corresponding to imperatives of survival, making do, and replacing inaccessible artefacts (this is so with the Cuban case we’ve just mentioned).

On the other hand, there are political alternations, with strategic uses of technological possibilities for the purposes of disobedience, dissidence and activism. (This will be the subject of the exhibition’s second cycle).

Then there are alternations of emancipation, with practices involving the hijacking of initial functions and constraints, and practices

involving the appropriation and hybridization of technologies. (This will be the subject of the exhibition’s third cycle).

Last of all, there are cult-oriented alternations, with practices which shed light on the symbolic and ritual dimension of the individual and collective relations we have with technological artefacts and their consumption. (This is the case with Peter Moosgaard’s *Supercargo* project).

Let me take advantage of this latter example to go into more detail about the *Supercargo* research blog. Here, Peter Moosgaard borrows the “cargo cult” notion which came into being from the clash caused by the encounter between aboriginal cultures and western technologies. Some tribes then introduced simulacra of western technical objects into their ritual practices, by using wood and rope to reproduce, for example, airplane cockpits, freighters and weapons. Today, Moosgaard is putting together a collection of objects which come close to these practices in contemporary artistic and popular production. The way I see it, his work is a way of exploring the impact and place of technological artefacts outside their purely practical functions. It also powerfully conjures up what might be an age marked by the post-disaster of hyper-consumerism, in which we would see the emergence of a desire to reproduce artefacts not so much for their practical functions, as for the symbolic and ritual function of lost objects.

As you mention digital neo-feudalism, Morozov’s warhorse, do you think that his suggestion, which at the moment seems crazily utopian, of “using all these sensors, algorithms, databases and real time coordination capacities with a view to providing an actual public service working outside the market system”¹⁶ can also be part of this alternation model?

The idea of a digital neo-feudalism was already developed by Matteo Pasquinelli in the early days of Facebook:¹⁷ at that time, he was analyzing the significance of a shift towards a proprietary web 2.0, where the user, “a digital serf”, would become the labour force working on behalf of and for the profit of major proprietors. More recently, in his book *The Stack*, Benjamin Bratton¹⁸ describes and questions the accumulation of technological mediation infrastructures, and a chapter is devoted to neo-feudalism.

Evgeny Morozov extends this line of thinking with a proposal to share tools and infrastructures of public utility. Politicizing the technological question is a central issue at the moment, because, as we mentioned earlier, these essential issues of any contemporary policy are totally missing from the predominant discourse and, as a result, misunderstood.

The major barrier to this type of proposition is that, in order to be operative, they must be if not global, then in any event widespread. And this cohesion of national and even supra-national decisions is currently impossible under a diktat of industrial lobbies. We just have to think back



Peter Moosgaard, *Supercargo*.
<http://cargoclub.tumblr.com/>

to what happened during attempts to move public services towards free software: in the end, the decision was not adopted in favour of an industrial leader.

These perspectives involving sharing are an extension of the ideal of the factory owned by its own workers, or, on the contrary, in a centralized form: of public service. Among other things, these questions are the subject of the work of Telekommunisten,¹⁹ a Berlin-based artists’ collective which is exploring pseudo-fictional scenarios for “venture communism”. Their manifesto, the Telekommunisten Manifesto,²⁰ which will be presented in the second part of the exhibition, rightly deals with these contemporary issues.

To get back to our original subject, at what moment do you think the models of alternation and dissidence applied by artists—in particular those you work with—become operative, if that is indeed their goal?

I think this is the objective of most of them. But there are many different ways of thinking about how to become operative: from the sabotage²¹ of the Luddites to the subtle infiltration of the imaginaries of the “Cyborg Manifesto”,²² by way of alternatives that are being so powerfully communicated that they perforce become part of the public debate.²³

Here are a few examples of strategies that we’re currently trying to identify and name with the Disnovation Research group. This is a research project that’s currently under way, whose goal is to get us to:

- 1-Identify moments when historical technological utopias fail, in order to better perceive shifts in progress.
- 2-Analyze the power wielded by technological innovation and its many different levels of influence on society, practices and the collective imagination.
- 3-Develop strategies of appropriation, hijacking and corruption of technological infrastructures as a method of personal and collective emancipation



(i.e. Satellite voyeurism).²⁴

4-Develop deviant visions of the future operating as generators of doubt, discomfort, and questioning (i.e. Drone-2000).²⁵

5-Develop extreme, perverse and absurd technological speculations as activators of public debates (i.e. Design Fiction).²⁶

6-Develop experimental moments and spaces offering glimpses of emerging concerns, which are not easy to grasp on a purely abstract and discursive level (i.e. Mario de Vega, *Dolmen*).²⁷

7-Appropriate and divert technological power innovations and structures so as to re-invent diagonal practices, other forms of infrastructures and other power relations (i.e. Superglue,²⁸ P2P foundation).

8-Disturb technological imaginations so as to introduce new spaces of mental projection, and fallow areas to be occupied (i.e. Telekommunisten).

9-Invade the technological domain with unforeseen affects to contribute to the construction of futures which do not conform with economic-industrial designs (i.e. 3D Additivism).²⁹

10-All sorts of radical interferences tending towards the construction of alternative imaginations of the future, so as not to leave this privilege just in the hands of engineers and political decision-makers.

In quoting this very enlightening text by the architect Jack Self³⁰ about the contemporary conditions of form mentioned by Peter Moosgaard in relation to *Supercargo*: “Form today has no longevity, and is purely temporal, operative and contingent. [...] As a result of ubiquitous telephony and digital media, the physical object is now irrelevant. Consider Amazon, Uber, Airbnb or iTunes (amongst innumerable other communication applications)—there exists a form to each which is peculiar and particular, but which is neither physical or stylistic / aesthetic”, I’d like to broach the issue of the form of these exhibitions, “Futurs non-conformes”, which are

¹⁶ <http://www.theguardian.com/commentisfree/2016/apr/24/the-new-feudalism-silicon-valley-overlords-advertising-necessary-evil>

¹⁷ Matteo Pasquinelli http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Digital_neofeudalism.pdf

¹⁸ *The Stack*, the MIT Press <https://mitpress.mit.edu/books/stack>

¹⁹ Telekommunisten <http://telekommunisten.net/>
²⁰ Telekommunisten Manifesto <http://telekommunisten.net/the-telekommunist-manifesto/>
²¹ <http://www.editions-perrin.fr/livre/histoire-du-sabotage/9782262035594>
²² <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm>
²³ <https://ahprojects.com/projects/cv-dazzle/>
²⁴ <http://www.wired.com/2007/06/satellite-voyeu/>
²⁵ <http://drone2000.net/>
²⁶ <https://mitpress.mit.edu/books/speculative-everything>
²⁷ <https://vimeo.com/127240820>
²⁸ <https://superglue.it/>
²⁹ <http://additivism.org/manifesto>
³⁰ <http://jackself.com/pomo>

thus taking place online. Because your artistic praxis is not solely incarnated in “de-materialized” works, and works that are presented and presentable on the Internet—and even quite to the contrary—, what line of thinking about the exhibition are you developing in this respect? What does the term “virtual space” [i.e. “espace virtuel”, which is the name of the online exhibition space on which occur “Futurs non-conformes”] mean to you?

To take Jack Self’s words a little further, I’d say that the challenges of design in fact no longer have to do with the physical forms of objects, but more with infrastructure; in the actual weave of systems of governance incorporated in the heart of networks architecture, interfaces, and kinds of interaction (human-machine and human-human).³¹

As far as the exhibition “Futurs Non-Conformes” is concerned, it presents pieces online which are based on documentary and conceptual qualities; they are connected and put in context by way of the virtual space of the Jeu de Paume. This term seems a bit dated these days;-) —the fact of calling a site a “virtual space”, in contrast with what is actual and physical, has lost its initial obviousness. First and foremost because we have a far better knowledge of the eminently physical and geographical reality of the network infrastructures,³² but also because the web has distinctly changed, in particular towards

a centralized infrastructure encouraging live access, with users who have become ubiquitous players.

In the end of the day, the identification of progress with technical advances, just like faith in technology, is a relatively recent conception with regard to history—going back about 150 years—and has never been universally shared, something which we tend to forget today. So what is left of the idea of progress, once relieved of the cult of innovation?

First off, we must single out the idea of progress as improvement, and the ideology of Progress. What is essential in the idea of progress are the criteria which are chosen to be included or excluded, so as to appraise what represents an improvement (improvement for whom, for what period of time, with what human cost, what ecological cost, what geological footprint...).

This is what Ronald Wright postulates with his “progress trap” concept.³³ A large number of technical advances may initially seem to be seductive and positive, but when they are analyzed on other temporal and geographical scales, they turn out to be a trap, a disaster or a lifestyle which can’t last. To take things a bit further, we can link up with Nick Bostrom and his concept of “existential risks”.³⁴ According to Bostrom, since the invention of the atom bomb, a new category of risks has been ushered in: it represents a worldwide risk of lethal intensity but, unlike a meteorite possibly falling to earth, these new risks are much more likely. His point is that it’s crucial to analyze, anticipate and avert these risks.

And this brings us last of all to the research journal *The Laboratory Planet*,³⁵ whose fifth issue—presented in “Futurs Non-Conformes #1”, like Nick Bostrom’s essay—posits the hypothesis of an “alien capitalism”, in particular seeing the destruction of the earth and its future abandonment as a symptom of this “alien” capitalism. Alien here is the one that moves away from its terrestrial origin and becomes something different, offers itself different forms and different futures. This element of man becoming alien is seen from different angles and by different contributors, with in particular the trajectory of human /technology hybridization, man’s cosmic aspirations, and the development of synthetic biology encompassing the design, generation and evolution of alternative forms of life.

I think we’ve just taken a good look at the first cycle in this triptych; the second cycle, in November 2016, will extend this research through a series of strategies titled “acting out”.

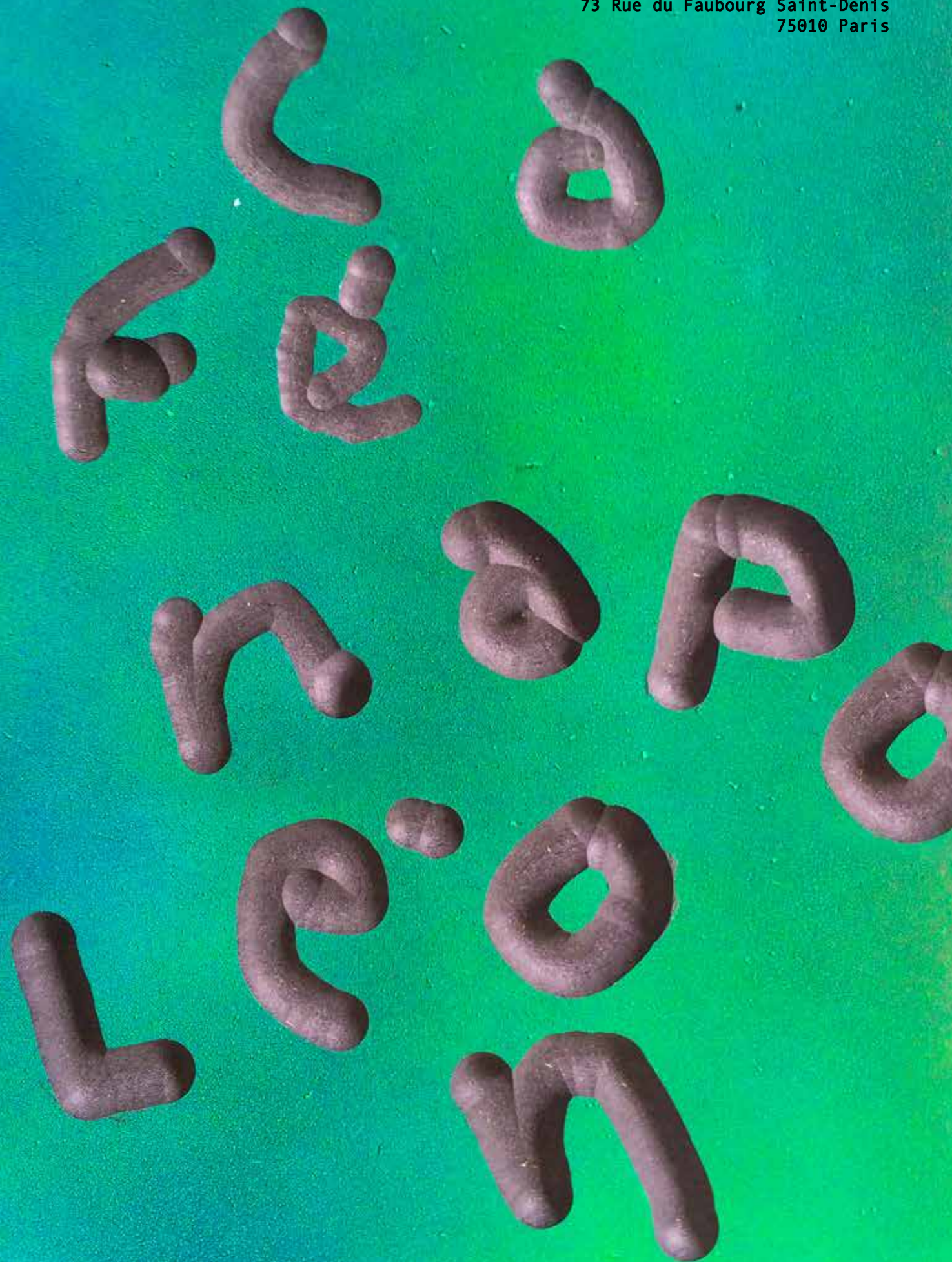
Lauren Huret, *Artificial Fear, Intelligence of Death*, 2016.

Extraits de l’ouvrage publié par LINK Editions et Kunsthau Langenthal / Excerpts from the book published by LINK Editions and et Kunsthau Langenthal
<http://www.laurenhuret.com/artificial-fear-intelligence-of-death/>

- ³¹ Interface Politics
<http://www.gredits.org/interfacepolitics/en/call-for-papers-eng/>
- ³² Timo Arnall, *Internet Machine*
<http://www.elasticspace.com/2014/05/internet-machine>
- ³³ The Progress Trap
https://en.wikipedia.org/wiki/Progress_trap
- ³⁴ Nick Bostrom, “Existential Risks”
<http://www.nickbostrom.com/existential/risks.html>
- ³⁵ Ewen Chardronnet et Bureau d’études, *The Laboratory Planet*
<http://laboratoryplanet.org/en/>



Le Napoléon
 73 Rue du Faubourg Saint-Denis
 75010 Paris



L'alternative qui se pose à nous aujourd'hui est relativement claire: devons-nous réinventer la société ou réinventer l'humain pour qu'il s'adapte au mieux à elle? Comme le souligne très justement Bernd Scherer, directeur du HKW, dans son introduction à l'ouvrage qui accompagne l'exposition «Nervous Systems», nous assistons à une «objectification factuelle des sujets!», ce qu'il explique ainsi: depuis que nos comportements passés sont quantifiés et enregistrés sous forme de données, ils reviennent formater nos comportements futurs via des algorithmes qui les utilisent pour forger nos besoins, influencer nos décisions et limiter progressivement notre liberté. Comment alors penser le produit de notre pensée lorsqu'il semble vouloir nous échapper?

Une certaine proportion d'entre nous juge bon d'ajouter volontairement des données personnelles à toutes celles qui sont déjà récupérées sur chacun sans son consentement ou avec son approbation tacite, disons sur chacun qui n'en est que vaguement conscient et donc ne tente pas de s'en prémunir. Difficile, de toute manière, pour quiconque utilise ne serait-ce qu'une carte de crédit, Internet ou un smartphone.

Ce sont des œuvres d'On Kawara, pionnier sur la scène artistique de la quantification de la vie personnelle, et de Douglas Huebler, chantre de la corrélation constater / documenter, que l'on rencontre en premier dans le conséquent parcours de l'exposition. L'interprétation de *Variable Piece n°4* (1969) – fonctionnant sur le principe d'une boîte à idées, cette pièce permettait l'échange et la diffusion anonyme de secrets – qu'en font les curateurs l'actualise au plus haut point, ces derniers la remettant en perspective avec l'obsession d'auto-exposition de soi qui nous est contemporaine et dont l'emblème serait sans aucun doute les réseaux sociaux. Stéphanie Hankey et Marek Tuszynski (co-fondateurs du Tactical Technology Collective) ainsi qu'Anselm Franke, tous trois commissaires de «Nervous Systems», insistent en effet sur l'importance qu'il y a à relire des pièces des années soixante, soixante-dix ou même quatre-vingt à l'aune de ce que nous savons et vivons aujourd'hui. Ils rappellent

que, quelle que soit l'époque, la relation du corps aux technologies de son temps est, de fait, sans cesse source d'interrogations renouvelées. *Theme Song* (1973), qui voit Vito Acconci dans une tentative de séduction du spectateur outre-caméra s'adresser à ce dernier – ou à cette dernière? – le visage presque accolé à l'objectif dans une vision qui n'est pas sans nous évoquer nos conversations Facetime ou les vidéos de présentation des amateurs de sites de rencontres, voisine avec les quinze épisodes de *The Common Sense* (2014), la mini-série science-fictionnelle de Melanie Gilligan consacrée à la transmission informatique des émotions et sensations.

Non loin, trois grands tirages photographiques de Jon Rafman issus de sa série en cours *The Nine Eyes of Google Street View* (captures de vues isolées parmi le flot produit par le logiciel) semblent un écho au film *On Air* (2009) de Laurent Grasso, projeté à l'autre extrémité de l'exposition, qui présente une sorte d'animal-drone (étonnante version inversée des nano drones dont la ressemblance avec des insectes réels est de plus en poussée; en fait un faucon auquel est attachée une petite caméra) dans une évocation des moyens utilisés par des groupes de combattants au Moyen-Orient pour contrer la toute-surveillance des puissances opposées comme le recours à des méthodes aussi archaïques que les pigeons voyageurs. Entre les étonnantes images de Grasso qui semblent nous offrir, comme à leur habitude, le point de vue de la caméra, et celles de Rafman qui nous proposent l'impossible point de vue multiple du logiciel aux neuf caméras par

Nervous Systems

par / by Aude Launay

HKW, Berlin
11.03–9.05.2016



Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon, *World Brain*, 2015.
Video still. Production IRREVERENCE FILMS
Courtesy Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon.

image, *Robot Readable World* (2012), la fascinante vidéo de Timo Arnall qui avait fait beaucoup parler d'elle lors de ses premières diffusions, pose littéralement la question: comment les robots voient-ils le monde? Attention, si cette excitante formulation n'aborde a priori que l'aspect esthétique de la vision, l'on est forcé de tenter d'extrapoler. Les nombreuses scènes d'extérieur, urbaines ou routières, se prêtent en effet plutôt bien à l'exercice: que les caméras soient fixes ou embarquées, les panneaux de signalisation, les véhicules, les passants identifiés par des cadres, des cercles, des lignes et des flèches de couleur créent une lancinante litanie comme une enfilade de vieux vidéo clips, renforcée par l'électro doucereuse qui fait office de bande son. Le monde est en RVB. Semble un vaste assemblage de formes géométriques pixellisées sur fond d'images floues. La détection des expressions faciales, magnifiquement sommaire, produit des séquences hilarantes. Qu'est ce qu'une foule dans un hall de gare sinon une masse de micro déplacements en tous sens? Qu'est ce qu'une circulation autoroutière si ce n'est un faisceau de mouvements parallèles? La collection d'extraits de vidéos de vision artificielle assemblée par Arnall ébauche, via ses images que l'on serait évidemment tenté de qualifier de «simplistes», une réflexion bien plus acérée que son aspect de clip électro suranné peut laisser présager. À l'inverse, les longs plans séquences d'Emma Charles dans le Manhattan des réseaux de câbles qui occupent des étages entiers d'immeubles autrefois dévolus au travail d'êtres de chair (*Fragments on Machines*, 2013) esthétisent tant leur propos qu'il en perd un peu de piquant.

Le troublant extrait vidéo de *World Brain*² (2015) de Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon déplace le débat dans le champ du langage: dans ce chapitre consacré à l'automatisme, les réflexions de la calme et presque robotique voix off dérivent vers

Avec les œuvres et contributions de / With the works and contributions of: Vito Acconci, Timo Arnall, Mari Bastashevski, Grégoire Chamayou, Emma Charles, Mike Crane, Arthur Eisenson, Harun Farocki, Charles Gaines, Melanie Gilligan, Goldin+Senneby, Avery F. Gordon, Laurent Grasso, Orit Halpern, Lawrence Abu Hamdan, Ben Hayes, Douglas Huebler, Tung-Hui Hu, On Kawara, Korpys / Löffler, Lawrence Liang, Noortje Marres, !Mediengruppe Bitnik, Henrik Olesen, Matteo Pasquinelli, Julien Prévieux, Jon Rafman, Miljohn Ruperto, RYBN.ORG, Dierk Schmidt, Nishant Shah, Eyal Sivan & Audrey Maurion, Deborah Stratman, Alex Verhaest, Gwenola Wagon & Stéphane Degoutin, Stephen Willats, Mushon Zer-Aviv, Jacob Appelbaum & Ai Weiwei, Aram Bartholl, Tega Brain & Surya Mattu, James Bridle, Julian Oliver & Danja Vasiliev, Veridiana Zurita, Open Data City, Peng! Collective, Privacy International, Share Lab, Maite Spitz...

¹ *Nervous Systems, Quantified Life and the Social Question*, HKW / Spector Books, 2016, p. 8.
² L'intégralité du projet *World Brain* est expérimentable en ligne: <http://worldbrain.artetvto/#/> et est aussi accessible dans le cadre de «Futurs non-conformes #1» via l'espace virtuel du Jeu de Paume (voir à ce sujet l'entretien avec Nicolas Maignet dans ce même numéro).



Vue de l'exposition /
View of the exhibition
«Nervous Systems»,
HKW, Berlin, 2016.
Photo: Laura Fiorio/HKW.

des assertions de plus en plus angoissantes telles que «il se construit une société de plus en plus automatisée qui fonctionne progressivement toute seule, elle fonctionne avec autant d'efficacité sinon plus en se passant de l'homme. L'être humain lui-même devient extérieur à la société qu'il a créée» avant de laisser place à un désopilant dialogue entre un «consommateur» et un service vocal auquel ledit consommateur essaie de faire avouer que son interlocuteur est bien un robot tandis que ce dernier dément avec force phrases toutes faites, répétant à l'envi «I am a real person» sans jamais accéder à la requête du consommateur qui cherche à lui faire dire «I am not a robot».

De l'expérience du quotidien que l'on a tous plus ou moins déjà tentée, qui en chattant avec l'avatar de la SNCF, qui avec celui de son opérateur téléphonique, à celles qui forment notre quotidien il n'y a qu'une différence d'amplitude qu'étudie le collectif RYBN depuis un certain nombre d'années déjà. *The Algorithmic Trading Freak Show* (2013-14), collection d'algorithmes de trading défectueux – les seuls qui soient accessibles, les autres, ceux qui sont fonctionnements, étant des secrets bien gardés – prend ici la forme de vitrines d'un musée d'histoire artificielle. Scellés sous leur plaques de verres, les détails de certains programmes ayant été utilisés dans la haute finance et désormais mis au jour permettent de rendre un tant soit peu tangibles l'ingénierie qui se cache derrière les marchés financiers et d'oser la question suivante: si les systèmes d'intelligence artificielle peuvent présenter des imperfections, est-ce parce qu'ils sont le fruit de conceptions humaines?

Incarner l'intangible, c'est aussi ce que propose !Mediengruppe Bitnik avec l'une des rares installations à proprement parler de l'exposition, que l'on pourrait même qualifier de sculpture. Après

plusieurs visites physiquement rendues à Julian Assange depuis 2013, le duo zurichois choisit de reproduire à l'échelle 1 et à l'identique le désormais célèbre bureau qu'occupe le fondateur de WikiLeaks à l'ambassade d'Équateur depuis bientôt quatre ans. Si ce dernier ne peut quitter cet espace sous aucun prétexte sous peine d'être immédiatement arrêté par la police britannique qui encercler l'ambassade, il ne peut non plus franchement le donner à voir pour d'évidentes raisons de sécurité. Cette réplique est donc réalisée de mémoire – du fait de l'interdiction de prendre des photos au sein de l'ambassade – par les artistes. C'est à pénétrer l'univers clos de Julian Assange mais aussi le centre névralgique de WikiLeaks qu'invite ici !Mediengruppe Bitnik. La *Assange's Room* (2014) est évidemment un projet éminemment politique au premier abord mais aussi via les considérations sur l'espace qu'elle met en œuvre: que signifie l'inclusion d'un espace dans un autre? La reproduction d'une sensation spatiale est-elle possible?

Des interrogations bienvenues au cœur de cette exposition proprement encyclopédique qu'est «Nervous Systems», dont le systématisme didactique du display, s'il est suffisamment bien conçu pour permettre de rassembler tant d'œuvres et d'informations – une quantité impressionnante de textes de sources très diverses, tous plus éclairants les uns que les autres, tient lieu de pivots du propos des commissaires – au seul rez-de-chaussée du HKW, penche néanmoins peut-être un peu trop du côté de la mise en espace d'un essai théorique parfaitement illustré. Il est en effet proprement impossible à un cerveau humain d'emmagasiner et de traiter autant de données que celles qui lui sont ici offertes en pâture, aussi passionnantes soient-elles. À moins de ne considérer cette exposition comme un hypermédia...



On Kawara, *I am still alive*, 17.3.1995.
Télégramme à / Telegram to Hinrich Weidemann, 20.2 × 26.2 × 3.5 cm.
Private Collection, Courtesy Campagne Première. Photo: Laura Fiorio/HKW.

The alternative being offered to us today is relatively clear: must we re-invent society or re-invent human beings so that they are better adapted to it? As Bernd Scherer, director of HKW, very aptly emphasizes in his introduction to the publication accompanying the exhibition "Nervous Systems", we are witnessing a "factual objectification of subjects", which he explains thus: ever since our past behavioural patterns have been quantified and recorded in data form, they recur to format our future behaviour by way of algorithms, which use them to fashion our needs, influence our decisions, and gradually limit our freedom.

So how are we to think about the output of our thinking, when it seems bent on eluding us?

A certain number of us deem it as well to voluntarily add personal data to all those already retrieved about each one of us, without our consent or with our tacit approval—let's say, more precisely, about those among us who are only vaguely aware of this, and so do not try to guard against it. Whatever the case, this is hard for anyone who uses nothing more than a credit card, the Internet, or a smartphone.

In the exhibition's sizeable circuit, we first come upon works by On Kawara, art scene pioneer of the quantification of personal life, and Douglas Huebler, champion of the correlation between observing and recording. The interpretation of *Variable Piece n°4* (1969)—working on the principle of a suggestion box, this piece made the exchange and anonymous broadcasting of secrets possible—made by curators veritably updates it, as they put it into perspective with the self-exhibition obsession which is our contemporary phenomenon, and whose symbol is undoubtedly the social networks. Stéphanie

Hankey and Marek Tuszynski (joint founders of the Tactical Technology Collective), and Anselm Franke, all three of whom are the curators of "Nervous Systems", actually underscore how important it is to re-read pieces from the 1960s, 1970s and even 1980s, gauged by what we know and what we are experiencing today. They remind us that, whatever the period, the body's relation to the technologies of its day and age is, *de facto*, an endless source of renewed questions. *Theme Song* (1973), which sees Vito Acconci attempting to seduce the viewer off-camera, and addressing him/her—or the camera itself?—his face almost glued to the lens in a vision which calls to mind our Facetime conversations and introductory videos of dating site enthusiasts, is placed next to the fifteen episodes of Melanie Gilligan's science-fiction mini-series *The Common Sense* (2014), devoted to the computerized transmission of emotions and sensations.

Not far away, three large Jon Rafman photographic prints taken from his series in progress, *Nine Eyes of Google Street View* (captures of isolated views among the huge number produced by the software), seem like an echo of Laurent Grasso's film *On Air* (2009), screened at the other end of the show, which presents a sort of drone-animal (a surprising reverse version of the nano-drones whose resemblance to real insects is currently on the rise; here, in fact, a falcon to which a small camera is attached) in an evocation of the methods used by combatant groups in the Middle East to counter the ubiquitous surveillance of the enemy powers, akin to the use of methods as old-fashioned as carrier pigeons. Between Grasso's eye-catching images, which seem to offer us, as is their wont, the camera's viewpoint, and Rafman's, which offer us the impossible

¹ *Nervous Systems, Quantified Life and the Social Question*, HKW / Spector Books, 2016, p. 8.

multiple viewpoint of the software using nine cameras per image, *Robot Readable World* (2012), Timo Arnall's fascinating video which was much talked about during its first screenings, literally asks the question: how do robots see the world? But beware: if, on the face of it, this exciting formulation only broaches the aesthetic aspect of vision, we are perforce tempted to extrapolate. The numerous outdoor scenes, be they urban or highway, are actually rather well suited to the exercise: whether the cameras are fixed or mobile, the signs, vehicles and passers-by identified by coloured frames, circles, lines and arrows create a haunting litany, like a procession of old video clips, heightened by the sickly electro acting as sound track. The world is in RGB. It seems like a huge assemblage of pixellized geometric shapes against a backdrop of blurred images. The wonderfully cursory detection of facial expressions produces some hilarious sequences. What is a crowd thronging the concourse of a railway station if not a mass of micro-movements going in all directions? What is motorway traffic if not a bundle of parallel movements? The collection of video excerpts of artificial vision put together by Arnall sketches—by way of its images which it is obviously tempting to describe as "simplistic"—a much more sharp line of thinking than its outdated electro clip look might have us think. Conversely, Emma Charles's long sequence shots in the Manhattan of cable networks which fill whole floors of buildings formerly given over to the work of creatures of flesh and blood (*Fragments on Machines*, 2013) aestheticize the idea behind them so much that it loses a bit of its bite.

The disturbing video extract of *World Brain²* (2015) by Stéphane Degoutin & Gwenola Wagon shifts the debate into the field of language: in this section devoted to automatism, the reflections of the calm and almost robotic voice-over drift towards increasingly harrowing assertions, such as: "... an ever more automated society is being constructed which gradually functions all on its own, and it functions just as effectively, if not more so, by doing without man. The human being himself becomes exterior to the society he has created", before giving way to a hysterically funny dialogue between a "consumer" and a voice service which the said consumer tries to get to admit that its interlocutor is indeed a robot, while this latter forcefully refuses ready-made sentences, repeating over and over again: "I am a real person", without ever giving in to the consumer's request, trying to get it to say: "I am not a robot".

From the experience of the daily round, which we have all more or less tried our hand at, some by chatting with the railway company's avatar, others with that of its telephone operator, to those experiences which format our daily life, there is just a difference of scope, something which the RYBN collective has been studying for several years now. The *Algorithmic Trading Freak Show* (2013-14), a collection of defective trading algorithms—the only ones accessible, the others, the ones which work, being jealously guarded secrets—here takes on the form of display cases in a museum of artificial history. Sealed beneath their sheets of glass, the details of certain programmes which have been used in the world of high finance and are now unveiled, make it possible to render the engineering lurking behind money markets just a tad more tangible, and allow us to dare to raise the following question: if artificial intelligence systems may have imperfections, is this because they are the fruit of human conceptions?

Incarnating the intangible is also what !Mediengruppe Bitnik proposes, with one of the exhibition's rare installations, properly so-called, which we might even describe as sculpture. After visiting Julian Assange in the flesh on several

occasions since 2013, the Zurich-based twosome decided to identically reproduce, on a 1:1 scale, the henceforth famous office in which the Wikileaks founder has been living in the Ecuadorean embassy in London for almost four years now. If Assange is unable to leave this room under any pretext, at the risk of being immediately arrested by the British police surrounding the embassy, nor can he openly display it, for obvious security reasons. So this replica has been made from memory—as it is forbidden to take photos inside the embassy—by the artists. !Mediengruppe Bitnik here invites us to enter not only Julian Assange's cramped little world, but the Wikileaks nerve centre, too. *Assange's Room* (2014) is obviously, at first glance, an egregiously political project, but not least because of the thoughts about space which it ushers in: what is signified by the inclusion of one space within another? Is it possible to reproduce a spatial sensation?

Some welcome questions at the heart of this nothing less than encyclopaedic exhibition titled "Nervous Systems", whose didactic systematic display concept may indeed be sufficiently well devised to permit the bringing together of so many works and so much information—an impressive number of texts from very different sources, one more enlightening than the last, act as pivots for the curators' intent—just on the ground floor of the HKW, but it nevertheless veers possibly a little bit too much towards the spatial arrangement of a perfectly illustrated theoretical essay. It is actually quite impossible for a human brain to store and process all the data offered it here to graze on, no matter how interesting they may be. Unless we regard this show as a hypermedia exercise...



RYBN, *The Algorithmic Trading Freak Show*, 2013-14.
Vue de l'exposition /
View of the exhibition
«Nervous Systems»,
HKW, Berlin, 2016.
Courtesy RYBN.
Photo: Laura Fiorio/HKW.

² The entire World Brain project can be tried out online: <http://worldbrain.art.e.to/#/> and is also accessible as part of *Futurs non-conformes/Non-compliant Futures #1* by way of the virtual space at the Jeu de Paume (on this, see the interview with Nicolas Maigret in this issue).

Il y a un certain temps que le « moi » n'est plus dépeint comme ce monolithe cohérent cher à la génération des Romantiques mais envisagé comme une multitude de fragments dont Sherry Turkle fait la description¹ en préambule de « Emotional Supply Chains ». L'apparition et l'expansion du web avec son enchevêtrement de plateformes destinées à la représentation, voire au *curating*, de soi ont probablement amplifié ce constat, alimentant un grand nombre d'interrogations sous la forme d'expositions et d'essais. Regarder l'humain à travers le prisme soi-disant déformant du post-Internet semble être devenu un poncif du contemporain, martelé par Ryan Trecartin et par ceux qui cherchent à savoir ce que la toile peut faire à l'art. Peuplée de personnages en réseau et d'avatars bavards, l'exposition qui se propose d'explorer la construction des identités à l'aune du numérique semble donc à première vue s'engouffrer dans une brèche déjà largement auscultée. L'impression se confirme lorsque l'on pénètre dans l'ancienne chapelle qui sert d'écrin à la Zabłudowicz Collection. L'entrée est obstruée par l'estrade conçue par Simon Denny pour mettre en scène les encombrants « effets personnels » de Kim Dotcom. Notamment présentée en 2015 dans la grande exposition que le MoMA PSI a consacré à l'artiste, puis à la Biennale de Lyon, l'installation est symptomatique d'une volonté de représenter une personnalité bâtie en ligne et incarnée par la possession d'objets acquis grâce à une capitalisation de clics. S'ensuit une succession de récits construits par des artistes issus de générations et de contextes sociaux différents, dont seule une infime partie peut être évoquée ici. Croisant des thèmes allant de la représentation du genre à celle des histoires nationales, les œuvres privilégient la forme dialectique, permettant aux voix des avatars et des pseudonymes de se mêler, de se contredire.

Si le parcours s'ouvre sur la description d'une existence régie par des flux numériques, il dévoile cependant par la suite des logiques plus anciennes de circulation de l'information et des images. En témoigne la présence récurrente du spectre cathodique au sein des œuvres choisies. C'est tout d'abord un programme de télé-réalité, « Thailand's Got Talent », qui inspire à Korakrit Arunanondchai une relecture de la peinture gestuelle dans sa vidéo *Painting with history in a room filled with people with funny names 3 (I am a machine boosting energy into the universe)*. À l'étage, 19.30 (2010-2011) d'Aleksandra Domanovic met en parallèle des génériques de journaux télévisés de l'ancienne Yougoslavie avec des images de *rave parties* dans le format 4/3 du petit écran. La radio tient également une place de choix dans l'exposition avec l'œuvre créée spécialement pour l'occasion par David Raymond Conroy. (*You (People) Are All The Same*) (2016), tournée lors de sa résidence à Las Vegas, a été découpé en quatre épisodes lancés et refermés par un générique emprunté aux émissions radiophoniques américaines *This American Life* et *Serial*. Mimant les intonations qui rythment ces programmes, une voix féminine pitche les errances et procrastinations de l'artiste en quête d'une idée qui viendrait conclure son séjour.

L'exposition ne cherche pas à se confronter à un art proprement digital, conçu et présenté en ligne. Au fil des salles, le net est davantage envisagé comme un monde parallèle, une aire d'expérimentation dont les résultats viennent se concrétiser dans l'espace d'exposition. Exigence liée à la collection ou volonté d'occuper l'espace, les nouvelles œuvres présentées sont souvent des adaptations sculpturales de performances. Dans un même espace, se matérialisent le fil Instagram de *@therealstarkiller* alias l'artiste Frances Stark, succession d'images de format carré aux filtres plus ou moins saturés accrochées au mur, et une performance menée

Emotional Supply Chains

par / by Elsa Vettier

Zabludowicz Collection, Londres / London
24.03-17.07.2016



Ann Hirsch, *Playground (The Beginning)*, 2016.
Vue de l'exposition « Emotional Supply Chains », Zabłudowicz Collection, 2016.

sur Facebook en 2011 par la coqueluche anglaise, Ed Fornieles. L'artiste a, selon ses propres termes, « totémisé » pour l'exposition la comédie jouée par trente-quatre acteurs chargés d'incarner des profils bricolés sur le réseau social de Mark Zuckerberg. *Dorm Daze* se compose ainsi d'un bureau permettant de consulter les archives de leurs péripéties numériques devant une porte rouge, peut-être celle d'une fraternité d'étudiants de Berkeley dont les pages Facebook sont inspirées. Plus loin, Ann Hirsch, jeune artiste anglaise, connue pour ses performances de Youtubeuse questionnant la représentation ultra-sexualisée des femmes sur le site, présente une nouvelle sculpture adaptée de *Playground*, pièce créée pour la plateforme Rhizome en 2014. Deux ordinateurs posés chacun sur une chaise de bureau initient une conversation animée d'une part par XoaNNioX, pseudonyme d'une Ann Hirsch pré-adolescente et de l'autre par lieshadow, sa première rencontre amoureuse virtuelle. En donnant forme au dialogue qui avait pris place dans une chat room AOL à la fin des années 1990, Ann Hirsch explore l'épaisseur historique du net, substituant à la représentation inquiète d'un réseau omniprésent et immédiat, une distance et une certaine intimité.

Sans égards particuliers pour les *digital natives*, cette chaîne de récits et de personnages fractionnés, bien que légèrement indigeste, évite de proposer une vision unilatérale d'un sujet complexe et ramifié. Préférant présenter l'ère digitale dans la continuité de logiques plus anciennes de représentations de soi et d'incorporation de la culture populaire à l'art, les œuvres dessinent une forme de réalisme digital ancré dans l'espace, qui, sans vision prospective, envisage la possibilité de s'incarner de l'autre côté de l'écran.

Avec / With:
Korakrit Arunanondchai,
Neil Beloufa, David Blandy,
David Raymond Conroy,
Andrea Crespo, Simon Denny,
Aleksandra Domanovic,
Ed Fornieles, Michael Fullerton,
Guan Xiao, Eloise Hawser,
Ann Hirsch, Pierre Huyghe,
Daniel Keller, Christopher
Kulendran Thomas, Seth Price,
Frances Stark.

¹ « Each of us is a multiplicity of parts, fragments, and desiring connections », Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, 1995, cité dans le texte d'introduction de l'exposition.

For a while now, the “self” or “ego” has no longer been depicted as that coherent monolith dear to the generation of Romantics. Rather, it has been seen as a whole host of fragments as described¹ by Sherry Turkle in her preamble to *Emotional Supply Chains*. The appearance and expansion of the web with its tangled mass of platforms designed for self-representation, not to say self-curating, have probably magnified this finding, fuelling a large number of questions in the form of exhibitions and essays. Looking at the human factor through the so-called distorting prism of the post-Internet seems to have become a hackneyed cliché for whatever is contemporary, hammered home by Ryan Trecartin and by those trying to find out what the web can do to art. Filled with networked characters and chatterbox avatars, the exhibition, whose brief is to explore the construction of identities based on a digital yardstick, thus seems at first glance to be engulfed in a breach that has already been widely examined. This impression is underpinned when you enter the old chapel which serves as a setting for the Zabłudowicz collection. The entrance is blocked by the platform devised by Simon Denny to present the bulky “personal effects” of Kim Dotcom. Shown in particular in 2015 in the major show which the MoMA PSI devoted to the artist, then at the Lyon Biennale, the installation is symptomatic of a desire to depict a character constructed online and incarnated by the possession of objects acquired as a result of a capitalization of clicks. There follows a succession of narratives constructed by artists from different generations and social backgrounds, only a tiny handful of whom can be mentioned here. Encompassing themes ranging from gender representation to the portrayal of national histories, the works show a preference for the dialectical form, enabling the voices of the avatars and pseudonyms to intermingle, and contradict each other.

The exhibition circuit starts with a description of an existence governed by digital flows, but it nevertheless subsequently reveals older logical systems controlling the circulation of information and imagery. This is illustrated by the recurrent presence of the cathodic spectrum within chosen works. First up, it was a TV reality programme, “Thailand's Got Talent”, which inspired Korakrit Arunanondchai to make a re-reading of body painting in his video *Painting with history in a room filled with people with funny names 3 (I am a machine boosting energy into the universe)*. Upstairs, 19.30 (2010-2011), a work by Aleksandra Domanovic, aligns credits from TV news programmes from the former Yugoslavia with pictures of rave parties in the small screen's 4/3 format. Radio also has pride of place in the show with the work created specially for the occasion by David Raymond Conroy. (*You (People) Are All The Same*) (2016), filmed during his residency

in Las Vegas, has been split up into four episodes launched and wound up by credits borrowed from the American radio programmes *This American Life* and *Serial*. Imitating the intonations which punctuate these programmes, a female voice describes the artist's wanderings and procrastinations as he looks for an idea which might wrap up his stay.

The exhibition is not trying to confront a specifically digital art, devised and presented online. Through the various rooms, the Internet is seen more like a parallel world, an experimental area whose findings are given tangible form in the exhibition space. Complying with a requirement connected with the collection, or expressing a desire to occupy the space, the new works on view are often sculptural adaptations of performances. In one and the same space, the Instagram thread of *@therealstarkiller* alias the artist Frances Stark, takes shape as a succession of square-format images with more or less saturated filters, affixed to the wall, and a performance executed on Facebook in 2011 by the English heart-throb Ed Fornieles. For the show, to use his own words, the artist has “totemized” the play performed by 34 actors whose brief was to incarnate fictitious profiles on Mark Zuckerberg's social network. *Dorm Daze* thus consists of a desk enabling people to consult the archives of their digital adventures in front of a red door, perhaps the door of a fraternity of Berkeley students by whom the Facebook pages are inspired. Further on, Ann Hirsch, a young English artist, well-known for her Youtube performances questioning the extremely sexualized representation of women on the website, presents a new sculpture adapted from *Playground*, a piece created for the Rhizome platform in 2014. Two computers, each placed on an office chair, initiate a conversation involving, on the one hand, XoaNNioX, Ann Hirsch's pseudonym when she was a pre-teen, and, on the other, lieshadow, her first virtual amorous encounter. By giving form to the dialogue which took place in an AOL chatroom in the late 1990s, Ann Hirsch explores the historical depth of the Internet, replacing the worried representation of a ubiquitous and immediate network by a distance and a certain intimacy.

Without any particular consideration for ‘digital natives’, and although slightly heavy going, this sequence of divided narratives and characters avoids proposing a one-sided vision of a complex and ramified subject. Preferring to present the digital age in the continuity of older logical systems to do with self-representations and the incorporation of popular culture in art, the works sketch out a form of digital realism rooted in space which, without any forward-looking vision, imagines the possibility of being incarnated on the other side of the screen.



Ed Fornieles, *Dorm Daze*, 2011-16 (détail).
Photo: David Bebbler

¹ “Each of us is a multiplicity of parts, fragments, and desiring connections”, Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, 1995, quoted in the exhibition's introductory essay.

À la première révolution industrielle qui a vu se déployer progressivement de nouveaux schémas d'incorporation de l'humain dans le processus de production des biens, ont succédé une deuxième puis une troisième révolution qui ont vu se mettre en place dans la fabrication des produits industriels de plus en plus de machines de plus en plus intelligentes qui ont pris de plus en plus en charge des tâches jusqu'alors assignées à la seule compétence de l'homme. Au fur et à mesure que le monde du travail délestait les ouvriers des besognes pénibles et répétitives en procédant à une automatisation massive du secteur, l'ensemble de la société poursuivait sa course vers son idéal moderniste de domination sur la nature dont la croyance dans la technologie comme vecteur de progrès social participe largement. À la fin du siècle dernier, la révolution informatique, dont nous sommes encore en train de mesurer l'impact, véhicule de nouvelles transformations dans l'organisation du travail, via de multiples réorganisations, dématérialisations, délocalisations, etc., sans qu'il soit possible de dire si elle a donné plus de temps aux travailleurs en les déchargeant des tâches répétitives et ennuyeuses, ou si au contraire elle les a rendus plus dépendants d'un outil omniprésent, l'ordinateur. La croyance dans le progrès technique associé à l'amélioration des conditions de vie des travailleurs et de l'ensemble de la population – ce pacte inconscient qui liait dans les sociétés occidentales les classes moyennes aux classes dirigeantes – s'est lentement effritée au cours des dernières décennies avec le dévoilement de la captation par une élite des dividendes de ce progrès, en même temps que l'idéal moderniste de domination sur une nature objectivée se voyait remis en cause par la prise de conscience de liens qui unissent le destin de l'humanité et de celui de la nature. Au cours de ces mêmes décennies, les pensées émancipatrices à l'égard de la société de consommation qui ont succédé à des mouvements comme celui de mai 68 ont évolué vers des prises de position plus nuancées envers les objets: ce rapport passe désormais par un mixte de désir assumé associé à la conscience des conséquences désastreuses de la surproduction industrielle sur la planète d'une part et sur les populations du «Sud» d'autre part. La séduction de la marchandise à laquelle fait référence Marx dans *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret* est envisagée sous un nouvel angle de vue: la position d'un philosophe comme Simondon, à laquelle il est largement fait référence dans le statement de l'exposition présentée à la Kunsthalle de Vienne, rend compte d'un infléchissement du rapport à l'objet qui le transforme en le réinterrogeant. La pensée de ce philosophe particulièrement concerné par les problématiques liées à l'objet technique trouve un nouveau prolongement avec l'avènement des objets connectés, ultime conséquence des avancées technologiques qui font de ces derniers de moins en moins des choses inertes et de plus en plus des choses actives et réactives, des extensions plus que des prothèses, qui nous informent et nous influencent en retour, participant de plus en plus profondément à la constitution du sujet contemporain.

C'est sur un tel socle philosophique que repose le concept de «The Promise of Total Automation» – mot d'ordre du fordisme dont l'influence sur la société moderne alla bien au-delà d'une simple rationalisation des protocoles de production dans l'industrie. L'exposition diversifie les points de vue, sans jamais totalement pencher vers un pessimisme outrancier ni vers un idéalisme candide, en multipliant les références au passé avec, par exemple, la présence de machines d'époque comme autant de précurseurs de cette totale automatisation à venir: ainsi du métier à tisser Jacquard qui fut à l'origine des premières machines programmables ainsi que

The Promise of Total Automation

par / by Patrice Joly

Kunsthalle Wien
11.03–29.05.2016



Harry Dodge, *fuck me/who's sorry now; love fuzz/many mr. strange* (consent-not-to-be-a-single-being series), 2015. Vue de l'exposition / Installation view. Photo: Stephan Wyckoff. Courtesy Harry Dodge; Beth Rudin DeWoody.

des codes binaires et donc, d'une certaine manière, de toute l'informatique; d'un appareil à envoyer des signaux en morse qui lui aussi révolutionna le monde des télécommunications; ou encore de ce premier modèle de PC portable qui tient à peine dans deux grosses valises et qui, comparé à nos portables actuels, fait figure de risible archaïsme alors qu'il a à peine une trentaine d'années, écorchant au passage le culte du dernier cri technologique et montrant l'accélération grandissante de l'obsolescence des objets. Dans cette même veine, la curatrice Anne Faucheret déploie tout un arsenal de positions artistiques dénonçant l'idéalisation de la nouveauté technologique que relève la plupart du temps d'une idéologie mercantile: ainsi les machines à produire gratuitement de l'énergie de Nick Lessing ont vu leur développement systématiquement entravé par les industriels de l'énergie qui ne cherchent pas spécialement à mettre en œuvre de tels de procédés émancipateurs. La pièce de Tyler Coburn, une impression 3D d'un banal sabot – dont le mot sabotage tire son origine – renvoie aux gestes de résistance des ouvriers français qui lançaient ces sabots à l'intérieur des machines pour les détruire et protester ainsi contre la disparition de leurs outils de travail traditionnels. Les posters de Bureau d'Études qui décrivent avec un luxe de détails les itinéraires de production de certains produits ainsi que les informations qui restent souvent souterraines agissent, eux, comme de véritables pièces à charge contre les agissements d'industriels rarement vertueux.

What shall we do next? de Julien Prévieux semble nous dire que la promesse d'une totale



Cécile B. Evans, *How Happy a Thing Can Be*, 2014. Videostill. Courtesy Radar/LUA, Wysing Arts Center, Cambridge. © Cécile B. Evans.

automatisation se traduit avant tout par la menace d'un anéantissement des dernières zones de résistance à la prédation tout azimut opérée par le capitalisme, puisque même de simples gestes, ce que l'individu a de plus personnel et d'inaliénable, sont susceptibles de se voir «labellisés». L'artiste s'est emparé de ces derniers – qui font l'objet d'une attention particulière de la part de l'industrie, étant nécessaires à la manipulation de ces innombrables nouveaux gadgets qui arrivent régulièrement sur le marché – pour créer une chorégraphie particulièrement sophistiquée et stylée. D'une certaine manière, cette œuvre est ambiguë puisqu'en esthétisant ce qui peut s'avérer dangereux pour le potentiel usager-consommateur que nous sommes, elle métaphorise une situation d'aliénation qui se répète à l'infini et qui traduit la capacité du capital à mettre en scène le détournement du bien public pour le rendre parfaitement ingérable par les masses. *The Common Sense* (2015), la vidéo de Melanie Gilligan qui reprend les codes des séries télé à succès afin de les importer dans le monde l'industrie high tech participe de cette même vision critique-déceptive de la «belle promesse».

Poussant la logique de l'automatisation à son comble, des artistes comme Cécile B. Evans ou Thomas Bayrle imaginent des univers où les objets évolueraient désormais de leur propre fait, indépendamment du contrôle de leur créateur: ces scénarios qui semblaient jusqu'à peu ne pouvoir exister que dans l'imaginaire d'écrivains de science-fiction comme J.G. Ballard ou Philip K. Dick trouvent aujourd'hui des actualisations de plus en plus vraisemblables, comme par exemple avec les Google

cars. L'exposition ne visite pas ce genre de scénarios catastrophes, dystopiques, qu'il eut peut-être été légitime d'envisager dans le prolongement logique du sens de la formule fordienne, car si on la pousse dans ses derniers retranchements, on aboutit à des univers à la Isaac Asimov peuplés d'androïdes et d'humains en danger pour leur survie... À la place, la curatrice a imaginé une réponse un peu plus loufoque en présentant les robots clownesques de Harry Dodge, histoire de contrebalancer la gravité qui émane de certaines œuvres comme celle de James Benning sur l'histoire de Ted Kaczynski: la vidéo renvoie à l'univers de celui qui était plus connu sous le nom d'Unabomber et dont les imprécations étaient dirigées vers cette élite dont on parlait précédemment, celle qui à su retirer les dividendes de ces fameuses avancées technologiques.

Enfin, de manière assez inattendue, les peintures occupent une place non négligeable dans l'exposition, en premier lieu celles de Konrad Klapheck qui font un peu penser à Fernand Léger dans sa célébration de la machine, qu'il représente de manière jubilatoire et littérale mais aussi celles de Peter Halley qui, dans sa manière flashy et tranchée de mêler les aplats lisses à ses fameuses crépiss, incarne de manière radicale une abstraction épurée et totalement repliée sur elle-même. Les peintures de ce dernier font effectivement penser à des circuits imprimés ou à des puces informatiques avec leur schématisme radical, leur séduction lapidaire et de surface qui n'est pas sans résonner avec les organes dénudés mais tout aussi vivement colorés des machines célibataires de Magali Reus.



Melanie Gilligan, *The Common Sense*, 2015.
 Vue de l'exposition / Installation view. Photo: Stephan Wyckoff.
 Courtesy Melanie Gilligan; Galerie Max Mayer, Düsseldorf.

The first industrial revolution, which saw the gradual development of new plans for incorporating the human element in the process of producing goods, has been followed by a second and then a third revolution, which have seen the introduction into the manufacture of industrial products of more and more increasingly intelligent machines, which have increasingly taken on tasks hitherto allotted just to man's skills. As the world of labour has gradually relieved working people of arduous and repetitive jobs by proceeding to a massive automation of the industrial and manufacturing sector, society as a whole has been pursuing its race towards its modernist ideal of dominating nature, with a significant part being played by its belief in technology as a vehicle of social progress. At the end of the 20th century, the computer revolution, whose impact we are still in the process of gauging, brought in new transformations in the organization of labour, by way of many different kinds of re-organization, dematerialization, relocation, and the like, although it is impossible to say whether it has given working people more time by relieving them of boring and repetitive tasks, or whether, on the contrary, it has made them more dependent on that ubiquitous tool called the computer. This belief in technical progress associated with an improvement in living conditions for both workers and the populace as a whole—that unwitting pact which, in western societies, created a link between the middle classes and the ruling classes—has slowly eroded over the past few decades with the revelation that a small élite has harvested the dividends of this progress, at the same time as the modernist ideal of having

dominance over an objectivized nature was called into question by the growing awareness of the bonds which render the fate of humanity one with the fate of nature. During those same decades, liberating ways of thinking with regard to the consumer society, which have come in the wake of movements such as the May '68 riots, have developed towards more subtle stances with regard to objects: this relation is now proceeding by way of a mixture of assumed desire combined with a consciousness of the disastrous consequences of industrial over-production for, on the one hand, planet earth, and, on the other, for the populations of the "South". The seductiveness of merchandise to which Marx refers in *The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof* is seen from a new angle: the position of a philosopher like Simondon, who is widely referred to in the statement accompanying the exhibition on view at Kunsthalle Wien, describes this shift in the relation to the object which transforms it by re-questioning it. The thinking of this philosopher, who is especially concerned with issues connected with the technical object, finds a new extension with the advent of connected objects, the latest consequence of the technological advances which make these latter less and less inert things and more and more active and reactive things, extensions rather than prostheses, which inform us and influence us in return, taking an ever more profound part in the constitution of the contemporary subject.

It is on such a philosophical base that the concept of "The Promise of Total Automation" is founded—this being the watchword of Fordism,

whose influence on modern society went well beyond a mere rationalization of production procedures in industry. The exhibition diversifies the viewpoints, but without ever totally toppling either into an extreme form of pessimism or into an ingenuous idealism, by increasing the number of references to the past, with, for example, the presence of period machines like so many forerunners of the total automation in the offing: so it was with the Jacquard loom, which lay at the root of both the first programmable machines and of binary codes, and thus, in a way, of computer science in its entirety. Also on view are a device designed to send signals in Morse code, which itself also revolutionized the world of telecommunications, and this early so-called "portable" PC model which barely fits into two large suitcases and which, compared to our present-day laptop computers, resembles something laughably old-fashioned, even if it is barely thirty years old, grazing, in passing, the cult of the latest technological trend, and illustrating the increasing acceleration of the obsolescence of things. In this same vein, the curator Anne Faucheret deploys a whole arsenal of artistic stances denouncing the idealization of technological novelty which usually stems from a mercantile ideology: so Nick Lessing's machines designed to produce free energy have seen their development systematically impeded by energy producers who are not particularly seeking to apply such liberating procedures. Tyler Coburn's piece, a 3D print of a common-or-garden clog—*sabot*, in French, giving sabotage—refers to French workers' gestures of resistance as they tossed their clogs inside machines, to destroy them, and thus protest against the disappearance of their traditional work tools. The Bureau d'Etudes posters which, with a wealth of detail, describe the production routes of certain items, as well as information which often remains hidden, act, for their part, like nothing less than accusations against the machinations of rarely virtuous manufacturers.

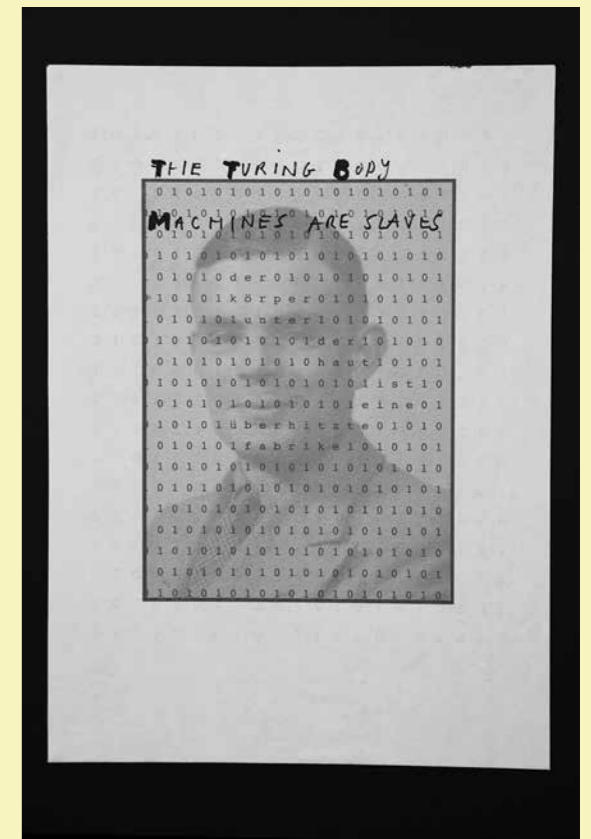
Julien Prévieux's work titled *What shall we do next?* seems to be telling us that the promise of a state of total automation is being conveyed above all by the threat of a total destruction of the last pockets of resistance to the gung-ho predatory activities of capitalism, because even simple gestures—the most personal and inalienable features of the individual—are likely to be "labeled". The artist has appropriated these latter—to which particular attention is paid by industry, being necessary, as they are, for the manipulation of these countless new gadgets regularly arriving on the market—in order to create a particularly sophisticated and stylish choreography. In a way, this work is ambiguous because, by aestheticizing what may turn out to be dangerous for the potential user-consumers that we are, it makes a metaphor of a situation of alienation which is repeated ad infinitum, and which conveys the capacity of capital to stage the hijacking of the public good, so as to make it thoroughly unmanageable by the masses. Melanie Gilligan's video *The Common Sense* (2015), which borrows the codes of hit TV series in order to import them into the high-tech industrial world, is part and parcel of this selfsame both critical and deceptive vision of the "fine promise".

Pushing the logic of automation to extremes, artists like Cécile B. Evans and Thomas Bayrle imagine worlds where objects would from now on evolve on their own account, independently of their creator's control: these scenarios, which until very recently seemed only to exist in the imaginations of science-fiction authors like J.G. Ballard and Philip K. Dick, are today finding increasingly plausible updated versions, as with Google cars, for example. The exhibition does not deal with this kind of catastrophic and dystopian scenario, which it was

perhaps legitimate to envisage in the logical extension of the meaning of the Fordian formula, for if we do push it right into a corner, we end up with an Isaac Asimov-like world, filled with androids and humans whose survival is in danger.... Instead, the curator has imagined a slightly more zany response by presenting Harry Dodge's clown-like robots, in an attempt to offset the solemnity which emanates from certain works, one such being James Benning's, which deals with the tale of Ted Kaczynski: the video refers to the world of the guy who was better known as the Unabomber, whose curses were aimed at that élite we mentioned earlier, the one which has seen fit to collect the dividends of those famous technological advances.

Lastly, and somewhat unexpectedly, paintings have a not inconsiderable place in the show, first and foremost those produced by Konrad Klapheck, which slightly call Fernand Léger to mind in his celebration of the machine, which he depicts in a literal and exhilarating way, but also the paintings of Peter Halley who, in his flashy and clear-cut way of mixing smooth flat tints with his famous rough-cast, radically incarnates a spare abstraction that is totally self-absorbed. This latter artist's paintings in fact make us think of printed circuits and computer chips with their radical diagrams, and their pithy if superficial seductiveness, which certainly calls to mind the bare but no less brightly coloured organs of Magali Reus's bachelor machines.

Henrik Olesen, *how do i make myself a body?* (Detail), 2008-2016.
 Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York © Henrik Olesen.



D'Oriol Vilanova, on connaît principalement l'incroyable collection de cartes postales, constituée ces quinze dernières années et riche de milliers de spécimens d'origines et d'époques très disparates. Cette collection, que l'artiste alimente quasi quotidiennement en arpènant notamment les nombreux marchés aux puces de Bruxelles et qui constitue le socle de sa pratique artistique, n'est toutefois que le point de départ d'une démarche beaucoup plus vaste et ambitieuse qui porte, pour le dire rapidement, sur les paradoxes inhérents à la culture de masse, avec un intérêt spécifique pour des thèmes tels que l'immortalité, les relations entre le temps, la mémoire et l'histoire, les icônes anciennes ou la réécriture du passé. Ainsi, Oriol Vilanova s'interroge sur la manière dont notre point de vue peut être orienté, dont certaines images ou œuvres parviennent à nous interpeller, et se révèle particulièrement attentif au processus d'élaboration d'un cadre narratif, d'une mise en scène – que ce soit pour une performance, une pièce de théâtre, mais également des objets et œuvres d'art. Il a donc saisi l'opportunité d'une invitation du M Museum pour développer un propos aussi critique qu'instructif sur le rôle joué par les musées dans la construction de notre regard. En s'emparant de différents éléments constitutifs d'une exposition – qu'il s'agisse des vitrines, des éléments de scénographie ou des produits dérivés –, il propose une réflexion sur la mise en scène, l'artifice, ce que l'on nous donne à voir et ce que l'on nous cache, et plus globalement ce que représente l'institution muséale aujourd'hui. Si ces problématiques sont au cœur du travail de l'artiste depuis de nombreuses années – comme par exemple dans sa performance *Goodbye*¹, produite par le FRAC Champagne-Ardenne en 2012, qui s'articulait autour d'une peinture d'Hubert Robert représentant le musée du Louvre en ruine –, c'est la première fois qu'elles se développent avec une telle ampleur. La première des trois installations présentées, *Without Distinction* (2016), consiste en la réunion de trente-cinq vitrines provenant de différentes institutions culturelles belges – du fameux musée royal de l'Afrique centrale au musée royal des Beaux-Arts, tous deux sis à Bruxelles, en passant par De Singel à Anvers ou la Maison des Arts de Schaerbeek. Là où ces éléments de scénographie se doivent en général d'être aussi discrets que possible, ils sont ici vidés de toute œuvre, de tout objet, et sont simplement montrés pour ce qu'ils sont. Outre l'impression générale, extrêmement spectaculaire du fait du nombre de vitrines réunies, ce qui interpelle, c'est la manière dont chacune d'elles parvient à évoquer une histoire parallèle de l'exposition, et ainsi souligner l'impossibilité de neutralité de ce type de mobilier – que ce soit du fait de leurs formes, de leurs couleurs et des matériaux utilisés, voire parfois des traces laissées au sein même des vitrines. La seconde installation, intitulée *Voilà* (2016), poursuit la réflexion engagée par l'artiste sur cette dichotomie entre monstration et disparition. Elle se compose d'un mur blanc en demi-cercle, placé dans un couloir, à côté duquel on pourrait facilement passer sans le remarquer. Néanmoins, à l'approche, apparaît un léger espace qui laisse à penser qu'une œuvre a été placée derrière ce mur mais nous reste malheureusement inaccessible. Comme celle évoquée précédemment, cette installation joue de l'absence pour mieux révéler l'indicible et capter notre attention. Si le procédé utilisé par Oriol Vilanova dans la dernière installation est tout autre, les interrogations soulevées sont pourtant similaires: à quel point une scénographie ou une mise en scène oriente-t-elle notre perception d'une exposition? Ces partis-pris de présentation révèlent-ils des structures de pouvoir sous-jacentes? *Anything, everything* (2015-) se compose de 2 800 cartes postales – toutes issues de la collection personnelle

Oriol Vilanova At First Sight

par / by Antoine Marchand

M Museum, Leuven
18.03–05.06.2016



Oriol Vilanova, *At First Sight*, 2016.
Vue de l'exposition au / View of the exhibition at M Museum, Leuven.
Courtesy Oriol Vilanova; Parra & Romero. Photo: Dirk Pauwels.

de l'artiste – représentant des œuvres d'art ou des objets issus de l'artisanat. Parmi les innombrables possibilités de présentation d'un tel ensemble, Oriol Vilanova a cette fois opté pour un display en fonction des couleurs de fond des images qui fait totalement disparaître les objets représentés au profit d'une déclinaison chromatique. Par là même, il annule totalement l'effet recherché par cette mise en scène, à savoir la mise en valeur de l'objet photographié, et met en lumière par la profusion et la saturation des procédés et mécanismes qui restent d'ordinaire invisibles. Revient alors en tête le titre de l'exposition, «At First Sight.» [Au premier coup d'œil], invitant chacun à s'interroger sur ce qui lui est donné à voir. En cherchant ainsi à dévoiler ce qui est habituellement sous-jacent, caché, voire invisible, Oriol Vilanova modifie sensiblement notre point de vue de spectateur et nous pousse à adopter une «métaposition», à porter un regard plus distancié sur l'acte d'exposer mais également sur le fait de visiter une exposition, et à aller au-delà des apparences.

¹ Cf. Oriol Vilanova, *Goodbye*, (texte de la performance), Éd. FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 2014.

Where Oriol Vilanova's work is concerned, we are mainly acquainted with his incredible collection of postcards, put together over these past fifteen years, and boasting thousands of specimens with very disparate origins and from very diverse periods. This collection, which the artist adds to on an almost daily basis, in particular by visiting Brussels's many flea-markets, and which represents the foundation of his art praxis, is nevertheless just the starting point of a much wider and more ambitious line of thinking which, in a nutshell, focuses on the paradoxes inherent to mass culture, with a specific interest in themes such as immortality, relations between time, memory and history, ancient icons, and the re-writing of the past. Oriol Vilanova thus raises questions about the way in which our viewpoint can be oriented, with certain images and works managing to catch us. He also turns out to be particularly attentive to the process of developing a narrative framework, and a *mise-en-scène*-like presentation—be it for a performance, a stage play, or objects and works of art. He thus pounced on the opportunity offered by an invitation from the M Museum to work out an idea that is as critical of as it is instructive about the part played by museums in the way our manner of looking at things is formed. By appropriating different exhibition ingredients—whether this involves display cases, the components of sets, or by-products—, he comes up with thoughts about presentation and artifice, what we are presented with and what is hidden from us, and, more generally, what today's museum institution represents. If these issues have lain at the heart of the artist's work for many years—as, for example, in his performance *Goodbye*, produced by the FRAC Champagne-Ardenne in 2012, which was organized around a Hubert Robert painting depicting the Louvre Museum in ruins—, this is the first time that this line of thinking has been developed with such scope. The first of the three installations on view, *Without Distinction* (2016), consists in bringing together 35 display cases and stands coming from different Belgian cultural institutions—ranging from the famous Royal Museum for Central Africa to the Royal Museum of Fine Arts, both located in Brussels, by way of the De Singel international art campus in Antwerp and the Maison des Arts in Schaerbeek. Precisely where these scenographic components are, as a rule, bound to be as discreet as possible, here they are relieved

of any work or object, and simply shown for what they are. In addition to the overall and extremely spectacular impression due to the sheer number of display cases brought together, what exercises us is the way in which each one of them manages to conjure up a parallel history of the exhibition, and thus emphasize the impossibility of neutrality where this kind of furnishing is concerned—be it because of the stands' shapes, colours and materials used, and even at times the marks left actually inside the stands. The second installation, titled *Voilà* (2016), carries on the thinking embarked upon by the artist about this dichotomy between display and disappearance. It is made up of a semi-circular white wall, placed in a corridor, which you can quite easily walk past without noticing. Nevertheless, if you get a little closer to it, a slight space appears which suggests that a work has been placed behind this wall, though it remains unfortunately inaccessible to us. Like the first installation above-mentioned, this one plays with absence, the better to reveal the indescribable and attract our attention. If the procedure used by Oriol Vilanova in the last of the three installations is quite different, the issues raised are similar, all the same: to what extent does a set or a presentation steer our perception of an exhibition? Do these presentational decisions reveal underlying power structures? *Anything, everything* (2015-) is made up of 2,800 postcards—all coming from the artist's own collection—depicting works of art and objects made by craftspeople. Among the countless possibilities of presenting such an ensemble, Oriol Vilanova has this time opted for a display based on the background colours of the pictures, which causes the objects depicted to totally disappear, in favour of a chromatic organization. By the same token, he totally does away with the effect sought by this presentation, namely the enhancement of the object photographed, and, through their abundance and saturation, highlights procedures and mechanisms which usually remain invisible. We are thus reminded of the exhibition's title, "At First Sight", inviting everyone to wonder about what they are being shown. By thus seeking to reveal what is usually underlying, hidden, or even invisible, Oriol Vilanova considerably alters our spectator's viewpoint, and prompts us to adopt a "metaposition" and cast a more removed eye over the act of exhibiting but also over the fact of visiting an exhibition, and he also urges us to get beyond appearances.



Oriol Vilanova, *At First Sight*, 2016.
Vue de l'exposition au / View of the exhibition at M Museum, Leuven.
Courtesy Oriol Vilanova; Parra & Romero. Photo: Dirk Pauwels.

Dans l'exposition de Lydia Gifford au Centre international d'art et du paysage de Vassivière, on se surprend à aimer les œuvres solennellement et avec grande pudeur. Vassivière est une enclave, une île, où les résidents traversent les murs, laissent leurs empreintes colorées sur les néons de l'atelier et tracent leurs chemins dans la forêt de sculptures. Les âmes transpirent des pores du château et tout semble mener invariablement vers le paysage. Les discussions tournent autour d'un vivre différemment, d'un regard repensé, d'une pensée redessinée. Comment frayer son chemin entre les choses et le monde pour mieux le redécouvrir ? Ainsi il faut aussi venir, passer dans les salles, prendre le soleil, boire un cocktail, puis retourner se frotter aux matières brutes des peintures et des sculptures de Lydia Gifford pour les saisir tout à fait. L'artiste a déployé une série d'œuvres dans les quatre salles du centre d'art avec justesse et économie. Lorsque l'on y entre, les rayons de lumière se mélangent aux couleurs des peintures et sculptures entre gris clair et gris foncé. Les œuvres se mettent à danser comme de grands géants de papiers. Les couleurs ne sont jamais tout à fait franches. Un blanc sera toujours cassé, un gris jamais vraiment gris mais tirant entre le beige et le noir. Si l'on s'approche un peu plus, les œuvres révèlent de véritables taches de couleurs et dans un noir qu'on croyait profond, on aperçoit soudain une tache de rouge, un trait de blanc. La peinture n'est jamais tout à fait peinture car les successions de couches que l'artiste inflige à la matière la transforment peu à peu en une épaisse sculpture. Quant à la sculpture, elle est n'est jamais tout à fait sculpturale, elle se tient en équilibre, fragile et tendant dangereusement vers le sol. Tout s'interpénètre de manière juste et subtile tel un ballet. Quand tout vous semble tirer vers le haut, une sculpture tend vers le bas. Quand une peinture paraît vous indiquer une élévation, la suivante plie sous son propre poids. La gravité s'amuse à vous faire perdre la tête. Lorsqu'on entre pour la première fois, on remarque d'emblée la singularité du lieu : des fenêtres juchées sur des murs de plus de dix mètres et des poutres apparentes aux allures de navire. Cette lumière zénithale qui transperce les salles vient projeter des formes sur les murs. Dans la première salle, Lydia Gifford semble avoir réfléchi à ces jeux de lumière en installant des sculptures qui rappellent subtilement la couleur du sol. Des formes à la fois terreuses et rocaillieuses ouvrent sur l'ensemble de l'exposition et jouent avec les rayons du soleil. Sur les cartels, on découvre des titres aux allures de poème *Balk* [Rejeter], *Doubt* [Douter], *Inhaled* [Inhalé], *Recover* [Récupérer], *Reined* [Dirigé], *Sprung* [Surgir]. Ce sont en quelque sorte des successions d'actions. Il faut les lire à haute voix, les laisser claquer sous la langue et résonner dans notre tête. Même les matériaux deviennent des comptines obsessionnelles : coton, carton, gesso, peinture à l'huile, bois, colle, clous, acier, kaolin liquide. Les poésies qu'inspirent ces titres sont aussi des gestes sculpturaux ou picturaux. Lydia Gifford a depuis longtemps cessé d'essayer de faire des objets, elle offre des mouvements. Dans la seconde salle, la verticalité et l'horizontalité se font face de manière évidente et plus qu'ailleurs elles vous frappent. Un ensemble de sculptures posées ou retenues par des socles en fer se confronte à la même sculpture mais cette fois-ci posée au sol. Le forme morte et éteinte faite de coton peint ressemble à un corps fébrile. On sent ici la nécessité de prendre soin. Les six autres s'élèvent à la fois majestueuses et retombantes. Elles tiennent dans leurs plis l'ambivalente nature humaine. Lydia Gifford nous invite par la forme de ces œuvres à nous tenir droit, puis subitement nous amène à créer des torsions de notre corps. Dans le petit théâtre, dernière salle de l'exposition, nous avons l'impression d'être au spectacle. Pourtant rien ne bouge. On attend le



Vue de l'exposition de Lydia Gifford «I Am Vertical / Je suis verticale», 2016, Centre international d'art et du paysage, Île de Vassivière. Courtesy de l'artiste; Laura Bartlett Gallery. Photo: Aurélien Mole.

début de la séance. Les protubérances des toiles blanches *Level (2 parts)* [Niveau (diptyque)] tendues face à nous viennent nous agresser jusqu'en haut des marches. Elles sont à la fois majestueuses et silencieuses et viennent clore l'ensemble de l'exposition de manière précise. L'on se souvient alors du titre de l'exposition «I am vertical / Je suis verticale» tiré du poème de Sylvia Plath, qui évoque l'horizontalité comme le retour à l'échange avec la nature. Les fleurs et les plantes connaissent enfin l'harmonie avec le corps lorsque celui-ci s'éteint, un corps en cours de décomposition, un corps mort. Rien ne semble moins sûr à Vassivière, il suffit de franchir la porte du centre d'art, de faire quelques pas pour sentir cette étrange connexion entre votre corps, l'espace et la nature qui vous entoure. Dans votre verticalité, vous n'avez jamais été si ému par le paysage. Il vous retient le temps d'un instant à l'extérieur dans la lumière déclinante de la fin de l'hiver avant de ressentir l'envie irrésistible de retourner voir les œuvres de Lydia Gifford.

Lydia Gifford I Am Vertical / Je suis verticale

par Marion Vasseur Raluy

Centre international d'art et du paysage,
Île de Vassivière, 20.03-12.06.2016

C'est un lever de sol qui accueille le visiteur de l'exposition «Becoming Soil» d'Ugo Rondinone au Carré d'Art à Nîmes. Une tranche d'humus en lévitation flottant dans la première salle située en haut des escaliers dont elle occupe presque tout l'espace. *Elevated rectangle landscape* est une tentative d'arrachement de la matière à sa propre gravité, du sol au sol, de la terre à la terre. C'est un paradoxe de ce devenir poussière et sédiment, ce *Becoming Soil*, qui affecte toute vie comme produit de la mécanique du temps, de cette fin qui est aussi un début avec ce substrat organique. Le sol, produit naturel des forces gravitationnelles, défie ici les lois mêmes de la physique par sa suspension dans l'espace et porte en lui toutes les germinations du monde mais hantées par le souvenir prospectif de leur disparition avant même que d'avoir éclos.

L'horizon de cette première salle n'est pas ce lever de sol mais le temps même qui semble vouloir s'échapper par un tondo transparent, une bonde aspirante qui dessine un point de fuite vers la ville. Ce cadran de verre soufflé qui matérialise une horloge perçant la cimaise est inversé pour le regardeur, comme pour lui signifier que dans cet espace il est à l'intérieur même du temps. De là, il observe le monde, et plus particulièrement ici cette ville enfermée dans sa romanité avec sa Maison Carrée qui ressort comme un marqueur du temps humain historique, une borne miliaire de la Grande Histoire aux assignations desquelles la vie intérieure de l'esprit voudrait échapper. L'exposition s'ouvre ainsi sur un incipit en forme d'épilogue ou une conclusion en forme de commencement, comme une manière de projeter l'exposition qui doit suivre dans une ellipse au sens cinématographique – segment dont on pourrait faire l'économie et reconstruire l'image en pensée quand bien même on ne l'aurait pas déjà vue – mais une ellipse également au sens astronomique avec le parcours en boucle qui revient sur lui-même qu'impose la scénographie de l'espace : une boucle du temps, comme pour dire qu'aussi fantasque que puisse être la vie de l'esprit, elle habite certes l'intérieur même du temps mais elle ne lui échappe pas.

À l'image de cette introduction à un projet qui doit faire le deuil d'un objet qui n'a pas encore été formulé, toute l'exposition «Becoming Soil» formule un espace essentiellement mélancolique. Dans les six salles qui suivent et s'enchaînent au dernier étage du Carré d'Art, sculptures et peintures au sens le plus classique du terme alternent en ensembles homogènes. Rondinone reprend les séries qu'on lui connaît, ses sculptures animalières (*Primitive*, *Primordial* et *Primal*, soit respectivement les oiseaux, les poissons et les chevaux), et ses grands tableaux à l'aquarelle noire d'inspiration romantique dix-neuviémiste, ses immenses toiles noires constellées de taches blanches et ses plus récents tableaux nuages bleutés. Toutes les peintures sont une date : le temps s'y fige en jalons aussi imposants que vains pour un regardeur qui cherchera à en métaboliser la substance en se plongeant dans le déchiffrement de son énonciation littéraire : *fünfundzwanzigsterjunizweitausendundfünfzehn*, par exemple.

Les six grandes salles sont à traverser comme autant d'humus dont les modulations offriraient un panorama sur le paysage intérieur de l'artiste. Dans une perspective romantique, la nature comme reflet de ce monde intérieur y occupe une place centrale et se caractérise par des reconstructions mentales dans lesquelles les paysages en peinture répondent aux animaux coulés en bronze sans interagir avec eux. La circulation d'une salle à l'autre repose plus sur des effets atmosphériques, une légère chute de copeaux de papier blanc en guise de tempête de neige (*Thank you silence*, 2005), un souffle d'air traversant une serrure de bronze (*Big Mind Sky*, 2007) ou un parfum d'encens s'exhalant

Ugo Rondinone Becoming Soil

par Cédric Aurelle

Carré d'Art, Nîmes
15.04-18.09.2016



Ugo Rondinone, *Stars*, 2008-09. Vue de l'exposition au Carré d'Art, Nîmes. Photo: Stefan Altenburger.

dans la dernière salle. Par ailleurs, la monochromie qu'évoque Rondinone pour ce projet manifeste la tonalité même de l'état de leur auteur, comme une maladie affectant l'âme et qui ne permettrait plus de percevoir le monde dans toute sa bigarrure.

Alors on déambule, on tourne dans ce ralentisseur des particules du temps. Mais plus on revient sur ses pas, plus on cherche ce moment d'abstraction au monde et de repli sur soi, moins ce qui aurait pu être une simple promenade mélancolique entre les cimaises du musée s'apparente à une divagation dans les arcanes du temps et plus la flamme du regard s'éteint dans cet espace sans oxygène. La majesté des formats picturaux, notamment des constellations étoilées qui écrasent plus qu'elles n'enlèvent, soumettent le regard à leur grandeur, la fraîcheur de l'atmosphère que suggèrent les copeaux de neige en papier devient sécheresse au fil de la visite en monochromie. Le travail de Rondinone sur la série apparaît ici plus sous le jour de son systématisme que de son conceptualisme et nuit à l'ambition résolument affective de son travail.

Aussi se prend-on à regretter ici cette bonne vieille musique entêtante des Tindersticks qui a pu habiter certaines des installations antérieures de l'artiste, ces filtres colorés qui animaient d'humeurs polychromes les échappées sur des extérieurs urbains, les cimaises en bois derrière lesquelles se planquer comme en autant de cabanes... Le musée dans la majesté de ses augustes salles livides et la froideur de ses sols en marbre vient figer ici un œuvre qui veut lui tenir tête, renvoyant l'artiste romantique à son ambition consistant à mesurer son génie à la taille du temple mis à sa disposition.

Dans cet esprit, on aurait préféré rester sur les magnifiques deux premières salles de l'exposition John Giorno réalisée par Rondinone au Palais de Tokyo qui offraient un basculement sans égal du noir et blanc dans la couleur, une projection vertigineuse dans l'espace intérieur de l'artiste par l'usage du verbe et une plongée verticale et multicolore dans le temps intérieur de l'archive tout simplement époustouflante.

Présenté pour la première fois de façon monographique au sein d'une institution française, le travail d'Eva Kot'átková aborde la question du conditionnement social et culturel en s'appuyant sur le caractère aliénant des dispositifs éducatifs ou médicaux. De nombreux thèmes auxiliaires en découlent, comme la psychanalyse, l'inconscient, l'enfance, la solitude ou le façonnage du corps, de l'esprit et de l'individu. S'ils dénotent d'une certaine forme de gravité – ne serait-ce parce que sont évoquées des polarités qui toutes semblent confiner l'individu à un ordre d'idées qui le surplombe – ils sont pourtant abordés selon des axes particulièrement versatiles, laissant entrevoir des figures animales, des allusions musicales ou des associations formelles qui puisent dans des imaginaires insoupçonnés.

Fonctionnant à partir d'installations, de dessins, de vidéos ou de performances, l'exposition fait néanmoins la part belle à une logique de l'assemblage et de la composition à partir d'objets quotidiens ou fonctionnels. Au milieu de prothèses et de moulages en plâtre répartis ici et là, des instruments de musique sont détournés de façon à composer des structures aux allures vaguement serpentine, tandis que des armatures métalliques sculptent des cages sphériques et des volumes en forme de coquillage, que des équipements orthopédiques se muent en instruments de torture. Ailleurs, des ouvrages pédagogiques arpentent les murs de leurs pages vieilles, quand ce ne sont pas des collages agrémentés de textes dactylographiés. En conséquence, les tonalités qui parfois émaillent les pièces de l'exposition ne sont pas sans évoquer la grisaille architecturale des pays de l'Est; elles signifient également l'atmosphère un peu sévère des lieux d'instruction du début du siècle dernier, comme le confirment certaines références convoquées par l'artiste, évoquant le pédagogue et médecin Moritz Schreber, lequel contribua à appareiller l'exercice du redressement du corps, ou Jacob Levy Moreno, l'un des pionniers de la thérapie de groupe.

Chez Eva Kot'átková, il résulte pourtant de cette apparente austérité une sensation de mouvance relativement enjouée, à l'image d'*Anatomical Orchestra*, pièce centrale de l'exposition, où l'on perçoit des figures géométriques non plus représentatives d'une absolue perfection mais des corps habités par des lignes harmonieuses, tout comme les structures coniques maintenues sur pied tiennent lieu aussi bien de gramophones que de créatures hypothétiques que l'on s'attend presque à voir remuer. Si l'on discerne avec cette installation une constante assimilation de l'objet au corps, prenant le contrepied d'une conception globale qui voit, a contrario et comme l'indique le titre de l'exposition « Mute Bodies (Becoming Object, Again) », le corps être assimilé à un objet que l'on manipule ou que l'on régle, on constate également que le mouvement n'est que latence et inertie, qu'il demeure en puissance, attendant d'être réactivé, comme pris de sommeil. De même, les notions de déséquilibre, de précarité et d'instabilité interviennent-elles en de nombreux endroits, comme dans les installations *Hugo Rennert's Influencing Machine* et *Architecture of Sleep*. Dans cette dernière, une structure métallique agrémentée d'une corde rend précaire sinon périlleux tout repos, le corps absent que l'on devine pourtant est invité à rester sur le qui-vive, à œuvrer continuellement dans un entre-deux aussi instable qu'interminable.

Une sorte d'incertitude naît donc de ce sentiment d'inconstance entre l'inerte et le mouvant. Elle se traduit également par la difficulté avec laquelle identifier certaines compositions, en particulier dans l'installation *Anatomical Orchestra*, dès lors que les différentes pièces semblent se glisser au-delà de morphologies intelligibles et préalablement convoquées par la mémoire ou la

Eva Kot'átková Mute Bodies (Becoming Object, Again)

par Julien Verhaeghe

Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux
20.02-1.05.2016



Eva Kot'átková, *Anatomical Orchestra*, 2014.
Photo: Aurélien Mole © Parc Saint Léger.

connaissance. Ni tout à fait humanoïdes, ni vraiment animales, ces figures investissent un imaginaire qui court-circuite toute lecture symbolique, comme pour prendre ses distances avec une logique interprétative, donc codante, au profit d'une appréciation qui reste guidée par l'intuition et l'imagination. L'incertitude découle en outre de cet indicible je-ne-sais-quoi qui semble fuir de chaque pièce partiellement vivante, comme un souffle indiscernable qui s'étiolerait, ou plutôt qui se fortifierait, à mesure que les connexions et les assemblages se consolident. En cela, la sémantique musicale participe de ce sentiment de fuite impondérable, certaines compositions peuvent en effet être assimilées à des instruments à vent, suggérant un souffle imperceptible mais virevoltant, une mélodie silencieuse synonyme de vie et d'imprévisible. Dans le même ordre d'idée, le motif récurrent de la grille peut être perçu certes pour son évocation du caractère détentionnaire des structures qui nous contiennent, mais surtout pour sa capacité à laisser filtrer des masses indiscernables, à l'image du filet du pêcheur dont les mailles entrelacées capturent, bien qu'elles laissent s'écouler.

Eva Kot'átková est donc de ces artistes dont l'œuvre, fonctionnant par strates et recoupements, paraît multidimensionnelle alors qu'elle semble poursuivre un cheminement qui se distingue par sa persévérance et sa cohérence. Si les dispositifs éducatifs et médicaux sont appuyés de manière à mettre en relief le corps en tant qu'objet de savoir et de projection dans un contexte disciplinaire, l'artiste ne vise ni à solutionner ni à débattre mais à enclencher des motifs qui, de par leur caractère imprévisible et inventif, affichent une forme de légèreté salvatrice sinon jubilatoire.

Il n'est pas rare qu'en naviguant sur un site Internet un problème mathématique simple vous soit posé. « Combien font 1 + 1? », une formalité qui consiste juste à vérifier votre appartenance à l'humanité avant de vous donner accès à plus ample contenu. Reposant sur une conception universaliste des mathématiques, la réponse à la question est supposément accessible à quiconque, évidente. Falke Pisano, informée des questionnements ethno-mathématiques sur les différentes appréhensions de la discipline, vous invite à reconsidérer le résultat de l'opération mais également à repenser le système complexe qui vous a soufflé que la réponse était « deux ». Après avoir largement arpenté les rives de la *French Theory* tout au long de *Figures of Speech* (2006-2010), un cycle consacré au langage, l'artiste néerlandaise entame à la synagogue de Delme un nouveau projet dédié à la déconstruction des sciences modernes et en premier lieu des mathématiques. Alimentée par de nombreuses lectures au sujet des pédagogies alternatives et de l'instrumentalisation de l'arithmétique à des fins de colonisation, cette nouvelle enquête présentée par plusieurs textes vient s'articuler à des sculptures le plus souvent abstraites. À l'instar des précédentes expositions de l'artiste, toute la difficulté de la proposition repose sur l'instauration d'un dialogue entre deux systèmes qui semblent à première vue indépendants, l'écrit et le plastique.

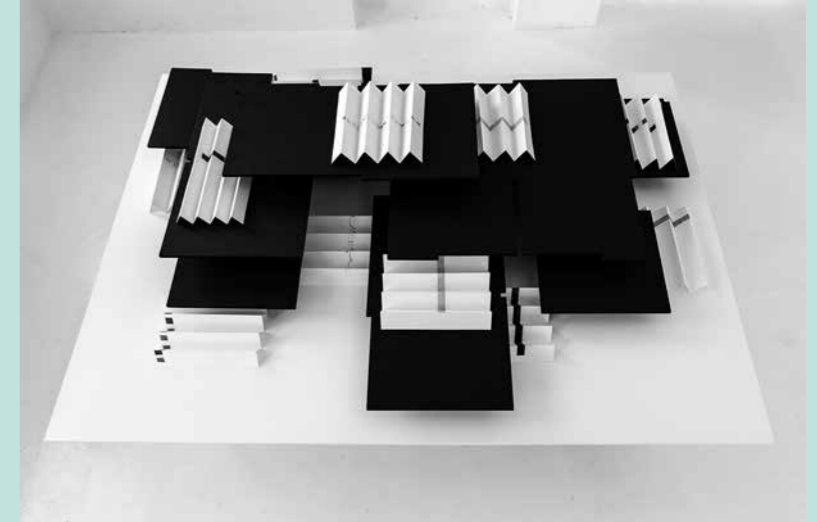
Mettant en pratique les hypothèses théoriques de l'artiste, les objets composent plusieurs démonstrations pédagogiques dont certaines leçons peuvent être tirées. Leurs titres sont d'ailleurs formulés comme des signes qu'ils sont les premiers à appliquer. *Apprendre dans la proximité* (2015) consiste en un ensemble de croix à cinq pattes, d'angles à trois branches, réminiscences déformées de signes mathématiques usuels. Tous ont muté pour mieux s'adapter à l'endroit où ils ont été placés. Plus loin, pour qui veut se prêter à un petit exercice de visualisation, six fractions de cercle sur lesquelles court une spirale morcelée répondent au principe *Fragmenter ce qui semble universel et continu* (2015). Certaines réalisations s'apparentent même à un mobilier pédagogique comme ces deux « tables de négociation » aux accents De Stijl qui se font face, séparées par des panneaux ajourés. Les compartiments des tables, remplis de petites céramiques vernissées prêtes à être échangées évoquent le jeu d'awalé ou les objets éducatifs aux contours géométriques de Friedrich Fröbel qu'Aurélien Froment avait notamment mis en scène à la Villa Arson en 2014. L'apprentissage se poursuit lorsque les sculptures s'animent à l'écran dans *La Valeur dans les Mathématiques* (2015) : pendant que deux ethno-mathématiciens échangent d'intrigantes anecdotes d'enseignement et remettent en cause la prétendue neutralité de certains calculs en voix-off, Falke Pisano finalise et manipule les œuvres. À travers les orifices de la table de négociation, on observe les objets en faïence devenir conversation comme autant de sites miniatures où le discours s'incarne.

Mûri en partie au Brésil, le cycle s'inspire non seulement des expérimentations pédagogiques qui y ont été menées mais aussi de certaines techniques artisanales et d'artefacts locaux au contact desquels notre conceptualisation du monde peut évoluer. Le tissage, mobilisé pour la série *Échanger l'un contre le multiple* (2015) ou encore la céramique viennent rencontrer une influence plus ancienne de Pisano : celle des artistes conceptuels des années 1970. Réapparaît ici sous une forme suspendue la carte chère à Dennis Oppenheim et à Richard Long qui s'y intéressaient en tant que structure sous-jacente et transcription soi-disant neutre du monde. Composée de branches blanches entrelacées et presque vierge d'inscriptions, la carte de navigation

Falke Pisano La Valeur dans les Mathématiques

par Elsa Vettier

Synagogue de Delme, Delme
19.03-29.05.2016



Falke Pisano, *Lire le monde avec les mathématiques*, 2015.
Métal, bois, peinture, 175 x 230 x 70 cm; panneau mural avec texte, 43 x 28 cm.
Vue de l'exposition à la synagogue de Delme, 2016. Photo: O.H. Dancy.

empruntée par l'artiste à des communautés indigènes suggère une autre manière d'appréhender l'espace (*Changing Perspectives*, 2015). Enfin, c'est surtout l'ombre de Mel Bochner, adepte d'opérations de mesure d'un lieu ou de son propre corps, qui plane au-dessus de l'exposition. Comme dans *Actual Size (Hand)*, photographie de 1968 qui rend compte de la longueur de la main et de l'avant-bras de l'artiste, Falke Pisano a découpé des segments de bois à la mesure de ses membres pour composer plusieurs sculptures. Aucune valeur numérique ne vient traduire cette opération, médiation devenue obsolète dans cette construction sensuelle de l'œuvre.

Soucieuse de mettre en place une certaine pédagogie et une transparence auprès de son auditoire, Pisano tente à plusieurs reprises de cartographier le processus qui a donné forme à l'exposition. Le « script », un schéma qui se substitue à la note d'intention, détaille à l'entrée de la synagogue les rapports des œuvres entre elles, le passage d'une idée numérotée et illustrée à une autre. S'apparentant plus à un diagramme mystique qu'à un plan lisible, tout comme la liste « des phrases destinées à la discussion... » recopiée sur un mur, le raisonnement opaque que l'artiste nous invite à suivre sème une sorte de confusion dont il faut savoir s'extraire. C'est d'ailleurs peut-être ainsi que Falke Pisano réalise sa propre démonstration sur les mécanismes de l'apprentissage. Ne vous fiez pas aux consignes placardées mais frayez vous un chemin pour méditer les enseignements des formes, les négociations qui s'opèrent de chaque côté de la table. Vous parviendrez peut-être à la même conclusion.

L'œuvre de Pascal Lièvre est une succession de gestes qui se réapproprient images, textes et symboles dans des supports variés tels que peinture, dessin, vidéo ou performance. C'est à son corpus de vidéos que l'Espace Croisé consacre une exposition. Déplaçant les genres et renversant les critères de jugement, concises et percutantes, elles associent culture populaire, engagement philosophique et questionnement politique.

Plasticien autodidacte, c'est par la pratique de la peinture que Pascal Lièvre construit d'abord sa recherche et affirme son style, jouant avec les icônes de l'histoire de l'art et de la culture populaire pour pointer les questions esthétiques et symboliques qu'elles transmettent. Que nous disent ainsi de notre contemporanéité les découpes opérées dans des tableaux de l'époque pompier de la série *Made in France*? Elles participent du long travail de déconstruction des structures de domination qui établissent les critères esthétiques. Les tableaux et dessins de Pascal Lièvre se construisent par séries, jouant de l'accumulation, assimilant avec autant d'aisance les codes visuels minimalistes que ceux de l'expressionnisme abstrait ou du kitsch. Ses vidéos sont le prolongement de ces explorations, de ces renversements hiérarchiques et de ces détournements, ouvrant par le mouvement et le son d'autres possibles. L'artiste a d'emblée mis en place un protocole d'utilisation de l'image filmée qu'il conserve encore aujourd'hui, optant pour l'efficacité en matière de construction de l'image, pour une légèreté de production, et utilisant le corps comme outil langagier. Depuis *Lacan Dalida* (2000) jusqu'à *L'éternel retour* (2012), des textes philosophiques sont interprétés dans leurs liens avec des figures et musiques populaires, ouvrant d'autres champs de résonance. Pascal Lièvre fait partager les multiples lieux de connexion entre la vie quotidienne et les textes philosophiques dont il est grand lecteur, mettant le discours à l'épreuve d'un corps, d'une image, d'une mélodie pop. L'humour est très présent, amenant de la légèreté à des contenus lourds de sens, et offrant des moments de rire, de partage, de réflexion vécue dans un corps.

En associant le discours de Bush aux chutes du Niagara (*L'axe du mal*, 2003), un Christ d'El Greco à la voix de Johnny Hallyday (*Marie*, 2007), ou en proposant des séances d'aérobic au rythme de lectures philosophiques, il joue avec les emprunts multiples mais non avoués aux cultures populaires et savantes. Les perspectives dégagées, drôles et jouissives, sont aussi chargées de significations, très précisément construites par la composition des images et par le montage. C'est en toute cohérence que son travail se situe autant dans les sphères du monde de l'art que dans celles des réseaux alternatifs. Il y propose de nombreux projets collaboratifs, réunissant des publics très divers dans des expériences de lecture, de défilés, d'exercice physique, ou tout simplement dans des situations de réception où la vie des images ne s'isole pas du monde. Le va-et-vient est ainsi permanent entre l'exercice individuel de la peinture et celui partagé, ouvert, nécessitant rencontres et collaborations, de la performance et bien souvent aussi de la vidéo. C'est ainsi au sein d'un réseau généreux et militant que se construit une œuvre qui peut se situer au musée du Louvre ou au Centre Pompidou comme dans un salon de coiffure. Inventant ses propres outils de diffusion, Pascal Lièvre monte des projets comme commissaire et se saisit de toutes les occasions pour déployer son œuvre.

L'Espace Croisé, bénéficiant maintenant d'un grand espace consacré à l'exposition de vidéos et de films d'artistes, permet d'associer une mise en perspective historique à un projet ambitieux : une installation dédiée à l'histoire du féminisme dans le monde. « Rêver l'obscur » est une longue succession

Pascal Lièvre Rêver l'obscur

par Mathilde Roman

Espace Croisé, Roubaix,
21.05-16.07.2016



Pascal Lièvre, *Aérobic Nietzsche*, La Friche Belle de Mai, Marseille, 2009.

de plans fixes où un doigt trace attentivement des noms propres dans une épaisse couche de pailettes noires. La répétition de l'action, qui s'efface dans un souffle désincarné, se déploie sur six projections installées dans l'espace. L'un après l'autre, les écrans deviennent le temps d'un geste des stèles dédiées à des femmes qui, chacune, dans des pays très éloignés, ont eu un rôle décisif dans le combat féministe. Traversant le XX^e siècle, l'œuvre rend hommage à une histoire méconnue dont le spectateur pourra s'emparer, et frappe aussi par la noirceur brillante du matériau choisi. La force esthétique crée un état de fascination hypnotique, où le regard est suspendu au tracé appliqué des lettres. Féministe, Pascal Lièvre s'associe aux engagements des militantes qui, par leurs réflexions et leurs actions, ont bousculé l'ordre établi de régimes patriarcaux. Son œuvre poursuit leur combat en luttant contre l'oubli et en offrant au spectateur un moment de recul historique et géographique. Si certains noms propres résonnent immédiatement, la plupart nécessitent la lecture du document biographique que l'artiste a réalisé, compilant photographies et notices, dans une version raccourcie de Wikipédia. Le copy-left est central chez Pascal Lièvre dont le premier DVD, *Populaire* (2006), était distribué gratuitement. Inscrire ces noms indéfiniment, dans un mouvement en boucle qui efface mais réinscrit en permanence, met l'accent sur l'importance de la circulation des idées et des savoirs. Ce geste prend ses distances d'avec les commémorations et évoque plutôt la réflexion sur la mémoire à l'œuvre chez Jochen Gerz. Sans l'action de l'inscription, le nom propre disparaît. Sans l'attention du spectateur, sans son engagement à lire et à s'emparer à son tour des questions de société que ces femmes ont chacune essayé de soulever dans leur époque, le recouvrement du temps est inévitable. Le combat pour les idées est aussi celui de leur partage, moteur de l'œuvre de Pascal Lièvre dès ses premières vidéos.

Certains repentirs, et l'humilité qu'ils requièrent, apparaissent comme un retournement de perception essentiel, une réactualisation profonde des connaissances, à l'échelle bien sûr de celui qui l'énonce mais aussi, parfois, de l'humanité. En 1903, le célèbre paléontologue Émile Cartailhac publie un article intitulé « Mea Culpa d'un sceptique » après avoir étudié aux côtés de l'abbé Henri Breuil la grotte d'Altamira en Espagne. Lors de ses recherches, il découvre les traces d'une présence humaine de longue durée ainsi qu'une lampe à huile datant du Paléolithique qui l'amènent à réviser sa position sur les peintures rupestres. Il pensait jusqu'alors qu'elles ne pouvaient avoir été réalisées par les hommes de cet âge reculé sur des parois éloignées de toute ouverture naturelle. Sans lumière, aucune image ne pouvait apparaître. Ce texte marque la reconnaissance de la capacité de nos ancêtres à produire des œuvres et à mettre en place les dispositifs techniques pour y parvenir. L'art pariétal – puisque dès lors il s'agissait d'un art – se voyait ainsi requalifié en chaînon séminal de l'histoire de l'art et de l'humanité.

Avec son exposition à la Fondation Ricard, dont le titre reprend celui de Cartailhac, Dove Allouche revient sur cette fascinante paternité à travers différentes séries dont les jeux de correspondances et les procédés techniques s'inspirent des méthodes et contextes de travail des artistes du Paléolithique, et les déplacent. Il y est ainsi question de lumière (ou de son absence), d'opacité et d'images générées par leur propre processus, sans recours à l'objectif de l'appareil photo. Plutôt que de se pencher sur les peintures elles-mêmes, Allouche opte pour un point de vue géologique et les vertus de la coupe stratigraphique pour révéler l'épaisseur vertigineuse du temps.

L'exposition se construit autour de blocs de calcite que l'artiste découpe en fins rectangles. Placés sous la lumière de l'agrandisseur, ils laissent apparaître veines et transparences indiquant, comme les cernes d'un tronc d'arbre, l'âge du minéral. Il tente ainsi l'expérience de produire des images à partir de ces échantillons. Tout débute à la grotte Chauvet (l'originale). Les photographies étant interdites, il se concentre sur le sol de la cavité humide, compacté par les hommes qui le foulèrent et poli par endroits par les ours, dont il extrait donc un morceau de calcite. Cette étape inaugurale donne lieu à la série « L'enfance de l'art » constituée de sept dessins reproduisant le réseau de nervures mis à jour par l'agrandisseur, en projetant sur le papier de l'hématite, un oxyde de fer employé comme pigment au Paléolithique. Le verre soufflé utilisé pour l'encadrement évoque quant à lui une technique archaïque et l'irrégularité des parois d'une grotte. Pour la série « Pétrographies », il débite en fines lamelles une stalagmite de soixante-cinq centimètres (soit une période d'environ deux mille ans) issue de la grotte de Remouchamps en Belgique, en vue de les utiliser cette fois comme négatifs. Dans une lecture de l'allégorie de la caverne platonicienne, il vient « aveugler » ces prélèvements qui révèlent sur le papier photosensible l'image de leur croissance mais aussi l'activité humaine qui s'est développée sur place – cette présence est en effet inscrite dans la calcite sous forme de cernes noirs (donc blancs sur les photos d'Allouche) dont l'épaisseur varie selon la durée d'occupation des lieux.

À l'élegant noir et blanc des « Pétrographies » obtenu par l'éclairage d'une source opaque, semblent répondre les images solaires de la série « Sunflowers ». Le procédé est ici inverse : Allouche travaille dans le noir total en manipulant des matières qui réfléchissent la lumière et obstruent ainsi la révélation photographique. Reprenant une technique traditionnelle de fabrication de miroir, il dépose à la surface du papier photosensible, dans

Dove Allouche Mea Culpa d'un sceptique

par Raphaël Brunel

Fondation d'entreprise Ricard, Paris
22.03-7.05.2016




Dove Allouche, *Pétrographie*, 2015.
Vue de l'exposition à la Fondation d'entreprise Ricard.
Photo: Aurélien Mole

un ample mouvement de balayage, une couche d'étain et d'argent. Une fois le résultat exposé à la lumière, seules les parties non recouvertes virent avec plus ou moins d'intensité et dessinent des halos évoquant un souffle astral. L'artiste produit ainsi sa propre stratification, son propre geste géologique.

Chez lui, concrétion et relief s'auscultent à travers une mise à plat, comme si on les radiographiait ou si on les déplaçait pour mieux tenter d'en percer le mystère et l'origine. À la banalité et à l'outrance de la circulation de l'image dans nos sociétés contemporaines, Allouche semble opposer la magie presque archaïque de son apparition, qu'elle survienne sous le vacillement d'une flamme éclairant les parois humides d'une grotte millénaire, à la surface du papier photographique dans une chambre noire ou sur l'écran blanc des salles obscures¹.

¹ Le spécialiste de la préhistoire Marc Azéma a avancé la thèse, fascinante et discutée, que certaines peintures des grottes du Paléolithique pouvaient apparaître comme les balbutiements d'un cinéma d'animation, un animal représenté dans différentes positions pouvant être mis en mouvement sous l'action du vacillement de la torche. Cf. Marc Azéma, *La Préhistoire du cinéma. Origines paléolithique de la narration graphique et du cinématographe*, Paris, Errance, 2011.

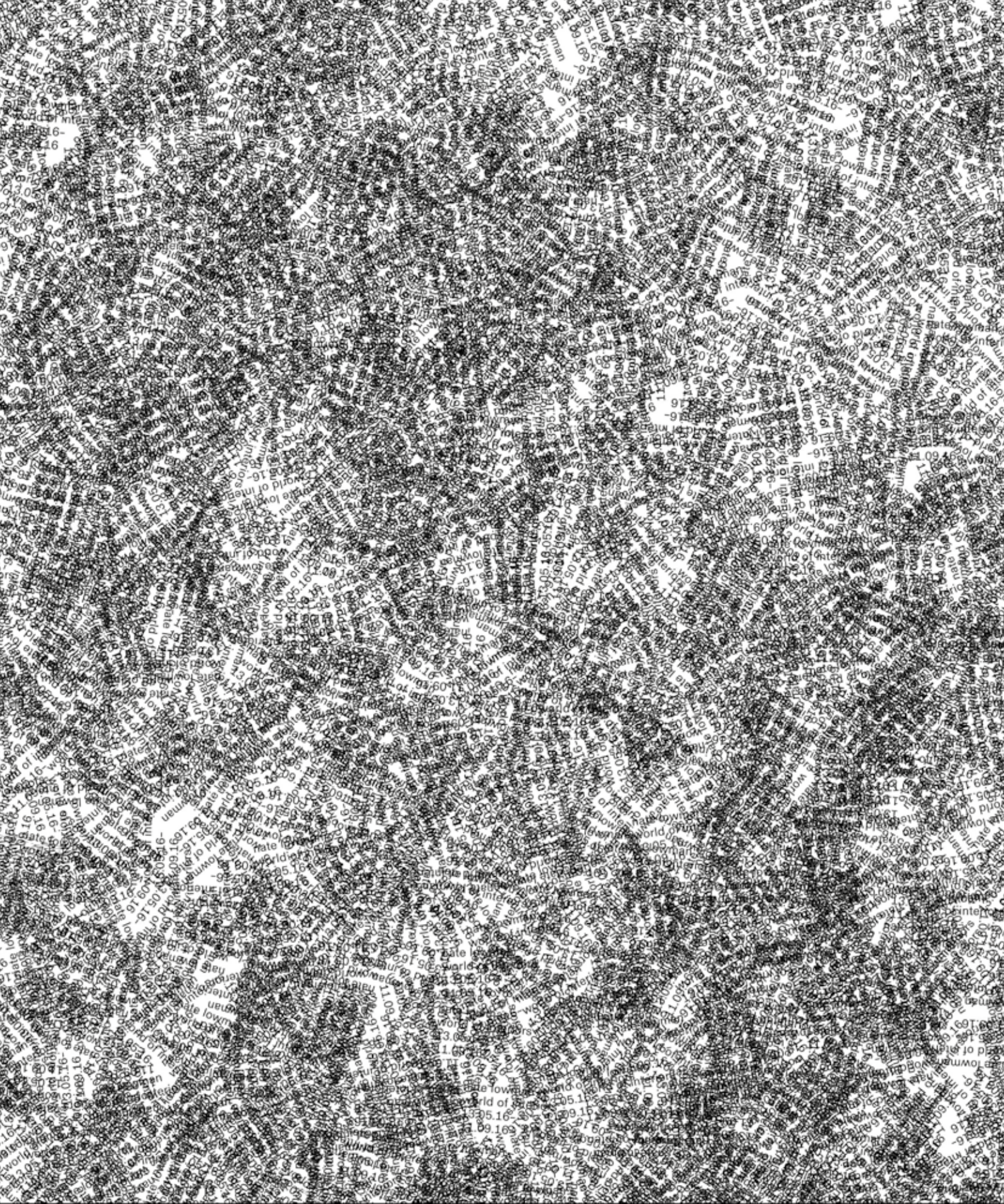


Art-O rama

Mooreville
International fair of contemporary art

August 26-28, 2016
70th year anniversary

www.art-o-rama.fr



nate lowman
world of interiors

exposition du 13 mai au
18 septembre 2016

du mercredi au dimanche
de 14h00 à 18h00

visite guidée :
tous les dimanches à 16h00
entrée libre, accessible à tous

l'exposition de nate lowman reçoit le soutien
de la galerie massimo de carlo, milan/londres/
hong kong

avec le soutien de champagne taittinger

le frac champagne-ardenne bénéficie du soutien
du conseil régional d'alsace champagne-
ardenne lorraine, du ministère de la culture et
de la communication et de la ville de reims.
il est membre du réseau platform.

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

WELCOME TO ECUADOR
!MEDIENGRUPPE BITNIK *FEATURING*
ADAM HARVEY



25.06 – 29.10.2016

ZOO GALERIE, NANTES (F)
www.zoogalerie.fr