

0

2



9

3

**Kate Crawford  
& Trevor Paglen**

**Pologne non-fiction  
Dena Yago**

**Laura Henno  
Alun Williams**

MUSÉE  
D'ARTS  
DE  
NANTES

ARCHIPEL

20 MARS –  
31 MAI 2020

FONDS  
DE DOTATION  
JEAN-JACQUES LEBEL

Conception graphique Nicolas Hubert / Amelina Boetzer

WWW.MUSEEDARTSDENANTES.FR

#ARCHIPEL

BigCity

Inrockuptibles

[m]

Nantes  
Métropole

Museum  
Leuven

# KILUANJI KIA HENDA

21.02.20  
→ 28.06.20



Vlaanderen  
verbeelding werkt

LEUVEN  
EERVENHOUD  
PROMOTIE

dS De  
Standaard

Klara

Mare Nostrum (Black Birds), detail, 2019 © Kiluanji Kia Henda

# YASMINE ET PRÉSENTATION LES SEPT FACES DES PERSONNAGES DE L'HEPTAÈDRE:

DU 27 AVRIL  
AU 6 JUIN 2020

EXPOSITION DE  
SAÂDANE AFIF

CURATRICE  
KATRINA BROWN



YASMINE D'O.: *Je cherche un Heptaèdre!*  
(Le Bonimenteur se tait, stupéfait.)



FONDATION  
D'ENTREPRISE  
RICARD

Entrée libre du mardi au samedi, 11h-19h  
12 rue Boissy d'Anglas - 75008 Paris  
info@fondation-entreprise-ricard.com  
fondation-entreprise-ricard.com

Visual: Courtesy Archives Christian Moulay Brahm - Graphisme - Studio Des Signes - Fondation d'entreprise Ricard N° sifet 49288540028 4-6 rue Berthelet 13014 Marseille

PARIS

MIRIAM

NOTRE

SOLO SHOW

OPENING APRIL 4, 2020  
IN BELLEVILLE

EXHIBITIONS UNTIL  
MAY, 30 2020

78, RUE JULIEN LACROIX 75020 PARIS

GALENE  
JOEELYN  
WOLFF

ROMAINVILLE

CAHN

SUD

OPENING APRIL 5, 2020  
AT KOMUNUMA

43, RUE DE LA COMMUNE DE PARIS  
93230 ROMAINVILLE



# JENNIFER DOUZENEL

"JUSTE UN SOMME"  
3.04 — 6.06.2020

ÉCOLE MUNICIPALE  
DES BEAUX-ARTS /  
GALERIE ÉDOUARD-MANET  
GENNEVILLIERS

3 place Jean-Grandel, Gennevilliers  
t. 01 40 85 67 40  
embamanet@ville-genevilliers.fr  
www.ville-genevilliers.fr



Galerie ouverte du lundi au samedi  
de 14:00 à 18:30 et sur rdv. Entrée libre.  
Fermeture exceptionnelle du 21 au 24 mai

L'audace  
d'une ville populaire

VILLE DE  
Gennevilliers

A  
P  
P  
E  
A

CONTRAT  
RICHARD

d.c.o TRAM

\* Île-de-France



culture

# Act(e)s

PARCOURS D'ART  
CONTEMPORAIN  
EN TOURAINE

**MAI — NOV 2020**

Habiter le lieu

(EXPOSITIONS  
RÉSIDENCES • CRÉATIONS  
ARTS VISUELS • ARTS VIVANTS  
ÉVÉNEMENTS)

TOURAINE  
LE DÉPARTEMENT





# Milléniales. Peintures 2000-2020

Exposition du Frac  
à la MÉCA

À la découverte des évolutions  
les plus significatives  
de la peinture depuis ces vingt  
dernières années.

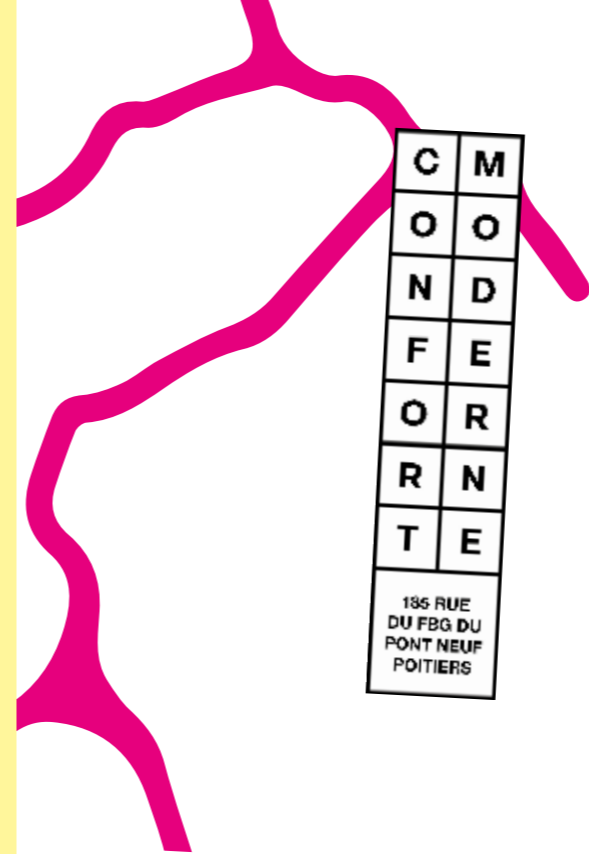
23 · 04 – 22 · 08 · 2020

Toute la programmation des événements sur  
[www.fracnouvelleaquitaine-meca.fr](http://www.fracnouvelleaquitaine-meca.fr)  
et sur @fracmeca

Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA  
5 parvis Corto Maltese  
33800 Bordeaux · France



Frac  
Nouvelle-Aquitaine  
MÉCA



C	M
O	O
N	D
F	E
O	R
R	N
T	E

185 RUE  
DU FBG DU  
PONT NEUF  
POITIERS

# GOREGEIOUS Darja Bajagić



Exposition  
Du 20 mars au 24 mai 2020  
Commissaires associés :  
Pierre-Alexandre Mateos et Charles Teyssou

Vernissage  
Vendredi 20 mars à 19h  
Lives : AntiChildLeague (Londres),  
Ferro Mortem (Chicago) & Die Kombination (Berlin)  
Dj sets : Fifth Era (Londres), Bill Kouligas (Berlin)

Le Confort Moderne bénéficie du soutien de la Ville de Poitiers, du Ministère de la Culture et de la Communication DRAC Nouvelle Aquitaine, de la Région Nouvelle Aquitaine et du Département de la Vienne. Pic : Darja Bajagić, ANGRIER. DEADLIER. SEXIER. 2017



**DU 28 FÉVRIER AU 16 JUIN 2020**

# LA PLEINE LUNE DORT LA NUIT

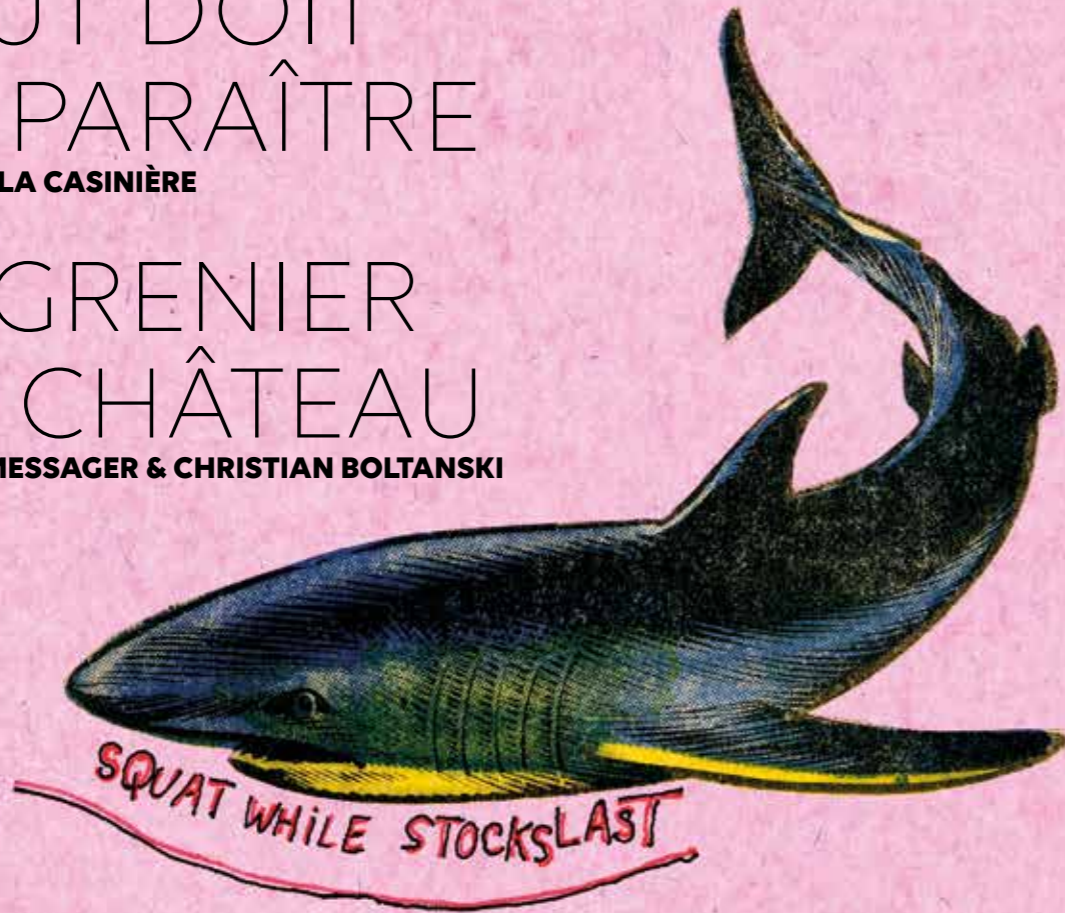
LAETITIA BADAUT HAUSSMANN, DAVID HORVITZ,  
TAREK LAKHRISSI, HANNE LIPPARD, PAUL MAHEKE,  
EMILIE PITOSET, CALLY SPOONER, NORA TURATO

# TOUT DOIT DISPARAÎTRE

JOËLLE DE LA CASINIÈRE

# LE GRENIER DU CHÂTEAU

ANNETTE MESSAGER & CHRISTIAN BOLTANSKI



MUSÉE  
D'ART CONTEMPORAIN  
DE LA HAUTE-VIENNE

— château de Rochechouart

ÎLE DE  
VASSIVIÈRE

CENTRE  
INTERNATIONAL  
D'ART &  
DU PAYSAGE

1<sup>er</sup> mars – 7 juin  
Vernissage samedi 29 février

**ANGELIKA MARKUL**

28 juin – 1<sup>er</sup> novembre  
Vernissage samedi 27 juin

**LA VIE À ELLE-MÊME**

Isabelle Andriessen, Bianca Bondi, Dora Budor, Tiphaine Calmettes,  
Grégory Chatonsky, Rochelle Goldberg, Laure Vigna  
commissaire : Flora Katz

15 novembre 2020 – 7 mars 2021  
Vernissage samedi 14 novembre

**TIPHAINE CALMETTES**

**PARCOURS  
HORS-LES-RIVES**

9 créations architecturales et paysagères  
Vassivière Utopia  
Vernissage samedi 11 juillet

Avec le soutien du mécénat  
de la Caisse des Dépôts

Place du château  
87600 Rochechouart  
Tel : 05 55 03 77 77  
fax : 05 55 03 72 40  
contact.musee@haute-vienne.fr

[www.musee-rochechouart.com](http://www.musee-rochechouart.com)



département  
Haute-Vienne



Centre international d'art et du paysage  
Île de Vassivière 87120 Beaumont-du-Lac  
[www.ciapiledvassiviere.com](http://www.ciapiledvassiviere.com) – 05 55 69 27 27



Centre d'art contemporain d'intérêt national financé par la Région Nouvelle-Aquitaine et le Ministère de la Culture – DRAC Nouvelle-Aquitaine.  
Médiateur agréé de l'action Nouveaux Commanditaires de la Fondation de France.

Image : Champignon © Barbara Fecchio



Spaghetti Junction

29

02

cacc.clamart.fr



TRAM

17

05

Jay

Tan



Centre d'art  
Contemporain  
Chanot



Image : Jay Tan,  
*Are You Talking To Me*  
(détail), 2018.  
© Aurélien Mole - CACC.

conception graphique:  
Atelier Tout va bien



© Manon, *La Dame au crâne rasé*, 1977 - 1978

# CENTRE CULTUREL SUISSE PARIS

## EXPOSITIONS

DORIAN SARI 23.02 - 12.04  
*LA PARADE DE L'AVEUGLEMENT*

URSULA BIEMANN 23.02 - 12.04  
*ACOUSTIC OCEAN*

MANON 26.04 - 12.07

CLAUDIA & JULIA MÜLLER 26.04 - 12.07  
*UNE BRÈVE HISTOIRE DE  
BASKETS SALES*



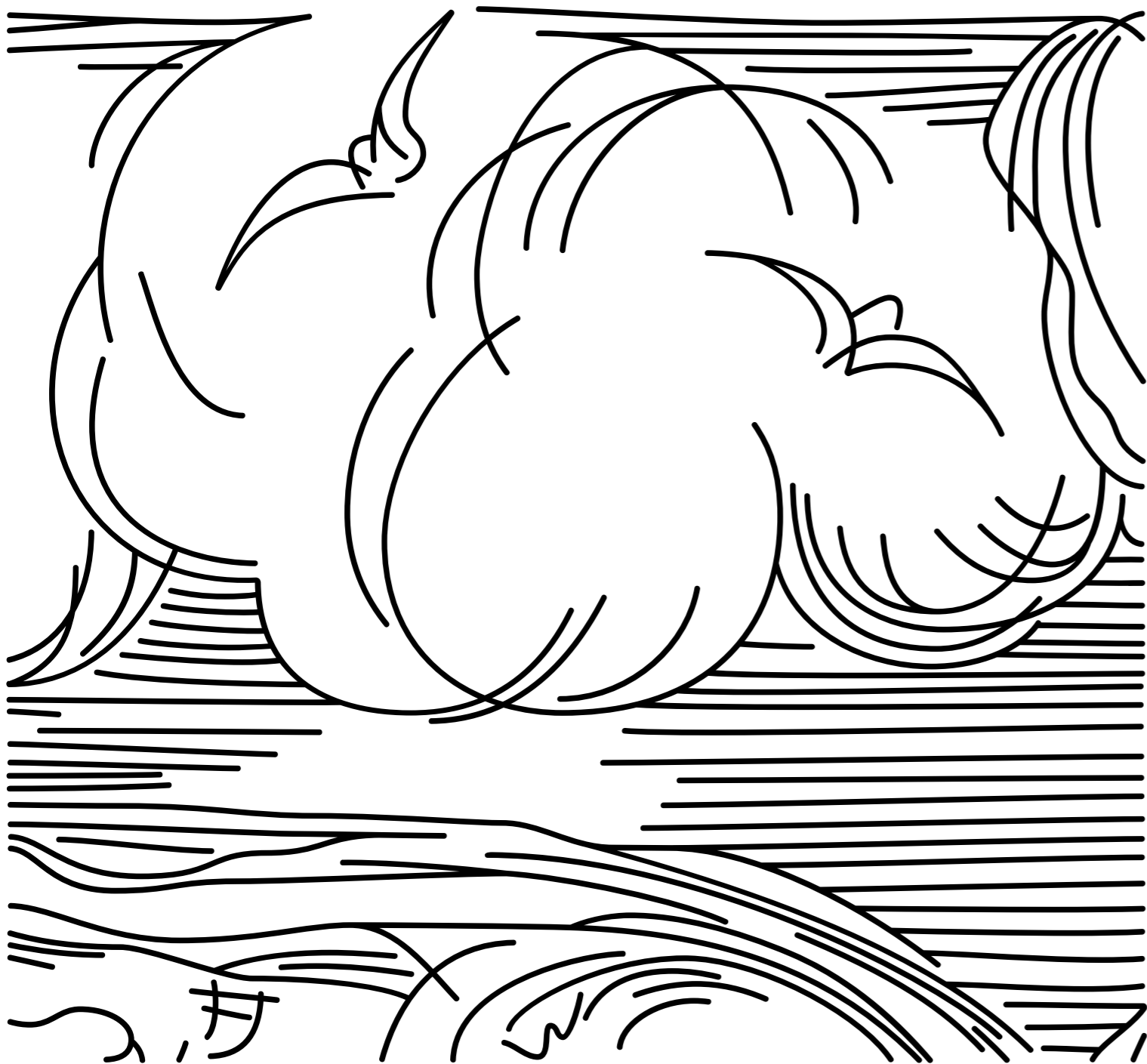
Commissaires:  
Damien Delille et Céline Poulin  
Assistante: Céline Gatel

# CÉCILE HARTMANN

# M A B A

Entrée libre

MABA  
16 rue Charles VII  
94150 Nogent-sur-Marne  
fondationdesartistes.fr



# LE SERPENT NOIR

23/04—  
19/07 2020



Illustration

Léonard Sarluis  
Impression noire, 23 x 18 cm

*Voyage au pays de la  
quatrième dimension*  
1923

U+2601-001  
Nuage

la Fondation  
des Artistes

TRAM Réseau art  
contemporain  
Paris / Ile-de-France

connaissance  
des arts

Le Journal  
des Arts

02



FRAC Champagne-Ardenne

Stephen Felton

TEETH

IN THE

GRASS

20 mars - 31 mai 2020

Vernissage jeudi 19 mars à 18h

VIDÉO  
CLUB

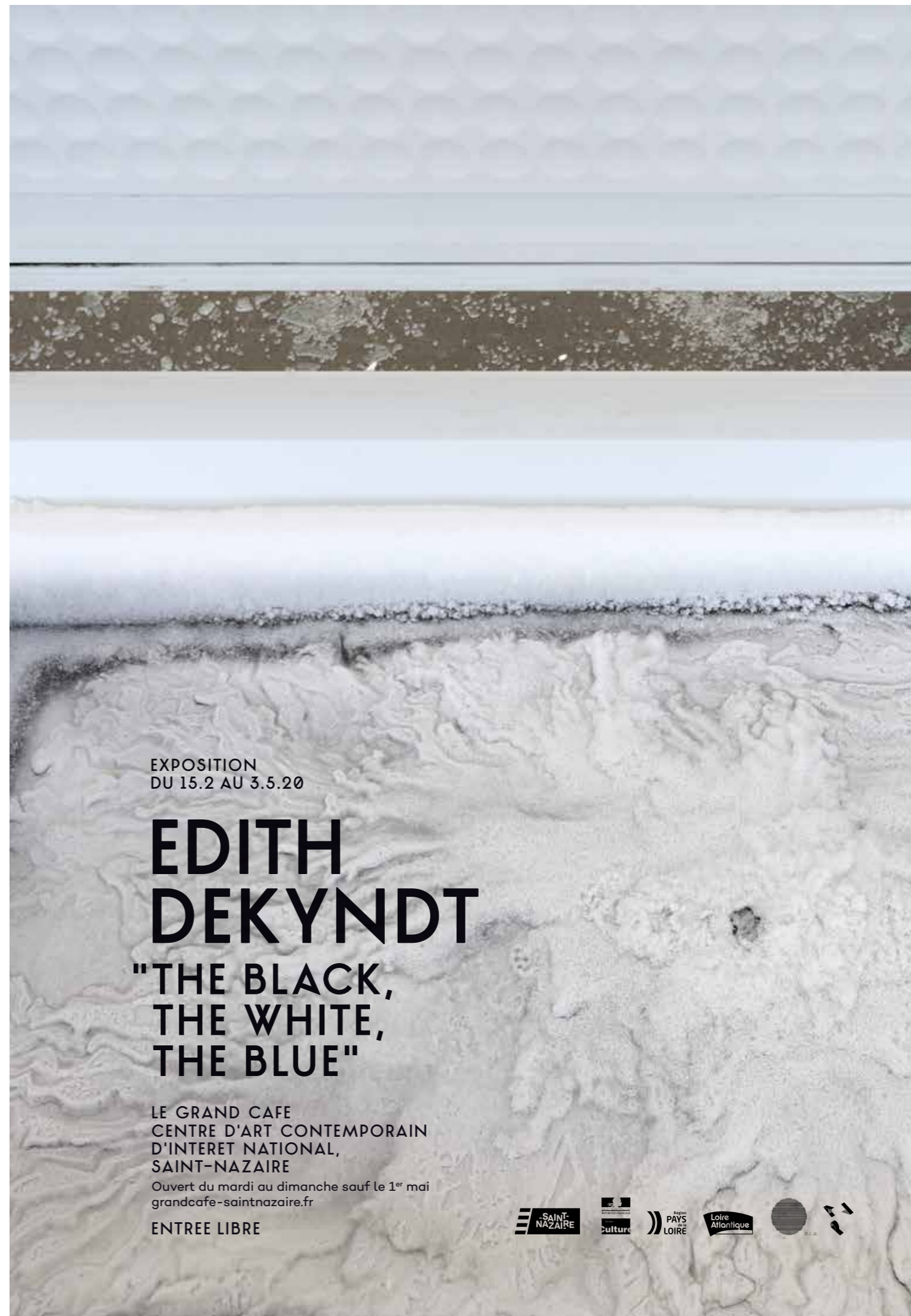
Mali Arun,  
Marie Bouthier &  
Anouck Lemarquis,  
Thomas Schmahl

FRAC Champagne-Ardenne  
1, place Museux - 51100 Reims  
Ouvert du mercredi au dimanche  
de 14h à 18h

[www.frac-champagneardenne.org](http://www.frac-champagneardenne.org)  
Suivez-nous sur Facebook  
(FRAC Champagne-Ardenne)  
et Instagram ([fracchampagneardenne](https://www.instagram.com/fracchampagneardenne))

Le FRAC Champagne-Ardenne est soutenu par la DRAC Grand Est - Ministère de la Culture, la Région Grand Est et la Ville de Reims. Il est membre des réseaux Bulles et Platform. Le FRAC Alsace, le FRAC Champagne-Ardenne et le 49 Nord 6 Est - FRAC Lorraine constituent le réseau des trois FRAC du Grand Est.

Graphisme: Léa Audouze & Margot Duvivier



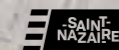
EXPOSITION  
DU 15.2 AU 3.5.20

EDITH  
DEKYNDT  
"THE BLACK,  
THE WHITE,  
THE BLUE"

LE GRAND CAFE  
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
D'INTERET NATIONAL,  
SAINT-NAZAIRE

Ouvert du mardi au dimanche sauf le 1<sup>er</sup> mai  
[grandcafe-saintnazaire.fr](http://grandcafe-saintnazaire.fr)

ENTREE LIBRE





**40mcube**  
centre d'art contemporain  
d'intérêt national

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

## Florian & Michael Quistrebart

Commissariat et production / Curated and produced by 40mcube

**Exposition 16.05 – 13.09.2020**

Vernissage / Opening 15.05.2020, 18h30 / 6:30 pm

Du mercredi au samedi, 14h - 19h

From Wednesday to Saturday 2 pm - 7 pm

Fermé les jours fériés / Closed on bank holidays



# Suite

Expérimenter — Produire — Exposer

## André Baldinger

*Kanji, Kana, BLine*

**La Fenêtre (Montpellier)**

22 janvier → 25 avril 2020

## Rebecca Digne

*La main heureuse*

**La Halle (Pont-en-Royans)**

31 mars → 6 juin 2020

## Raffard-Roussel

*Machine Terrestrographique*

**Octave Cowbell (Metz)**

6 novembre → 12 décembre 2020

## aalllicceelleessccaannnee&soon- niiaaddeerrzzyppoolsskii

*Mmmh [Maison-musée michel houellebecq]*

**Le Radar (Bayeux)**

14 novembre 2020 → 3 janvier 2021

**s u i t e**  
EXPERIMENTER  
@dap  
PRODUIRE  
EXPOSER  
**e**

Pour la sixième année du programme Suite, Le Centre national des arts plastiques (Cnap) en partenariat avec l'ADAGP, souhaite donner une visibilité publique à une sélection de projets ayant bénéficié d'un soutien à un projet artistique du Cnap en les accompagnant dans le cadre d'une exposition.

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





Brest — FR

LUIZ  
ROQUE

República

FANNY  
GICQUEL

Des éclats

Guest

## Kate Crawford | Trevor Paglen

par / by Aude Launay

**20-31**

## Dena Yago

par / by Ingrid Luquet-Gad

**48-58**

## Laura Henno

par / by Anysia Troin-Guis

**62-71**

## Alun Williams

par / by Patrice Joly

**74-83**

Essai / Essay

## Pologne non-fiction / Non-fiction Poland

par / by Margot Grygielewicz

**34-43**

Reviews

**2020 Verbier Art Summit**

**86-87**

**Automate All The Things!**

Moderna Galerija / Academy of Fine Arts  
and Design / Aksioma, Ljubljana

**88-89**

**Diogo Pimentão**

Frac Normandie Rouen

**90**

**Lars Fredrikson**

MAMAC, Nice

en collaboration avec le MNM, Monaco

**91**

**Nicolas Milhé**

Eternal Network, Tours

**92**

**Anna Solal**

Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers

**93**

**Matan Mittwoch**

Micro Onde, Centre d'art de l'Onde,  
Vélizy-Villacoublay

**94**

**Isabelle Le Minh**

Centre régional de la photographie,  
Douchy-les-Mines

**95**

**Deborah Bowmann**

Centre d'art contemporain

CAC / Passages, Troyes

**96**

**02#93**

Printemps / Spring 2020

**En couverture / Cover**  
Laura Henno, *The Chocolate Mountains Gunnery Range*, 2017.  
C-print, 125 x 155 cm.  
Série *Slab City* (USA), from  
the *Slab City* (USA) series.  
Courtesy Galerie Les Filles  
du calvaire, Paris.

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

**Rédacteurs / Contributors**  
Elena Cardin, Margot Grygielewicz,  
Antoinette Jattiot, Patrice Joly,  
Aude Launay, Ingrid Luquet-Gad,  
Ilan Michel, Vanessa Morisset,  
Anysia Troin-Guis.

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

**Publicité / Advertising**  
Patrice Joly  
[patricejoly@orange.fr](mailto:patricejoly@orange.fr)

**Graphisme / Graphic Design**  
Aurore Chassé

**Impression / Printing**  
Ziur Navarra, Espagne

**Éditeur / Publisher**  
Association Zoo galerie  
10 rue Bonne Louise  
44 000 Nantes (F)  
[direction@zoogalerie.com](mailto:direction@zoogalerie.com)

Avec le soutien  
de la Ville de Nantes

**Textes inédits et archives sur**  
[www.zero Deux.fr](http://www.zero Deux.fr)  
**Unpublished texts and archives**  
[www.zero Deux.fr/en](http://www.zero Deux.fr/en)



# Kate Crawford | Trevor Paglen

## Les images à l'œuvre

—  
par Aude Launay

La situation est la suivante: nous nous trouvons dans un espace nommé Osservatorio (qui n'est pas un ancien observatoire) et nous regardons des images qui ne sont pas destinées à être regardées comme de l'art mais qui sont exposées comme tel bien qu'elles ne prétendent pas en être et que les artistes / auteurs de l'exposition ne le prétendent pas non plus. La plupart de ces photos sont des portraits, à l'exception de quelques documents historiques.

La première série de visages qui nous est donnée à voir a été extraite de l'ensemble de données FERET, une collection de 14 126 images de visages de 1 199 personnes recueillies entre 1993 et 1996. Le programme FERET — acronyme de Face Recognition Technology — était un programme de recherche du ministère américain de la Défense visant à développer «des capacités de reconnaissance automatique des visages qui pourraient être utilisées pour assister le personnel de sécurité, de renseignement et des forces de l'ordre dans l'exercice de leurs fonctions<sup>1</sup>». Il a donné naissance à la première «grande» base de données créée dans le but d'améliorer les techniques de reconnaissance faciale d'une manière générale, contrairement aux ensembles de données habituellement créés par des développeurs pour entraîner et tester les algorithmes particuliers qu'ils programmaient. Pour le National Institute of Standards and Technology, «avant le début du programme FERET, il n'y avait aucun moyen d'évaluer ou de comparer avec précision les algorithmes de reconnaissance faciale<sup>2</sup>». La question de l'objectivité des algorithmes de reconnaissance faciale est précisément l'enjeu de cette exposition proposée par Kate Crawford, professeure et chercheuse en intelligence artificielle, et Trevor Paglen, artiste et chercheur.

Le deuxième ensemble de données que l'on rencontre aborde la question plus

frontalement: il s'agit de photos de personnes — désormais décédées — arrêtées à plusieurs reprises qui permettent de suivre l'évolution de leur apparence en incluant des facteurs comme la pousse des cheveux ou le vieillissement. Le MEDS-II (pour Multiple Encounters Dataset-II) a été créé en 2011 à partir d'images et de métadonnées fournies par le FBI, c'est-à-dire d'images qui n'ont pas été produites à dessein mais qui ont été recyclées ou upcyclées, c'est selon. Comme ces photos ont elles aussi été collectées aux États-Unis, on y voit principalement des hommes blancs ou noirs, très peu de femmes et encore moins de personnes asiatiques. Comme les réseaux sociaux et les sites d'hébergement d'images en étaient encore à leurs balbutiements (Facebook et Flickr n'avaient que cinq ans lorsque les premiers fichiers MEDS ont été mis en place), où était-il alors possible de se procurer des photos de personnes sur une période de temps significative et avec les données d'identité correspondantes? Il y avait principalement deux viviers: les célébrités et les condamnés.

Il a peut-être été plus facile pour le gouvernement d'opter pour la deuxième solution car la base de données était en quelque sorte déjà existante et vérifiée. Ce qui ne veut pas dire qu'elle était représentative. Trevor Paglen le souligne avec humour: «Ces deux ensembles de données sont gérés par l'Institut national des normes des États-Unis, ils sont à la reconnaissance faciale ce que le kilogramme est au poids!»<sup>3</sup> La création de normes pour les machines est évidemment un aspect crucial. Alors comment peut-on réduire ce processus à des données recueillies auprès de quelques centaines de personnes travaillant dans une université ou dans l'armée et acceptant de donner leur image pour faire avancer la recherche?

L'option des célébrités avait elle aussi été choisie par quatre chercheurs qui,

Kate Crawford | Trevor Paglen, *Training Humans*, Fondazione Prada Osservatorio, Milan, 12.9.2019 - 24.2.2020  
Table-ronde avec Kate Crawford et Trevor Paglen modérée par Aude Launay mercredi 8 avril 2020, 19h, auditorium du Jeu de Paume, Paris.

en 2007, ont publié un ensemble de données intitulé Labeled Faces in the Wild, une collection de 13 233 images de 5 749 célébrités «recouvrant l'ensemble des conditions habituellement rencontrées dans la vie quotidienne» par opposition à «la plupart des bases de données de visages [qui] ont été créées dans des conditions contrôlées pour faciliter l'étude de paramètres spécifiques de la reconnaissance faciale<sup>4</sup>». Crawford et Paglen en exposent les images aux côtés de celles du Selfie dataset qui, comme son nom l'indique, est un ensemble de selfies. Mais ces 46 836 selfies ont-ils eux aussi été donnés pour faire avancer la recherche? Eh bien, non. Ils ont été tout bonnement récupérés sur Instagram par le centre de recherche en vision assistée par ordinateur de l'université de Floride centrale.

L'année 2015 a en effet été marquée par la mise à disposition de deux ensembles de photos d'«anonymes» vivants recueillies sans leur consentement: Selfie et Brainwash, ce dernier étant composé d'images extraites d'une webcam située dans un café de San Francisco. Bien que Brainwash, produit par l'université de Stanford, ait été retiré de son site internet officiel en juin 2019 après qu'il ait été divulgué par les artistes et chercheurs Adam Harvey et Jules Laplace<sup>5</sup> qu'il était notamment utilisé par l'université nationale de technologie de défense chinoise et par des chercheurs affiliés à Megvii, une société chinoise leader en matière d'IA qui fournit des logiciels de reconnaissance faciale entre autres à Lenovo et Huawei, Selfie est, lui, toujours

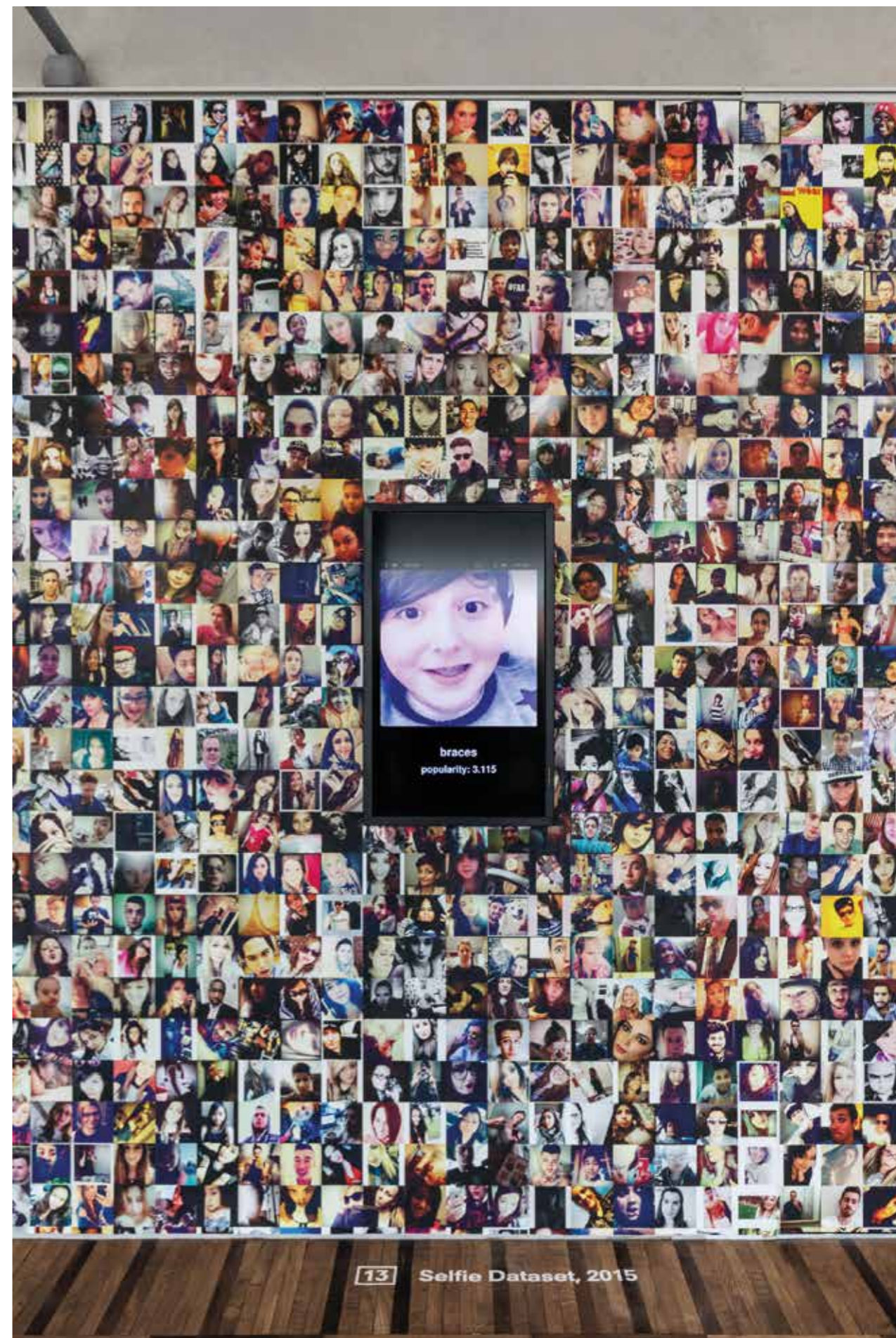
<sup>1</sup> Tel que présenté sur le site web de l'Institut national des normes et de la technologie, <https://www.nist.gov/programs-projects/face-recognition-technology-feret>

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Trevor Paglen lors de la présentation de l'exposition.

<sup>4</sup> Gary B. Huang, Tamara Berg, Marwan Mattar, Eric Learned-Miller, «Labeled Faces in the Wild: A Database for Studying Face Recognition in Unconstrained Environments», octobre 2008.

<sup>5</sup> <https://megapixels.cc/brainwash/>



Selfie Dataset, Mahdi M Kalayeh, Misrak Seifu, Wesna LaLanne, and Mubarak Shah, 2015.  
Vue de l'exposition / Exhibition view of «Kate Crawford | Trevor Paglen: Training Humans», Osservatorio Fondazione Prada.  
Photo: Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada.





**The Japanese Female Facial Expression (JAFFE) Database, Michael J. Lyons, Shigeru Akamatsu, Miyuki Kamachi, Jiro Cyoba, 1997.**  
 Vue de l'exposition / Exhibition view of « Kate Crawford | Trevor Paglen: Training Humans », Osservatorio Fondazione Prada.  
 Photo: Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada.

disponible. Il est à noter que nous ne mentionnons ici que les ensembles de données de recherche accessibles au public mais, bien entendu, il en existe des dizaines de privés dont nous ignorons plus ou moins l'existence, comme ceux qui sont utilisés en interne chez Google ou Facebook, par exemple.

N'oublions pas que «Facebook possède la plus grande collection de visages humains de toute l'histoire», indique Kate Crawford, «une archive privée de tant de visages humains qu'elle est sans nul doute comparable aux gigantesques collections des plus puissantes familles de l'histoire européenne: ce sont les Médicis des visages<sup>6</sup>!» ajoute-t-elle avec à-propos — nous sommes à Milan.

Présenter de telles images dans un espace d'exposition dédié à l'art soulève

bien sûr des questions classiques du monde de l'art telles que: quelle est la différence entre regarder une photographie dont nous savons qu'elle est de l'art et regarder un selfie d'une personne que nous ne connaissons pas sur un réseau social?

Mais la situation soulève des questions plus urgentes car ce que nous regardons ici, ce sont des images qui sont principalement regardées par des systèmes de vision artificielle, des images qui peuvent avoir été produites par des humains pour des humains mais qui finissent par être utilisées par des machines pour regarder les humains.

Il y a quelques années, dans un essai très pertinent, Trevor Paglen nous prévenait déjà que: «La culture visuelle humaine est devenue un cas particulier de la vision, une exception à la règle.

L'écrasante majorité des images est désormais fabriquée par des machines pour d'autres machines, les humains étant rarement dans la boucle.<sup>7</sup>» Cela signifierait-il que les images deviennent de plus en plus opératoires? Le but des images ainsi nommées par Harun Farocki<sup>8</sup> à l'aube du millénaire n'est pas la représentation mais l'action, la participation active aux affaires humaines. Cette idée n'était alors pas

<sup>6</sup> Kate Crawford, entretien avec l'auteure, Milan, 11 septembre 2019.

<sup>7</sup> Trevor Paglen, «Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)», *The New Inquiry*, 8 décembre 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

<sup>8</sup> «Dans mon premier travail sur ce sujet, *Eye/Machine* (2001), j'ai appelé ces images 'images opératoires', des images faites ni pour divertir ni pour informer. Ce sont des images qui ne représentent pas un objet, mais qui font plutôt partie d'une opération». Harun Farocki, «Images fantômes», *Public*, n° 29, Nouvelles localités, 2004, p. 17.

vraiment nouvelle, en fait, elle a même déjà une soixantaine d'années. Il y a maintenant soixante ans que les images ont commencé à nous échapper.

À l'origine de cette révolution, parmi quelques autres avancées scientifiques et technologiques significatives dans le domaine, se trouve notamment une étude des neurobiologistes David H. Hubel et Torsten Wiesel, publiée en 1959, sur le traitement de l'information par les neurones du cortex visuel chez le chat<sup>9</sup>. Leur découverte de l'impact de l'environnement visuel sur la structuration de la vision et de son fonctionnement par analyse de couches d'information, combinée aux résultats des recherches de neurologues sur les réseaux neuronaux des grenouilles<sup>10</sup>, également dévoilés en 1959, formera la base de ce que l'on appelle l'apprentissage approfondi (ou plus communément *deep learning*) en intelligence artificielle. Les algorithmes d'apprentissage approfondi, présents dans la majorité des réseaux neuronaux artificiels (eux aussi réellement mis en application en 1959)<sup>11</sup>, sont utilisés dans de nombreux domaines, de la traduction automatique aux assistants personnels en passant par le trading, pour n'en citer que quelques-uns, mais nous nous concentrerons ici sur la vision artificielle. Tout comme le fonctionnement des réseaux de neurones artificiels est basé sur celui (supposé) des neurones naturels, la vision par ordinateur s'inspire du raffinement de l'information visuelle dans le cortex humain<sup>12</sup> et animal<sup>13</sup>. À cette fin, l'image qui est entrée dans le système, comme l'image perçue, est décomposée en différents éléments: en résumé, formes, reliefs et couleurs. Bien entendu, pour être compréhensible par la machine, elle est traduite en séquences de chiffres, d'équations et d'autres fonctions, un procédé mis au point en 1957 par l'ingénieur Russell A. Kirsch, créateur du scanner numérique et, donc, de la première image numérique. «Que se passerait-il si les ordinateurs pouvaient voir le monde tel que nous le voyons<sup>14</sup>?» C'est pour répondre à cette question qu'il entreprit de diviser la désormais célèbre photo de son fils en petits carrés aux propriétés descriptibles mathématiquement: les pixels.

À la même époque, un mathématicien et informaticien travaillant sur la lecture automatique et, plus particulièrement, sur la reconnaissance de caractères, se faisait ambitieux; à propos de ces années de recherche et des rêves qu'il avait alors, Woodroe W. Bledsoe a écrit: «Je voulais qu'il lise les caractères imprimés sur une

page et l'écriture manuscrite également. Je pouvais voir cela, au moins en partie, dans un petit appareil photo qui tenait sur mes lunettes, auquel était attaché une oreillette qui me murmurait les noms de mes amis et connaissances que je rencontrais dans la rue... Car, voyez-vous, mon ami ordinateur avait la capacité de reconnaître les visages<sup>15</sup>.» Ainsi, en 1960, avec deux de ses collègues du laboratoire national de recherche et développement sur la sécurité nucléaire où il travaillait, il a créé Panoramic Research à Palo Alto — juste au début de la révolution du *silicon*<sup>16</sup>, bien avant que la vallée en prenne le nom —, une société dédiée à la recherche spéculative en intelligence artificielle et en robotique, pour en résumer les activités. Trois ans plus tard, Bledsoe publiait «un rapport sur un projet de reconnaissance faciale», qui est encore aujourd'hui la première tentative connue de conception «d'une solution à un problème de reconnaissance faciale simplifié<sup>17</sup>». Outre sa description d'un moyen de transposer la méthode de reconnaissance de caractères créée par Bledsoe à des images de visages humains, ce document met également en évidence le travail humain nécessaire au fonctionnement du système: «On estime que pour une future machine de reconnaissance, une certaine quantité de travail humain peut être très rentable. Par exemple, lorsque l'on donne une image à identifier à la machine, on peut demander à son opérateur de donner le sexe de la personne (s'il est connu), sa race, etc. et de fournir des renseignements quant à sa taille et son poids<sup>18</sup>.»

Ce projet de reconnaissance faciale ainsi qu'une grande partie des travaux menés par Panoramic Research ont été financés par le groupe King-Hurley, présumée société écran de la CIA<sup>19</sup>, ce qui explique sans doute pourquoi si peu d'articles de Bledsoe ont été publiés jusqu'à présent<sup>20</sup>. L'un d'eux, le «rapport sur un projet de reconnaissance faciale» susmentionné, ouvre «Training Humans», l'exposition Paglen-Crawford à l'Osservatorio, ce qui a fait dire à Trevor Paglen, d'un ton acerbe: «Quand on se penche sur les fondements de la recherche sur l'intelligence artificielle et la vision par ordinateur, on trouve la CIA et quelques expériences très cruelles sur des chats<sup>21</sup>.» Il n'est donc pas si surprenant de lire le nom d'Alphonse Bertillon dans la bibliographie de ce rapport<sup>22</sup> pas plus que, peut-être, de découvrir que Panoramic a apparemment aussi mené des recherches dans le cadre du tristement célèbre projet MK-Ultra, projet de recherche de la CIA notamment dédié au «contrôle de l'esprit

et au lavage de cerveau» qui a conduit à la formalisation des techniques d'interrogation encore utilisées à ce jour<sup>23</sup>.

Si le mathématicien belge Adolphe Quételet a été le premier à appliquer les statistiques et les probabilités à la psychologie mais aussi à la criminologie, par le biais de mesures du visage et du corps humain entre autres techniques douteuses — il a d'ailleurs créé l'IMC — systématisant l'utilisation du corps dans le processus d'identification d'une personne, il a largement influencé Bertillon, le créateur français de l'anthropométrie judiciaire, un système

<sup>9</sup> David Hubel et Torsten Wiesel, «Receptive fields of single neurons in the cat's striate cortex», *The Journal of Physiology*, 1959, n°148, p. 574-591. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2718232/>  
 Dans l'exposition «Training Humans», Trevor Paglen et Kate Crawford présentent une vidéo de 1973 sur des expériences très cruelles menées sur des chats par le neurobiologiste Colin Blakemore qui étudiait alors le développement du cortex visuel. <https://www.youtube.com/watch?v=QzkMo45pcUo>

<sup>10</sup> Jerome Lettvin, Humberto Maturana, Warren McCulloch et Walter Pitts, «What the frog's eye tells the frog's brain», 1959, *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, vol. 47:1940-1959. <https://neuromajor.ucr.edu/courses/WhatTheFrogsEyeTellsTheFrogsBrain.pdf>

<sup>11</sup> MADALINE (pour Multiple Adaptive Linear Elements) a été le premier réseau neuronal artificiel appliqué à un problème du monde réel. Développé en 1959 par Bernard Widrow et Marcian Hoff à Stanford, son architecture est toujours utilisée aujourd'hui.

<sup>12</sup> «La rétine envoie très peu d'informations au cerveau; ce que nous voyons est en fait reconstruit par notre cerveau», comme l'explique Gérard Berry dans «La photographie numérique, un parfait exemple de la puissance de l'informatique», son cours au Collège de France le 31 janvier 2018. <https://www.college-de-france.fr/site/gerard-berry/course-2018-01-31-16h00.htm>

<sup>13</sup> Certaines affirmations de Lettvin, Maturana, McCulloch et Pitts ont depuis été contredites, voir: Conor Myhrvold, «In a Frog's Eye», *MIT Technology Review*, 2 janvier 2013. <https://www.technologyreview.com/s/508376/in-a-frogs-eye/>

<sup>14</sup> Russell A. Kirsch cité dans Rachel Ehrenberg, «Square Pixel Inventor Tries to Smooth Things Out», *Wired*, 28 juin 2010. <https://www.wired.com/2010/06/smoothing-square-pixels/>

<sup>15</sup> Woody Bledsoe, dans un essai inédit de 1976, cité dans Shaun Raviv, «The Secret History of Facial Recognition», *Wired*, 21 janvier 2020. <https://www.wired.com/story/secret-history-facial-recognition/>

<sup>16</sup> Le transistor à effet de champ métal-oxyde-silicium — le premier transistor miniature — a en effet été conçu en 1959 et a conduit au développement massif des dispositifs électroniques que nous connaissons.

<sup>17</sup> Woodroe Wilson Bledsoe, «A Facial Recognition Project Report», 1963, p. 1. <https://archive.org/details/firstfacialrecognitionresearch/mode/2up>

<sup>18</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>19</sup> Bill Richards, «Firm's Suits Against CIA Shed Light on Clandestine Air Force», *The Washington Post*, 12 mai 1978. <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1978/05/12/firms-suits-against-cia-shed-light-on-clandestine-air-force/asd77856-6920-40a4-a430-13b9c917245/>  
 L'information n'a été ni confirmée ni démentie par la CIA: <https://www.muckrock.com/foi/united-states-of-america-10/relationship-of-king-hurley-research-group-and-cia-10656/>

<sup>20</sup> Le fils de Woody Bledsoe a déclaré avoir vu son père mettre le feu à un certain nombre de documents, dont certains portaient la mention «Classé secret», en 1995; voir Shaun Raviv, «The Secret History of Facial Recognition», *art.cit.* Le reste de ses archives est conservé au Briscoe Center for American History de l'université du Texas à Austin.

<sup>21</sup> Trevor Paglen lors de la présentation de l'exposition. <sup>22</sup> Woodroe Wilson Bledsoe, «A Facial Recognition Project Report», 1963, Bibliographie, p. 1.

<sup>23</sup> Voir par exemple le manuel Kubark Counterintelligence Interrogation, maintenant déclassifié (depuis janvier 1997), daté de juillet 1963. <https://nsarchive2.gwu.edu//NSAEBB/NSAEBB122/index.htm#hrc>



de classification largement adopté par les services de police internationaux à partir des années 1890. Nous pouvons bien évidemment voir les informations biométriques intégrées dans les puces de nos passeports comme une version contemporaine du système Bertillon. La mesure de distances entre un œil et l'autre, entre le nez et la lèvre supérieure et l'application de ces données à l'identification des personnes n'ont pas seulement été utilisées au XIX<sup>e</sup> siècle pour condamner des récidivistes ou par Bledsoe pour apprendre à son ami ordinateur à reconnaître les visages, elles sont encore au cœur des systèmes actuels de reconnaissance des expressions faciales.

Non seulement les algorithmes de détection des émotions sont principalement utilisés «contre» les personnes qu'ils analysent — pour savoir si elles sont honnêtes dans leurs réponses lors d'un entretien d'embauche<sup>24</sup> ou pour mieux les cibler en tant que client, parmi de nombreux autres exemples — mais ils sont fondamentalement défectueux. Prenons par exemple la base de données JAFFE (pour Japanese Female Facial Expression) qui compile 213 photos d'étudiantes en psychologie de l'université de Kyushu annotées de «l'expression prédominante [...] que l'on a demandé au sujet de figurer», les six émotions exprimées étant: le bonheur, la tristesse, la surprise, la colère, le dégoût et la peur. Bien que cette base de données ait été publiée en 1998, les mêmes catégories et les cinq mêmes niveaux d'appréciation qui en sont proposés sont actuellement utilisés par les entreprises qui gardent l'humain dans la boucle pour la détection des émotions. La question étant: qu'est-ce qui permet de déduire l'état intérieur d'une personne à partir de son expression faciale?

Baser un marché de plusieurs milliards de dollars sur «six émotions universelles» semble pour le moins absurde. Outre JAFFE, Crawford et Paglen ont choisi d'exposer les catégories de la base de données UTKFaces afin d'en souligner la «profonde simplification de la complexité humaine pour la rendre lisible par l'IA<sup>25</sup>», pour reprendre les termes de Crawford. UTKFaces classe les personnes en deux sexes et cinq races: blanc, noir, asiatique, indien et autre. Pour continuer à citer Crawford: «Les systèmes d'IA réencodent ces types de compréhension étriquée de l'humanité».

Mais la classification va plus loin, comme Paglen et elle le démontrent en décrivant le plus célèbre des ensembles de données présentés dans «Training

Humans» — et probablement l'ensemble de données le plus célèbre tout court: ImageNet. L'idée derrière ce gigantesque ensemble de données créé en 2009 à l'université de Stanford était de «cataloguer intégralement le monde des objets, d'obtenir des images de chaque objet existant afin de pouvoir l'identifier: à ce jour, il y a 14,1 millions d'images classées en à peu près 20 000 catégories, la majorité étant des fruits, des animaux, des ustensiles... Et plus de 2 800 de ces catégories sont des catégories de personnes: hommes, femmes, trompettiste, débiteur — quelqu'un qui est endetté —, mais comment peut-on savoir ce qui se passe sur le compte bancaire de quelqu'un rien qu'en regardant son visage<sup>26</sup>?» demande Trevor Paglen.

Plus précisément, ImageNet est un ensemble d'images organisé selon la hiérarchie de WordNet, une base de données contenant la plupart des mots courants de la langue anglaise. Chaque concept significatif dans WordNet, si possible décrit par plusieurs mots ou expressions, est appelé *synonym set* ou *synset*. Il existe plus de 100 000 *synsets* dans WordNet, et le but d'ImageNet est de fournir en moyenne 1 000 images pour illustrer chacun. Pour ce faire, ImageNet compile une liste précise d'images web pour chacun d'entre eux. «Les images de chaque concept sont contrôlées en matière de qualité et annotées humainement<sup>27</sup>» souligne son site web, en insistant, s'il était encore besoin de le faire, sur le fait qu'il n'existe pas de véritable intelligence artificielle mais seulement des systèmes homme-machine. Ce qui ne rend pas ces systèmes plus intelligents, il faut bien le dire. «Par exemple, à côté de catégories comme pom-pom girl, ou médecin, ou politicien, il y a aussi des catégories pour alcoolique, pour mauvaise personne, pour cleptomane, pour fasciste, pour menteur, pour perdant... Vous verrez des erreurs de langage, des erreurs de représentation, beaucoup de catégories qui sont parfaitement non visuelles. Il y a même une photo d'une personne décrite comme daltonienne. À quoi ressemble une personne daltonienne?» interroge Kate Crawford. «Ce que vous voyez avec ImageNet est un exemple extrême de ce qui se passe dans tous les entraînements en général, à savoir qu'à un moment donné, la description d'une personne se transforme en un jugement sur elle<sup>28</sup>» ajoute Paglen.

Se tenir devant une maison fait de vous un habitant, près d'un enfant fait de vous un être aimé, près d'un couteau fait de vous un meurtrier, près d'un

téléphone fait de vous une call-girl. Tenir un micro fait de vous un annonceur, tenir un serpent fait de vous un charmeur. Tout cela est très littéral. Mais porter des lunettes et avoir l'air asiatique fait de vous un analyste. Vous avez demandé des clichés? Kate Crawford, que j'ai déjà citée dans ces pages sur ce même sujet il y a quelques années<sup>29</sup>, s'est longtemps battue pour que les préjugés de l'IA soient reconnus mais, comme elle le rappelle, «quand je disais ça au début, c'était une hérésie<sup>30</sup>». C'est ce qui l'a amenée à co-créer l'AI Now Institute, «un espace interdisciplinaire pour que des sociologues, des anthropologues, des philosophes et des artistes — nous avons également invité Trevor à nous y rejoindre — puissent faire partie de cet institut qui produirait des études critiques en IA<sup>31</sup>.»

Pour rendre ces idées plus compréhensibles, Trevor Paglen et son équipe ont créé *Image-Net Roulette*, un réseau de neurones de détection des visages entraîné sur les catégories de personnes d'ImageNet. Vous faites face à sa caméra et celle-ci détecte votre visage et le compare aux visages avec lesquels son modèle a été entraîné. Ensuite, vous sont présentées les catégories auxquelles le réseau pense que vous appartenez.

J'ai été personnellement reconnue par le système comme psycholinguiste, non-fumeuse, copilote, colocataire, schizophrène, divorcé, veuf, grammairienne, hôtesse de l'air, passagère, extravertie, plouc, âme sœur, grande sœur, petit frère, gngnngn, hypnotiseuse, personne ordinaire, pessimiste, call girl (quand je tenais mon téléphone de façon évidente), dormeuse, somnambule, utilisatrice et, si je commençais à sourire, le système me voyait en carriériste et en sociologue. Il y avait une femme devant moi, elle avait un grand front mais des cheveux longs et épais, elle a été décrite comme skinhead. Lorsque je raconte cela à Paglen et Crawford, cette dernière s'exclame: «J'ai eu experte aux échecs hier!» et,

<sup>24</sup> Patricia Nilsson, «How AI helps recruiters tracking jobseekers' emotions», *Financial Times*, 28 février 2018. <https://www.ft.com/content/e2e85644-05be-11e8-9650-9c0ad2d7c5b5>

<sup>25</sup> Kate Crawford lors de la présentation de l'exposition. Sur cette question précise, voir L.F. Barrett, R. Adolphs, S. Marsella, A.M. Martinez, et S.D. Pollak, «Emotional expressions reconsidered: Challenges to inferring emotion from human facial movements», *Psychological Science in the Public Interest*, 20, 2019, p. 1-68.

<sup>26</sup> Trevor Paglen lors de la présentation de l'exposition.

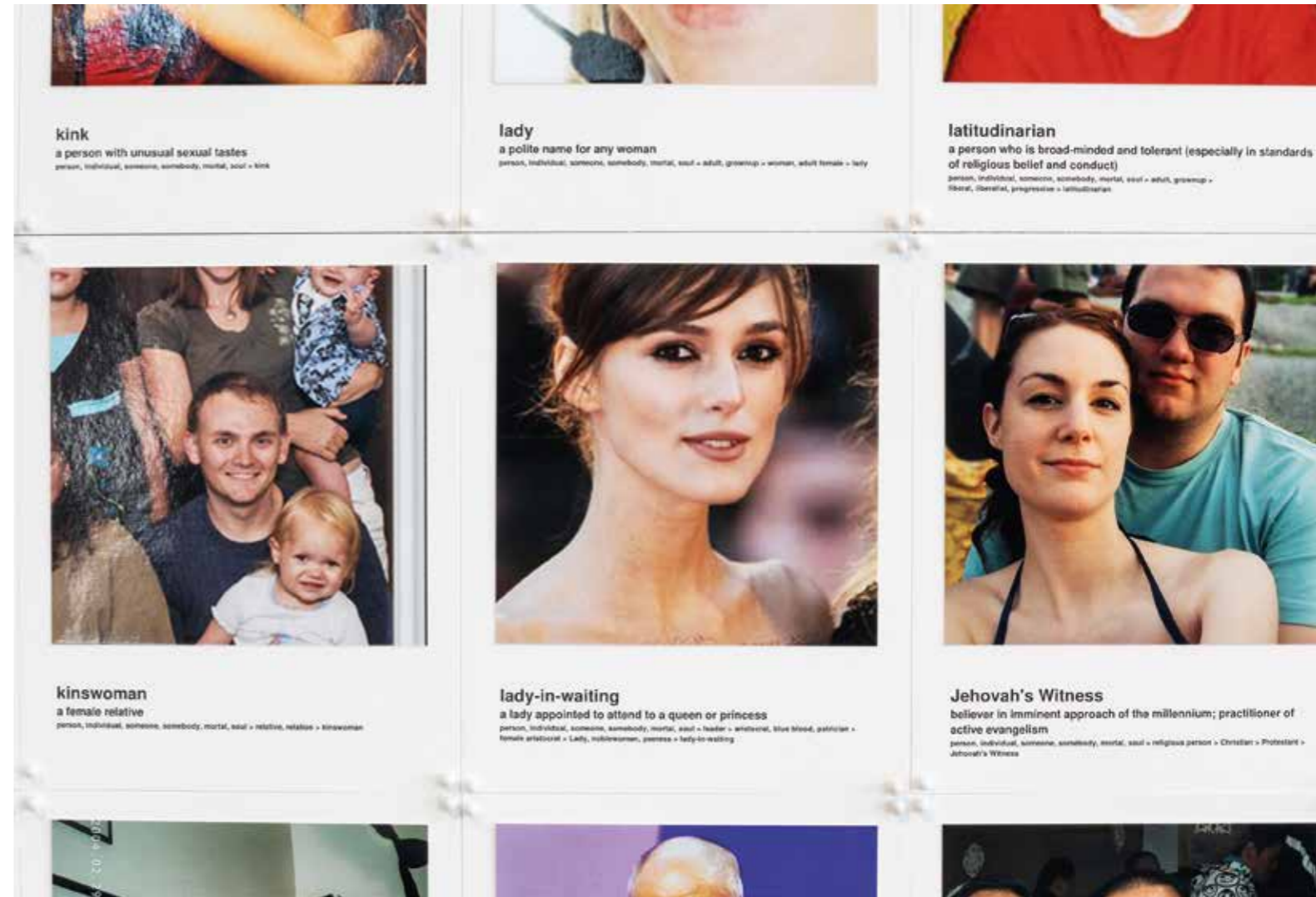
<sup>27</sup> <http://image-net.org/about-overview>

<sup>28</sup> Crawford et Paglen lors de la présentation de l'exposition.

<sup>29</sup> Aude Launay, «Algo-curating», *02 n°80, hiver 2016-17*.

<sup>30</sup> Kate Crawford, entretien avec l'auteure, Milan, 11 septembre 2019.

<sup>31</sup> *Idem*. NB: Toutes les citations suivantes sont des extraits de la conversation qui a suivi mon entretien avec Trevor Paglen et Kate Crawford à Milan.



**Image-Net, Li Fei-Fei, Kai Li, 2009.**

Détail / Detail. Vue de l'exposition / Exhibition view of «Kate Crawford | Trevor Paglen: Training Humans», Osservatorio Fondazione Prada. Photo: Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada.

se tournant vers Paglen: «Tu as eu suprémaciste blanc, toi», ce qu'il ne peut que confirmer d'un hilarant «en effet».

«La grande majorité des modèles de reconnaissance faciale sont standardisés, de sorte que la majeure partie de la vision par ordinateur, même réalisée par des entreprises, est basée sur les mêmes modèles», poursuit-il. Et, alors que je m'interrogeais sur le nombre de personnes qui ont effectivement accès aux modèles utilisés en interne chez Google ou Facebook, Kate Crawford s'alarme: «Si l'on additionne les effectifs techniques des Big Five, je pense que l'on n'est même pas à cent mille personnes. Et ce sont ces personnes qui créent des systèmes

de visualisation qui influencent la vie de milliards d'autres personnes».

Six décennies après les premières expériences en matière de vision par ordinateur, la question est maintenant de savoir comment nous avons entraîné les machines à nous voir. Comme les images opératoires sont pour la plupart invisibles, qu'elles n'atteindront jamais nos yeux parce qu'elles n'ont même pas besoin de prendre la forme de ce que nous appelons images pour accomplir la mission pour laquelle elles sont collectées, nous ne pouvons que nous demander, avec Trevor Paglen: «si l'IA est entraînée sur des images comme celles-ci, puis utilisée, comment l'IA nous entraîne-t-elle à son tour?»

Quelques jours après l'annonce du fait que l'UE envisagerait la création d'un «réseau de bases de données de reconnaissance faciale des polices nationales<sup>32</sup>», cette réflexion ne fait malheureusement que commencer.

Lorsque je repasse devant *Image-Net Roulette* une heure plus tard, le système me reconnaît: «grammairienne, non-fumeuse, psycholinguiste» affiche-t-il. Il encadre également une partie vide du mur derrière moi et l'affuble de la catégorie «peintre».

<sup>32</sup> Zach Campbell, Chris Jones, «Leaked Reports Show EU Police Are Planning a Pan-European Network of Facial Recognition Databases», *The Intercept*, 21 février 2020. <https://theintercept.com/2020/02/21/eu-facial-recognition-database/>



# Kate Crawford | Trevor Paglen

## The Image-Force

by Aude Launay

Kate Crawford | Trevor Paglen, *Training Humans*,  
Fondazione Prada Osservatorio, Milan,  
12.9.2019 - 24.2.2020  
Panel discussion with Kate Crawford and Trevor Paglen  
moderated by Aude Launay on Wednesday April 8, 2020,  
7 pm, Jeu de Paume Auditorium, Paris.

So here's the situation. We are in a place named Osservatorio (which is not a former observatory), looking at pictures not intended to be looked at as art, but displayed as such, though they do not claim to be art, and the artists/authors of the exhibition don't claim they are either. Most of the pictures in this exhibition are portraits, with the exception of some historical documents.

The first series of faces we come across has been extracted from the FERET dataset, a collection of 14,126 facial images of 1,199 individuals gathered between 1993 and 1996. The FERET program—which stands for Face Recognition Technology—was a US Department of Defense research program aimed at developing “automatic face recognition capabilities that could be employed to assist security, intelligence, and law enforcement personnel in the performance of their duties”. It gave rise to the first “large” database created with the general purpose of improving facial recognition compared to the usual datasets created by developers to train and test the precise algorithms they were programming. For the National Institute of Standards and Technology, “Before the start of the FERET program, there was no way to accurately evaluate or compare facial recognition algorithms.”<sup>2</sup> And that's precisely what is at stake in this exhibition by multidisciplinary AI researcher and professor Kate Crawford and artist and researcher Trevor Paglen: the question of objectivity in facial recognition algorithms.

The second excerpt of a dataset on view is more straightforward in this regard: it consists of pictures of deceased persons arrested multiple times, which allow for the tracking of changes in their faces, such as hair growth or aging. The MEDS-II (for Multiple Encounters Dataset-II) was created in 2011 using images and metadata provided by the FBI, i.e. images not produced on purpose

but recycled—or upcycled, depending on your personal views. As this dataset was also assembled in the US, it features mostly white and black men, very few women and even less Asian people. As the social networks and image hosting websites were still in their infancy (Facebook and Flickr were only five years old when the first MEDS files were gathered), where could one look for pictures of the same persons over a significant period of time with attached data? There were two main options: celebrities and convicts.

It may have been easier for the government to opt for the second solution as the database was in some way already existing and verified. Which doesn't mean it was fairly representative. As Trevor Paglen humorously points out: “Those two datasets are maintained by the National Institute of Standards of the US, they are to facial recognition what the kilogram is to mass!”<sup>3</sup>

The creation of standards for machines is obviously a crucial point. So how can things be reduced to data gathered from a few hundred people working in a university or in the military willing to donate the image of their face to advance research?

The celebrities option was actually chosen by four researchers who, in 2007, published a dataset titled Labeled Faces in the Wild, a collection of 13,233 images of 5,749 celebrities

“spanning the range of conditions typically encountered in everyday life” as opposed to “most face databases [that] have been created under controlled conditions to facilitate the study of specific parameters on the face recognition problem.”<sup>4</sup> Crawford and Paglen display its pictures next to the Selfie dataset which, as its name implies, is a database of selfies. But were those 46,836 selfies donated to advance research? Well, no. They were scraped

from Instagram by the Center for Research in Computer Vision at the University of Central Florida.

2015 did indeed mark the release of two datasets of portraits of living “anonymous” persons whose pictures were gathered without their consent: the Selfie dataset and the Brainwash dataset, this latter being composed of pictures extracted from a webcam broadcast from a San Francisco café. While the Brainwash dataset, produced by Stanford University, was removed from its original website in June 2019 after being exposed by artists and researchers Adam Harvey and Jules Laplace<sup>5</sup> as notably used by the National University of Defense Technology in China and by researchers affiliated to Megvii, a Chinese leading AI company that provides facial recognition to Lenovo and Huawei among others, the Selfie dataset is still available. It should be noted that we are here only mentioning publicly available research datasets but, of course, there are dozens of proprietary datasets whose existence we more or less ignore, such as the ones used internally at Google or Facebook, for instance.

Let's not forget that “Facebook has the biggest collection of human faces in all history!” indicates Kate Crawford, “an archive of so many human faces that is privately held, that it can possibly compare to the gigantic collections of the most powerful European families in history: there're like the Medici of faces!”<sup>6</sup> she wittily adds.

<sup>1</sup> As presented on the National Institute of Standards and Technology website, <https://www.nist.gov/programs-projects/face-recognition-technology-feret>

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Trevor Paglen during the presentation of the exhibition.

<sup>4</sup> Gary B. Huang, Tamara Berg, Marwan Mattar, Eric Learned-Miller, “Labeled Faces in the Wild: A Database for Studying Face Recognition in Unconstrained Environments”, October 2008.

<sup>5</sup> <https://megapixels.cc/brainwash/>

<sup>6</sup> Kate Crawford, interview by the author, Milan, Sept 11, 2019.

<sup>7</sup> Trevor Paglen, “Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)”, *The New Inquiry*, December 8, 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>



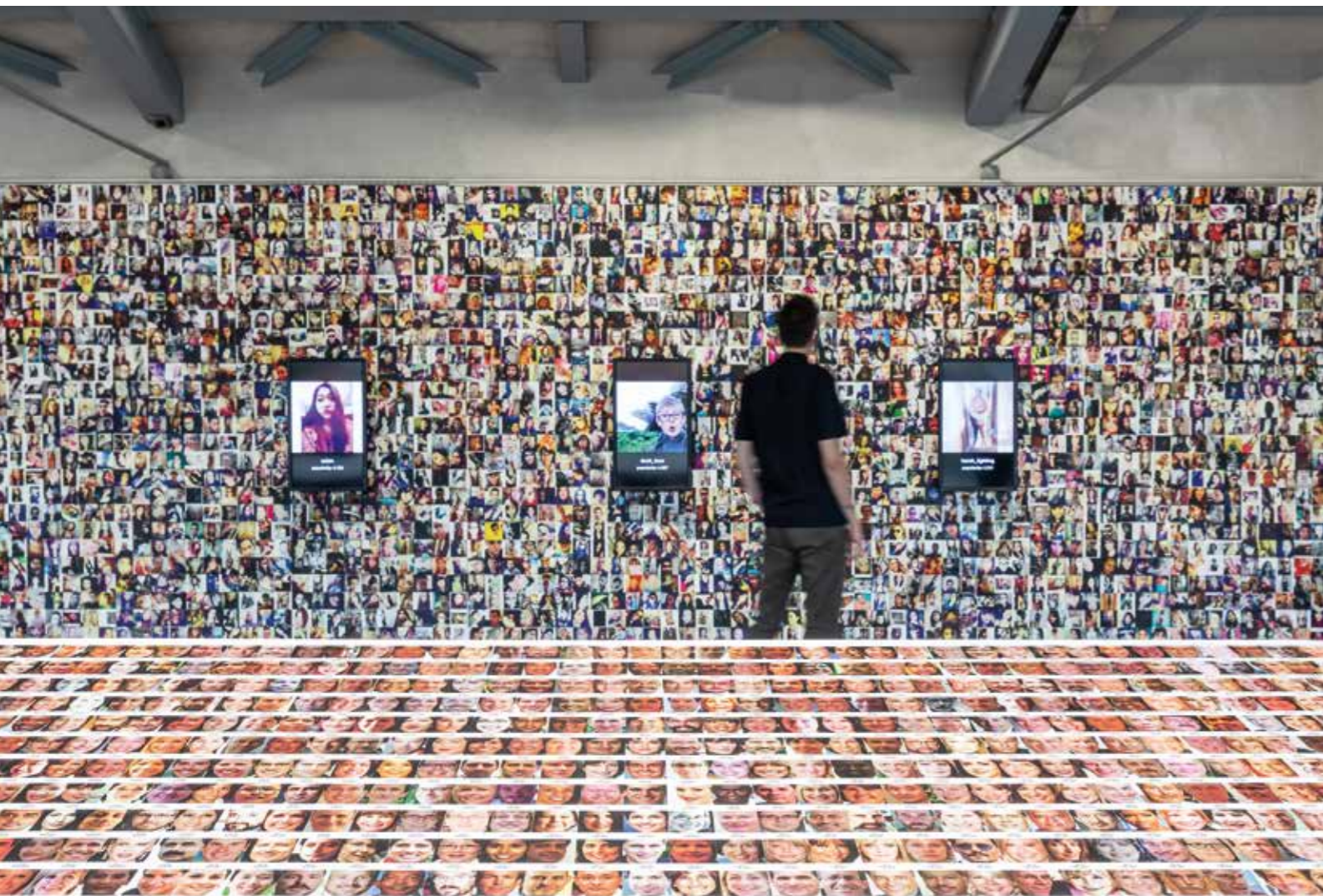
### subject

a person who is subjected to experimental or other observational procedures; someone who is an object of investigation

person, individual, someone, somebody, mortal, soul > subject, case, guinea pig

**Image-Net, Li Fei-Fei, Kai Li, 2009.**  
Détail / Detail.Vue de l'exposition / Exhibition view of « Kate Crawford | Trevor Paglen: Training Humans », Osservatorio Fondazione Prada.  
Photo: Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada.





Sur la table / on the table:  
**UTKFaces**, Zhifei Zhang, Yang Song, Hairong Qi, 2017.

Au mur / on the wall:  
**Selfie Dataset**, Mahdi M Kalayeh, Misrak Seifu, Wesna LaLanne, and Mubarak Shah, 2015.  
 Vue de l'exposition / Exhibition view of « Kate Crawford | Trevor Paglen: Training Humans », Osservatorio Fondazione Prada.  
 Photo: Marco Cappelletti.  
 Courtesy Fondazione Prada.

**FERET Dataset**  
 National Institute of Standards, 1993-96  
 Vue de l'exposition / Exhibition view of  
 « Kate Crawford | Trevor Paglen: Training  
 Humans », Osservatorio Fondazione Prada.  
 Photo: Marco Cappelletti.  
 Courtesy Fondazione Prada.



Displaying excerpts of such data sets in an art space raises of course classical art world questions: What is the difference between looking at a photograph that we know is art and looking at a random selfie of someone we don't know on a social network?

But, here, the situation raises more urgent questions as we are thus looking at pictures that are mostly looked at by machinic eyes, that may have been produced by humans for humans but that end up being used by machines to look at humans.

A few years ago, in an insightful essay, Trevor Paglen warned that: "Human visual culture has become a special case of vision, an exception to the rule. The overwhelming majority of images are now made by machines for other machines, with humans rarely in the loop."<sup>7</sup> Would that mean that images are becoming more and more operative? The aim of the images thus named by Harun Farocki<sup>8</sup> at the dawn of the millennium, is not representation but action, active participation in human affairs. This idea was not exactly new, in fact, it is even already sixty years old. It's now sixty years since images began to elude us.

At the origin of this revolution, among a few scientific and technological breakthroughs in the domain, was a study by neurobiologists David H. Hubel and Torsten Wiesel, published in 1959, on the processing of information by neurons in the cat's visual cortex<sup>9</sup>. Their discovery of the impact of the visual environment on the structuring of vision and its functioning by analyzing layers of information, combined with the results of neurologists' research on the neural networks of frogs<sup>10</sup>, also unveiled in 1959, formed the basis of what is known as deep learning in artificial intelligence. Deep learning algorithms, present in the majority of artificial neural networks (also actually implemented in 1959)<sup>11</sup>, are used in many fields, from automatic translation to personal assistants by way of trading, to quote only a few, but here we will focus on computer vision. Just as the functioning of artificial neural networks is based on the (supposed) functioning of natural neurons, computer vision is inspired by the refinement of visual information in the human<sup>12</sup> and animal<sup>13</sup> cortex. For this purpose, the image run into the system, like the perceived image, is broken down into different elements: in a nutshell, shapes, relief and colours. Of course, in order to be understandable by the machine, it is translated into sequences of numbers,

equations and other functions, a process developed in 1957 by engineer Russell A. Kirsch, creator of the digital scanner and thus of the first digital image. "What would happen if computers could see the world as we see it?"<sup>14</sup> It was to answer this question that he set out to divide his son's now-famous photo into small squares with mathematically describable properties: pixels.

Around the same time, a mathematician and computer scientist at work on machine reading and more particularly on character recognition, was being ambitious; about those research years and the dreams he had, Woodroe W. Bledsoe wrote: "I wanted it to read printed characters on a page and handwritten script as well. I could see it, or a part of it, in a small camera that would fit on my glasses, with an attached earplug that would whisper into my ear the names of my friends and acquaintances as I met them on the street... For you see, my computer friend had the ability to recognize faces."<sup>15</sup> So in 1960, together with two of his colleagues at the national nuclear security research and development laboratory he was working at, he incorporated Panoramic Research in Palo Alto—right at the start of the silicon revolution<sup>16</sup>, though before the Valley was thus named—, a company dedicated to speculative research in artificial intelligence and robotics, if we have to summarize things. Three years later, Bledsoe published "A Facial Recognition Project Report", which is still today the first known attempt to devise "a solution of a simplified face recognition problem"<sup>17</sup>. Apart from describing a way to transpose the pattern recognition method created by Bledsoe, for a computer to recognize letters, to images of human faces, this document also highlights the necessary human work for the functioning of the system: "It is felt that for an eventual recognition machine a certain amount of work by humans may be highly profitable. For example, when giving the machine a picture to be identified, the machine operator might be asked to give the sex (if known), race, etc. and to provide scaling information."<sup>18</sup>

This facial recognition project as well as a large part of the work conducted by Panoramic Research has been funded by King-Hurley Research group, an alleged front company for the CIA<sup>19</sup>, which should be the reason why very few research papers by Bledsoe have been published so far<sup>20</sup>. One of them, the aforementioned "Facial Recognition Project Report", opens "Training Humans", the Paglen-Crawford

exhibition at Osservatorio, which made Trevor Paglen say, in an acerbic tone: "When you're looking at the very foundations of artificial intelligence and computer vision research, you find the CIA and some very cruel experiments on cats, that's the ground upon which all of it is built."<sup>21</sup> Thus it might not be that much of a surprise to read the name of Alphonse Bertillon in the bibliography of this report,<sup>22</sup> any more than, maybe, to discover that Panoramic has apparently also conducted research in the framework of the infamous MK-Ultra project,

<sup>8</sup> "In my first work on this subject, *Eye/Machine* (2001), I called such pictures, made neither to entertain nor to inform, 'operative images.' These are images that do not represent an object, but rather are part of an operation." Harun Farocki, "Phantom Images", *Public*, n° 29, New Localities, 2004, p. 17.

<sup>9</sup> David Hubel and Torsten Wiesel, "Receptive fields of single neurones in the cat's striate cortex", *The Journal of Physiology*, 1959, n°148, p. 574-591. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2718232/>

<sup>10</sup> In the exhibition *Training Humans*, Trevor Paglen and Kate Crawford present a video from 1973 of—rather cruel—experiments conducted on kittens by Colin Blakemore, a neurobiologist who was studying development in the visual cortex. <https://www.youtube.com/watch?v=QzkMo45pcUo>

<sup>11</sup> Jerome Lettvin, Humberto Maturana, Warren McCulloch and Walter Pitts, "What the frog's eye tells the frog's brain", 1959, *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, vol. 47: 1940-1959. <https://neuromajor.ucr.edu/courses/WhatTheFrogsEyeTellsTheFrogsBrain.pdf>

<sup>12</sup> MADALINE (for Multiple ADAptive LINear Elements) was the first artificial neural network applied to a real-world problem. Developed in 1959 by Bernard Widrow and Marcian Hoff at Stanford, its architecture is still in use today.

<sup>13</sup> "The retina sends very little information to the brain; what we see is actually reconstructed by our brain", as Gérard Berry explains in *La photographie numérique, un parfait exemple de la puissance de l'informatique* (Digital photography, a perfect example of the power of computers), his lecture at the Collège de France on January 31, 2018. <https://www.college-de-france.fr/site/gerard-berry/course-2018-01-31-16h00.htm>

<sup>14</sup> Some assertions by Lettvin, Maturana, McCulloch and Pitts have since been contradicted, see: Conor Myhrvold, "In a Frog's Eye", *MIT Technology Review*, January 2, 2013. <https://www.technologyreview.com/s/508376/in-a-frogs-eye/>

<sup>15</sup> Russell A. Kirsch quoted in Rachel Ehrenberg, "Square Pixel Inventor Tries to Smooth Things Out", *Wired*, June 28, 2010. <https://www.wired.com/2010/06/smoothing-square-pixels/>

<sup>16</sup> Woody Bledsoe, in an unpublished essay from 1976, quoted in Shaun Raviv, "The Secret History of Facial Recognition", *Wired*, January 21, 2020. <https://www.wired.com/story/secret-history-facial-recognition/>

<sup>17</sup> The metal-oxide-silicon field-effect transistor—the first miniature transistor—was indeed conceived in 1959 and led to the massive development of electronic devices that we know.

<sup>18</sup> Woodroe Wilson Bledsoe, "A Facial Recognition Project Report", 1963, p. 1. <https://archive.org/details/firstfacialrecognitionresearch/mode/2up>

<sup>19</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>20</sup> Bill Richards, Firm's Suits Against CIA Shed Light on Clandestine Air Force, *The Washington Post*, May 12, 1978. <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1978/05/12/firms-suits-against-cia-shed-light-on-clandestine-air-force/a8d77856-6920-40a4-a430-13b9c917245/>  
The information has been neither confirmed nor denied by the CIA: <https://www.muckrock.com/foi/united-states-of-america-10/relationship-of-king-hurley-research-group-and-cia-10656/>

<sup>21</sup> Woody Bledsoe's son has reported having seen his father set fire to a certain amount of documents, some of which marked 'Classified', in 1995; see Shaun Raviv, "The Secret History of Facial Recognition", *art.cit*.

<sup>22</sup> The rest of his archive is held at the Briscoe Center for American History at the University of Texas in Austin.

<sup>23</sup> Trevor Paglen during the presentation of the exhibition.

<sup>24</sup> Woodroe Wilson Bledsoe, "A Facial Recognition Project Report", 1963, Bibliography, p. 1.



the “mind control-brainwashing” CIA research project that led to the formalization of interrogation techniques still in use<sup>23</sup>.

If Belgian mathematician Adolphe Quételet was the first to apply statistics and probabilities to psychology but also to criminology, by way of measurements of the human face and body among other questionable techniques—funnily enough, he also created the BMI—systematizing the use of the body in the identification process of a person, he largely influenced Bertillon, the French creator of judicial anthropometry, a classification system widely adopted by police departments from the 1890s. We can obviously read the biometric information embedded in the chips in our passports as a contemporary version of the Bertillon system. Measuring distances between one eye and another, between the nose and the upper lip and using this data to identify people, was not only used in the nineteenth century to convict repeat offenders or by Bledsoe to teach his computer friend to recognize faces, it is still at the core of today’s facial expression recognition systems.

Not only are emotion detection algorithms mainly used “against” the people they’re analyzing—to find out whether people are being honest in their responses during a job interview<sup>24</sup> or to better target them as a customer, among many other examples—but they are absolutely flawed. Take for instance the JAFFE (for Japanese Female Facial Expression) database which compiles 213 pictures of psychology students at Kyushu University labelled with “the predominant expression [...] that the subject was asked to pose”, the six emotions expressed being: happiness, sadness, surprise, anger, disgust and fear. Although this database was released in 1998, the exact same categories and the exact same five levels of appreciation it uses are currently used by human-in-the-loop clickwork companies for emotion detection. The question is: what allows one to infer somebody’s inner state from their facial expression?

Grounding a multibillion-dollar market onto “six universal emotions” sounds at the very least preposterous. Next to the JAFFE database, Crawford and Paglen have chosen to exhibit the UTKFace database categories in order to underline the “profound simplification of human complexity to make it readable by AI”<sup>25</sup> to use Crawford’s words. UTKFaces classifies people into two genders and five races: white, black, Asian, Indian, and other. To go on quoting Crawford: “AI systems

reencode these types of very narrow understandings of humanity”.

But classification goes further, as Paglen and she demonstrate by describing the most famous of the datasets on view in “Training Humans” and probably the most famous dataset, period: ImageNet. The idea behind this gigantic dataset created in 2009 at Stanford University was “to catalog the entire world of objects, to get images of every possible object in the world in order to be able to identify it: to this day, there are 14.1 million images categorized in about 20 000 categories, the majority of those being fruits, animals, utensils... And more than 2800 categories are kinds of people: men, women, trumpeter, debtor—somebody who is indebted, but how would you know what is going on on somebody’s bank account by looking at their face?”<sup>26</sup> asks Trevor Paglen.

More precisely, ImageNet is an image dataset organized according to the WordNet hierarchy, a database containing most everyday words in the English language. Each meaningful concept in WordNet, possibly described by multiple words or word phrases, is called a ‘synonym set’ or ‘synset’. There are more than 100,000 synsets in WordNet, and the aim of ImageNet is to provide on average 1,000 images to illustrate each synset. To do so, ImageNet compiles an accurate list of web images for each of them. “Images of each concept are quality-controlled and human-annotated”<sup>27</sup> stresses its website, emphasizing, if it were still necessary, that there is no real artificial intelligence but only man-machine systems. Which doesn’t make those systems smarter, it has to be said. As, “for example, alongside categories like cheerleader, or doctor, or politician, there are also categories for alcoholic, for bad person, for kleptomaniac, for fascist, for liar, for loser... You’ll see errors of language, errors of representation, many categories that are completely non visual. Even a picture of a person who’s called colorblind. What does a colorblind person look like?” explains Kate Crawford. “What you see with ImageNet is an extreme example of what is going on in all of the training sets in general which is that, at some point, a description of a person transforms into a judgement over them”<sup>28</sup> adds Paglen.

Standing in front of a house makes you an inhabitant, close to a child makes you a loved one, close to a knife makes you a murderer, close to a phone makes you a call girl. Holding a microphone makes you an announcer, holding a snake makes you a charmer. This is all very

literal. But wearing glasses and looking Asian makes you an abstractor. You asked for clichés? Kate Crawford, who I already quoted in these pages on this very same topic a few years ago<sup>29</sup> has long been struggling for the biases in AI to be acknowledged but, as she recalls, “when I first said it, it was a heresy”<sup>30</sup>. Which is what led her to co-create the AI Now Institute, “an interdisciplinary space so that sociologists, anthropologists, philosophers and artists—we also invited Trevor to join us—could be part of that institute that would create critical AI studies”<sup>31</sup>.

To make those ideas more graspable, Trevor Paglen and his studio team created *Image-Net Roulette*, a face detection neural network trained on the persons categories from ImageNet. You face its camera and its camera detects your face and compares it to the faces with which its model has been trained. Then it shows you the categories it guesses you belong to.

I have personally been recognized by the system as a psycholinguist, a nonsmoker, a co-pilot, a flatmate, a schizophrenic, a divorced man, a grass widower, a grammarian, a flight attendant, a passenger rider, an extrovert, a redneck cracker, a soul mate, a big sister, a little brother, a namby-pamby, a hypnotizer, a common person, a pessimist, a call girl (when I was holding my phone in an obvious way), a sleeper, a slumberer, a utilizer, and, if I started smiling, the system saw me as a careerist and a sociologist. There was a woman in front of me, she had a big forehead but long and thick hair, and she was labelled a skinhead. When I tell Paglen and Crawford about it, this latter blurts out: “I got chess master yesterday!” and, turning to Paglen: “You got white supremacist” which he can only confirm with a droll “I did.”

“The vast majority of the models in facial recognition are standardized,

<sup>23</sup> See for instance the now declassified (since January 1997) Kubark Counterintelligence Interrogation manual, dated July 1963. <https://nsarchive2.gwu.edu//NSAE/BB/NSAEBB122/index.htm#hrc>

<sup>24</sup> Patricia Nilsson, “How AI helps recruiters track jobseekers’ emotions”, *Financial Times*, February 28, 2018. <https://www.ft.com/content/e2e85644-05be-11e8-9650-9c0ad27c5b5>

<sup>25</sup> Kate Crawford during the presentation of the exhibition. On this precise question, see L.F. Barrett, R. Adolphs, S. Marsella, A.M. Martinez, and S.D. Pollak, “Emotional expressions reconsidered: Challenges to inferring emotion from human facial movements”, *Psychological Science in the Public Interest*, 20, 2019, p. 1-68.

<sup>26</sup> Trevor Paglen during the presentation of the exhibition.

<sup>27</sup> <http://image-net.org/about-overview>

<sup>28</sup> Both during the presentation of the exhibition.

<sup>29</sup> Aude Launay, “Algocurating”, *02 n°80*, Winter 2016-17.

<sup>30</sup> Kate Crawford, interview by the author, Milan, Sept 11, 2019.

<sup>31</sup> *Idem*. NB: All the following quotes are excerpts of the conversation that followed my interview with Trevor Paglen and Kate Crawford in Milan.

so most of computer vision, even done by companies, is based on the same models” he goes on explaining.

And, as I was wondering how many people actually have access to the proprietary ones that are used internally at Google or Facebook, Kate Crawford responded: “If you aggregate the technical workforce of the Big Five, you won’t even get a hundred thousand. And that’s the number of people who are creating systems of visuality that are influencing the lives of billions of people.”

Six decades after the first experiments in computer vision, the question is now: how did we make machines see us? As operative images are mainly invisible, never brought to our human eyes as they don’t even need to take the form of what we call images to complete the mission they are collected for, we can only wonder, together with Trevor Paglen: “if AI is trained on images like these and then put out into the world and used, how is AI actually training us?”

In the wake of the news of the EU

considering the creation of a “network of national police facial recognition databases”<sup>32</sup>, this reflection has unfortunately only just begun.

As I pass by *Image-Net Roulette* one hour later, the system recognizes me: “grammarian, nonsmoker, psycholinguist”. It also frames an empty part of the wall behind me and labels it “painter”.

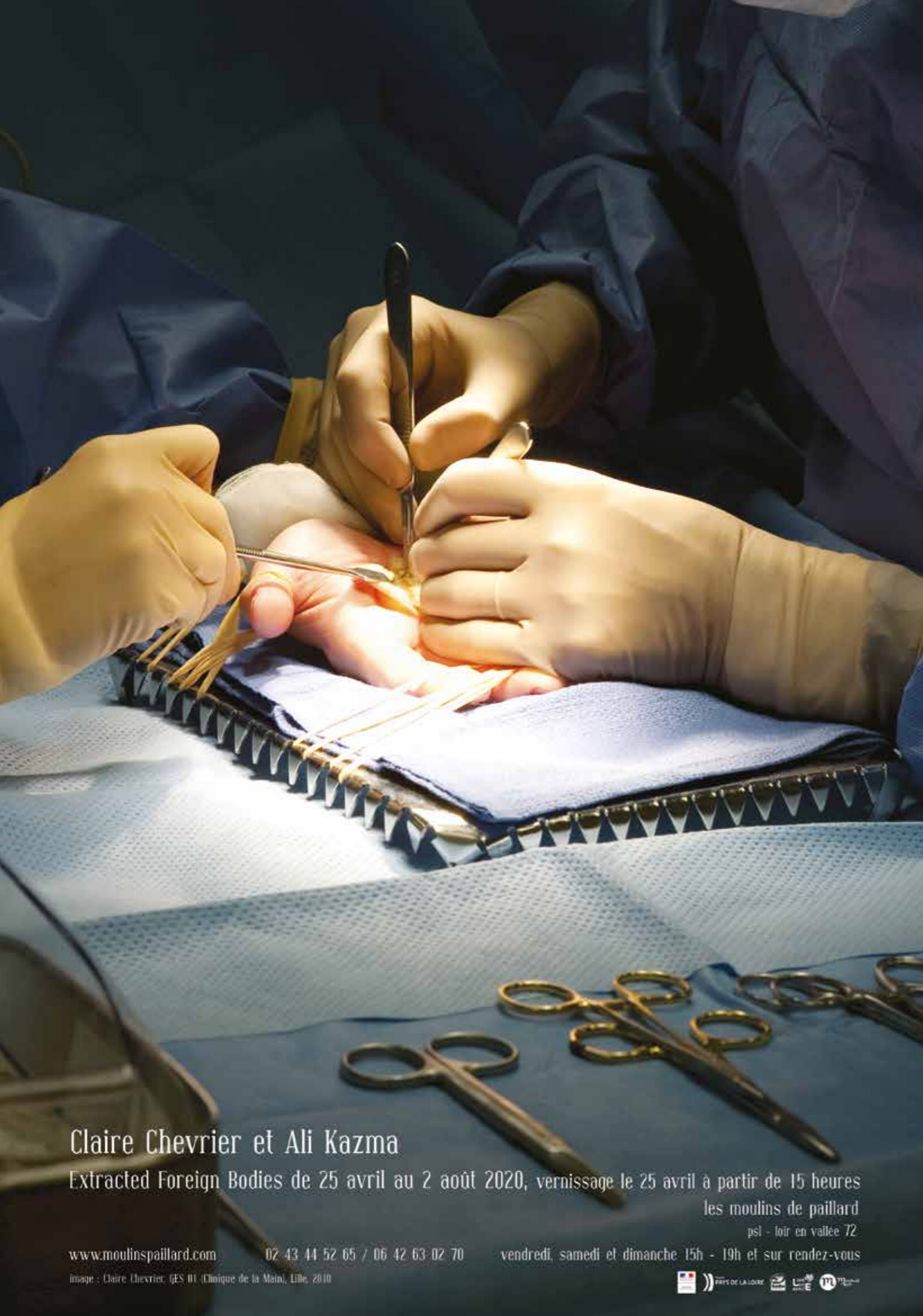
<sup>32</sup> Zach Campbell, Chris Jones, “Leaked Reports Show EU Police Are Planning a Pan-European Network of Facial Recognition Databases”, *The Intercept*, February 21, 2020. <https://theintercept.com/2020/02/21/eu-facial-recognition-database/>



De gauche à droite / from left to right: *Age, Gender, And Emotions In The Wild* (models by Gil Levi and Tal Hassner), Trevor Paglen Studio, 2019. *Image-Net Roulette*, Trevor Paglen Studio, 2019.

Vue de l'exposition / Exhibition view of « Kate Crawford | Trevor Paglen: Training Humans », Osservatorio Fondazione Prada. Photo: Marco Cappelletti. Courtesy Fondazione Prada.





Claire Chevrier et Ali Kazma

Extracted Foreign Bodies de 25 avril au 2 août 2020, vernissage le 25 avril à partir de 15 heures  
les moulins de paillard

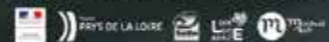
psi - loir en vallée 72

www.moulinspaillard.com

02 43 44 52 65 / 06 42 63 02 70

vendredi, samedi et dimanche 15h - 19h et sur rendez-vous

image : Claire Chevrier, GES 01 (Clinique de la Main), Lille, 2010



CRAC Centre Régional d'Art Contemporain  
Occitanie/Pyrénées-Méditerranée à Sète

Exposition du 7 mars au 24 mai 2020

# قلقلة Qalqalah

Lawrence Abu Hamdan  
Sophia Al Maria  
Mounira Al Solh  
Noureddine Ezarraf  
Fehras Publishing Practices  
Benoît Grimalt  
Wiame Haddad  
Vir Andres Hera

Intervention graphique:  
Montasser Drissi

institute for incongruous translation  
(Natascha Sadr Haghghian et Ashkan Sepahvand)  
avec Can Altay &  
Serena Lee  
Scriptings #47: Man schenkt keinen Hund  
Ceel Mogami de Haas  
Sara Ouhaddou  
Temporary Art Platform (Works on Paper)

Commissaires invitées:  
Virginie Bobin et Victorine Grataloup

# Plus d'une langue

CRAC Centre Régional d'Art Contemporain  
Occitanie / Pyrénées Méditerranée à Sète

26 quai Aspirant Herber  
F-34200 Sète  
+33 (0)4 67 74 94 37

crac@laregion.fr  
crac.laregion.fr

Facebook: @crac.occitanie  
Instagram: @crac\_occitanie



Ouvert tous les jours (sauf le mardi) de 12h30 à 19h et le week-end de 14h à 19h.  
Entrée libre et gratuite. Fermé le 1er mai.





# Pologne non-fiction

par Margot Grygielewicz

Depuis trois décennies, l'art polonais avance de façon «solidaire», bien propulsé par le manifeste révolutionnaire des années quatre-vingt. Plusieurs étapes, barrages et crises ont scandé son histoire. Les artistes répondaient par un appel activiste aux expériences sauvages, immédiates et spontanées. Ces changements révèlent que, dans tous les cas, il y a mutation, et que cette mutation n'est peut-être, n'est sûrement pas seulement artistique, mais, aussi, politique. Tous les aspects sans doute réels de l'art d'aujourd'hui sont les signes d'un basculement dans la vie politique elle-même. L'art traite de cette transition, à sa manière et selon ses techniques, à partir de son histoire. Aux critiques et théoriciens de repérer ce qui pourrait leur permettre de comprendre le processus même de production de ce changement et la façon matérielle et idéale dont il est, par chacun, vécu, assumé et redouté. On pourrait souligner que le jeu des certitudes idéologiques qui permettait de savoir clairement où l'on se situait en politique et en art, à l'heureuse époque où il y avait des positions claires et tranchées, n'est plus possible aujourd'hui quand le système capitaliste et libéral trouve son adversaire dans le populisme, proposant ainsi une véritable régression.

Un tel retour est-il possible? Le gouvernement polonais semble y croire, parlant d'une nation martyrisée par l'histoire; il prêche une nouvelle puissance mondiale. Même si, restant aux mains de forces conservatrices et communautaristes, le pays s'enferme encore d'avantage et par conséquent détermine les lignes de front dans l'ensemble des autres champs de la vie sociale, artistique et symbolique, les artistes continuent inlassablement de créer. Car le champ artistique et la sphère politique connaissent exactement les mêmes interrogations, la même crise et font l'objet exactement des mêmes questionnements.

Le cycle d'événements intitulé «L'Année antifasciste<sup>1</sup>», organisé par des collectifs polonais, tentait de problématiser la transformation sociale, économique et culturelle des dernières décennies. Différentes propositions, dont celle, l'année dernière, du musée d'Art moderne de Varsovie, ont fait preuve d'une maturité remarquable. «Never Again. Art against War and Fascism in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries<sup>2</sup>», une exposition conçue en majorité d'œuvres historiques, rappelant trois gros plans: *Guernica* et les années 1930, l'exposition «Arsenal»

et les années 1950, ainsi que l'art contemporain et le (post-)fascisme. L'exposition organisée à l'occasion du 80e anniversaire du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale nous rassurait dans l'évidence que les rapports de la politique et de l'art sont inséparables. Heureusement, les artistes continuent de réinventer les moyens pour que la fonction médiatrice du politique et de l'artistique élargisse le champ du «partage du sensible». Ils n'inventent pas un nouveau modèle politique en mettant la médiation à la mesure de la redéfinition du monde et du changement de figure de l'universel. L'art accroît le rôle et le poids collectif de l'appareil à travers lequel s'effectue ce branchement sur l'extérieur, sur un champ d'action et de réflexion possible<sup>3</sup>.

Entre les nouvelles figures du passé et de l'avenir, qui surgissent soudainement, il faut faire une place au nouveau statut du présent. On peut le dire très simplement: un présent artistique émerge de par cette double disjonction qui sépare le présent, d'un côté, du passé de la tradition, et de l'autre, du futur comme progrès, comme croissance débordante et destructrice, tant remarquée par l'analyse écologique. Quand Adam Mazur, dans son grand désarroi face à la situation en Pologne écrit: «le champ de l'art a été labouré et subordonné à la politique<sup>4</sup>», il veut nous alerter. Le gouvernement polonais continue à licencier les directeurs de centres d'art et de théâtres ou permet de mettre deux postes de direction entre les mains d'un seul expert (ou plutôt experte), mais si l'art polonais en souffre, ce n'est pas parce qu'il est faible. Et même s'il est difficile de comparer la démission du directeur du musée national de Varsovie avec celle de Warren Kanders du Whitney Museum, il faut remarquer que les protestations des artistes et des publics qui les ont provoquées ont été semblables. À l'image de la contestation qui joue un rôle critique et urgent, le militantisme des artistes et leurs actions arrivent à séparer l'idéologie de l'esthétique où l'art, n'étant ni politique, moins encore idéologique, défend son autonomie.

L'exposition niçoise de Daniel Rycharski (né en 1986) a récemment donné en France un aperçu de l'art polonais. «La Goutte creuse la pierre<sup>5</sup>» était sa première rétrospective à l'étranger, en l'occurrence à la Villa Arson. *Vera Icon*, une pyramide composée de vêtements abandonnés par des migrants qui ont traversé illégalement la frontière franco-italienne, y côtoyait trois cages



Katarzyna Kalwat, *Staff only*, Biennale de Varsovie 2019, Transnational Metropolis. Photo: Monika Stolarska.

<sup>1</sup> L'année antifasciste est une initiative nationale polonaise promue par une coalition d'institutions publiques, d'ONG, de mouvements sociaux, de collectifs artistiques, d'artistes individuels et de militants. Son but est de commémorer tous les militants antifascistes, hommes et femmes, qui ont activement résisté au fascisme dans le passé, et de s'opposer à la réapparition dans le domaine public des mouvements néofascistes et néonazis ainsi que de tous les partis qui soutiennent et idolâtrèrent les idées, le discours et les pratiques fascistes. <https://rokantyfaszystowski.org/en/>

<sup>2</sup> «Never Again. Art against War and Fascism in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries», musée d'Art moderne de Varsovie, 30.08 - 17.11.2019, commissaires: S. Cichocki, J. Mytkowska, L. Ronduda, A. Urbanska.

<sup>3</sup> Zbigniew Libera, *Art of Liberation, Studium prasoznawcze 1988-2018*, publié par Ujazdowski Castle, 2019.

<sup>4</sup> Adam Mazur, «Lepiej już było», in *Dwutygodnik, strona kulturalny*, 12, 2019.

<sup>5</sup> Daniel Rycharski, «La Goutte creuse la pierre», Villa Arson, Nice, 15.11.2019 - 12.01.2020, commissaires: K. Podsiadlo, A. Zuk.





Daniel Rycharski, *Epouvantails*, 2018-2019.

Installation, objets trouvés / Installation, found objects. Vue de l'exposition / Exhibition view of *Fears*, MOMA Varsovie, 15.02-22.04. 2019.  
Photo: Daniel Chrobak.

réalisées par Rycharski avec son père, soudeur de profession, à partir de vieux portails et clôtures en fer forgé si caractéristiques des fermes de la campagne polonaise. Ces cages ont la forme de trois églises de villages que l'artiste a fréquentés: Sierpc, Kurowo et Gazdowo et sont placées sur un amas de terre provenant en partie de sa région natale. Elles symbolisent la capacité de l'Église à façonner et à subjuguier les esprits. Plus loin, le Double Christ, formé de deux corps d'hommes enlacés sur une croix, est suspendu au plafond. Affichant ouvertement une identité gay dans un pays qui a un certain mal à reconnaître les orientations non hétérosexuelles, qui plus est à la campagne où cette

différence est encore plus difficilement perçue, et mettant en scène des thèmes liés à la ruralité et à ses traditions, l'œuvre de Rycharski frappe par son audace. N'hésitant pas à s'attaquer à la figure du Christ qu'il se permet de replacer dans des postures iconoclastes, l'artiste se montre pour le moins courageux, à la fois dans son œuvre mais aussi dans sa vie quotidienne, qu'il livre ainsi ouvertement, n'hésitant pas à se mettre en danger. Quand bien même certaines de ses pièces font montre d'un symbolisme exacerbé, elles manifestent une certaine forme de nécessité et d'immédiateté dans le message. Klaudia Podsiadlo, l'une des commissaires de l'exposition, écrit: «Rycharski prend

le risque de se confronter aux démons qui hantent la société polonaise et que le gouvernement actuel, avec l'aide du pouvoir exorbitant de l'église catholique, fait revivre dangereusement: xénophobie, nationalisme, homophobie, antisémitisme<sup>6</sup>.» La même année, l'exposition de Rycharski, intitulée «Strachy<sup>7</sup>» [Les peurs] avait lieu au musée d'Art moderne de Varsovie. Son œuvre emblématique, série d'épouvantails réalisée en collaboration avec les habitants de sa campagne, également présentée à Nice, a été initialement installée dans les champs, près du village de l'artiste. Réalisés avec des vêtements portés par des personnes LGBT, ces épouvantails

<sup>6</sup> Klaudia Podsiadlo, citation d'un texte non publié.

<sup>7</sup> Daniel Rycharski, «Strachy», musée d'Art moderne de Varsovie de 15.02 - 22.04.2019, commissaire: Sz. Maliborski.

<sup>8</sup> «Paint, also known as Blood. Women, Affect and Desire in Contemporary Painting», musée d'Art moderne de Varsovie, 7.06 - 11.08.2019, commissaire: N. Sielewicz.

<sup>9</sup> Włada Rałko, «The Phantom of Liberty», Arsenal, Białystok, 29.08.2019 - 06.10.2019 dans le cadre du festival The Rise of Eastern Culture/Another Dimension.

<sup>10</sup> Karol Radziszewski, «The Power of Secrets», Ujazdowski Castle, Varsovie, 15.11.2019 - 29.03.2020.

<sup>11</sup> Krzysztof Garbaczewski, «Field Investigations», 20.01 - 17.03.2019, Arsenal, Białystok.

<sup>12</sup> Katarzyna Kalwat et Zbigniew Libera, *Grotowski Non Fiction*, texte K. Szekalski et des acteurs, commissaire: J. Zielińska, première le 4.01.2019, WRO, Wrocław.

dissuadent. Leur silhouette fait fuir les oiseaux tandis que leur odeur éloigne les mammifères: la symbolique classique de l'épouvantail se double d'une allusion à la différenciation sexuelle, génératrice de gêne, voire de répulsion.

Toujours au musée d'Art moderne de Varsovie, avec «Paint, also known as Blood. Women, Affect and Desire in Contemporary Painting<sup>8</sup>», la peinture, à la fois dite et interdite, ne se donne ni comme prohibition, ni comme transgression d'un genre mais elle unit l'une à l'autre.

L'art polonais a ses centres dans les grandes villes mais aussi en périphérie, ce qui contribue pleinement à sa prospérité. Dans le centre d'art Arsenal, situé à Białystok, aux confins de l'Union Européenne, on peut toujours voir les œuvres des Géorgiens, des Ukrainiens, des Biélorusses. Sa directrice, Monika Szewczyk, organise depuis plusieurs années le festival The Rise of Eastern Culture; en 2019 elle y a présenté la peintre ukrainienne Włada Rałko (née en 1969)<sup>9</sup>. Ses peintures grand format hébergent des figures hybrides composées de personnes, d'animaux et d'objets. Liées à la situation politique actuelle, elles constituent une déclaration distincte et originale sur les événements de l'histoire ukrainienne, très éprouvée par l'héritage totalitaire de l'URSS.

Le travail de Karol Radziszewski (né en 1980) apparaît souvent comme une entreprise un peu désespérée où la volonté de combattre la haine dirigée contre les personnes LGBT serait centrale. Si les déboires et la contrainte ont bien constitué le moteur de cette œuvre, l'y réduire n'est pas légitime. Son exposition «The Power of Secrets<sup>10</sup>», au centre d'art contemporain Ujazdowski Castle, est présentée au moment du basculement politique de l'institution, lorsque l'arrivée d'un nouveau directeur fait débat. L'une de ses salles, consacrée au *Queer Archive Institute* (QAI) créé par l'artiste, arbore l'identité queer de l'Europe de l'Est. Karol Radziszewski aime réécrire l'histoire de l'art polonais et risquer de renverser les vérités canoniques. Son film *Prince*, évoquant les méthodes de travail du célèbre metteur en scène Jerzy Grotowski, est la première œuvre d'art polonais à porter atteinte à l'autorité de l'artiste-dramaturge. Il a été présenté dans l'exposition de Krzysztof Garbaczewski, «Field Investigations» à l'Arsenal de Białystok<sup>11</sup>. Garbaczewski (né en 1983) est un metteur en scène de théâtre qui dépasse l'écriture historique tout en considérant la genèse du théâtre lui-même comme rituel. «Field Investigations» documentait l'aliénation de l'homme dans son environnement naturel, lorsque, submergé par la technologie, il participe à un nouveau désenchantement du monde.

Le fantôme de Grotowski apparaît de nouveau dans le spectacle créé par Katarzyna Kalwat (née en 1978) en collaboration avec la scénographe Zbigniew Libera. Cette forme hybride, sorte de «dramaturgie d'archive», réunit à table critiques et comédiens pour délibérer de l'influence majeure de Grotowski. *Grotowski Non Fiction*<sup>12</sup> est un spectacle où la





Vue de l'exposition /  
Exhibition view of Maria Loboda,  
*Sitting Here Bored Like a Leopard*,  
Ujazdowski Castle Centre  
for Contemporary Art,  
12.04-22.09.2019.  
Photo: Bartosz Górka.

rencontre devient un livre sans écriture, relatant la vie de celui qui a produit une mythologie afin de transgresser avec humour le pathos de l'horizon individuel. Dans un autre spectacle intitulé *Robert Walser. I would prefer not to*<sup>13</sup>, Kalwat élabore un théâtre sans représentation, ou plutôt une scène sans spectacle, sans théâtre, sans rien voir... Pour Kalwat, la visibilité — ici, le théâtre — est toujours ce qui se sépare d'elle-même et entraîne la voix vivante. Mais qu'est-ce qu'une scène ne donnant rien à voir? C'est un lieu où le spectateur, se donnant lui-même en spectacle, effacera en lui la différence entre le comédien et lui, le représenté et le représentant, l'objet regardé et le sujet regardant.

Pour *Staff Only*<sup>14</sup>, Katarzyna Kalwat a engagé des étrangers qui racontent sur scène comment ils n'ont pas pu travailler dans le théâtre polonais parce que leur maîtrise de la langue polonaise n'était pas parfaite. Le spectacle se termine sur une question: la présence sur scène est-elle déjà un art? S'ils cessent de parler, deviendront-ils libres? Et seraient-ils toujours acteurs? Tout dépend de la façon de parler. Une parole qui réunit trois risques — parler pour ne rien dire, parler sans savoir pourquoi on parle et parler sans se faire comprendre — circule dans le spectacle entre les comédiens et les spectateurs. Elle cherche son «maître ignorant», celui qui, sans la traduire, saura la transmettre. La langue de l'art est la traduction. Ce plurilinguisme permet aux comédiens de jouer. Dans l'esprit Dada, ce spectacle, orchestré par les rythmes étrangers, suppose l'égalité et non la hiérarchie des langues. Kalwat semble dire que la langue n'est nullement un instrument

<sup>13</sup> Katarzyna Kalwat, *Robert Walser. I would prefer not to*, dramaturgie: Benjamin Bukowski, première à l'Ujazdowski Castle, Varsovie en octobre 2018.

<sup>14</sup> Katarzyna Kalwat, «Staff Only», scénario: B. Bukowski, musique: W. Blecharz, juin 2019.

<sup>15</sup> Maria Loboda, «Sitting Here Bored Like a Leopard», Ujazdowski Castle, 12.04 - 22.09.2019.

<sup>16</sup> Olga Tokarczuk, «Un doigt pointé vers la lune», <https://www.les-plats-pays.com/langue>

de communication, qu'elle est, comme dans *Finnegans Wake*, cité dans son spectacle, toujours symbolique, introvertie, tournée ostensiblement du côté d'un versant secret du langage. La langue, comme création, ne se sépare jamais de la confiance accordée à l'art. Elle s'énonce à partir d'une certitude, celle de l'incalculable bonheur de regarder les œuvres, de lire des livres et d'écouter la musique. La langue comme un refuge et comme un ciel étoilé du possible. J'ai une langue et elle n'est pas mienne.

Maria Loboda (née en 1979) est une artiste des mots qu'elle fait basculer dans l'objet quand la langue atteint ses limites verbales. Son exposition aussi à Ujazdowski Castle, «Sitting Here Bored Like a Leopard<sup>15</sup>», nous servira d'exemple. Son titre vient du poème de Sylvia Plath *Leaving Early*. Un prédateur ennuyé et paresseux provoque un sentiment de calme et de menace mais le danger mortel ne s'exprime pas par la tension mais par l'ennui. Loboda en offre une image sensuelle, calme, subtile et excitante. Ses sculptures et dessins, formes manipulées, nous demandent de ralentir et de nous arrêter sur leurs noms. Elles racontent des histoires qui s'entrelacent et se faufilent, d'un vase noué d'une cravate jusqu'à un verre rempli, perdu sur un parapet. L'on peut s'appuyer sur ces sculptures à grande échelle; sont-elles fragiles ou pas, sont-elles solides ou pas? L'illusion nous pousse à les expérimenter, et y asseoir notre curiosité. Voilà un scarabée, sur un pli d'étoffe.

L'identité de l'art polonais se profile toujours dans les catégories de «représentation» ou d'«image», dans la multiplicité du dedans et du dehors, de l'originel et du dérivé. L'art polonais n'est pas celui d'un préjugé déterminé, d'une erreur localisée centralement sur la carte. Il forme une structure nécessaire dans le mouvement qui se trouve ici reconnu sous le nom d'art de l'Est. L'interprétation occidentale de l'Est commande les champs de l'expérience politique, de la pratique et du savoir, jusqu'à la forme ultime de la question «qu'est-ce que l'art polonais?» Analysant les œuvres dont la politique de ces dernières années a chargé le signe, il faut en démontrer aussi les effets les plus actuels et parfois les plus inaperçus pour enfin les libérer de cette vision d'après la frontière de Berlin. Cela n'est possible que par un déplacement systématique des regards et des écoutes pour en effet répondre à cette question. Comme le dit Olga Tokarczuk, prix Nobel de littérature 2018: «La position géographique de la Pologne, entourée de voisins puissants au centre de l'Europe, dans la proximité de cultures différentes, fit que les mots étrangers se faufilerent en nombre jusque dans le polonais. Lorsque l'on compare ma langue à d'autres, il est surprenant de remarquer que son lexique comporte près de soixante-dix pour cent de mots empruntés. Elle est une langue entrelacement, une langue patchwork, syncrétisme, miscellanées. Au cours des siècles, nous adoptions les mots de nos voisins parce qu'avec eux nous étions en affaires, en guerre; parce qu'ils nous fascinaient; parce que nous aimions suivre la mode de chez eux ou voyager dans leur pays<sup>16</sup>.»

<sup>1</sup> The Anti-Fascist Year is a country-wide initiative promoted by a coalition of public institutions, NGOs, social movements, art collectives, individual artists and activists. Its goal is to commemorate all anti-fascist activists, men and women, who actively resisted fascism in the past, and to oppose the reoccurrence in the public domain of neo-fascist and neo-Nazi movements as well as of any and all parties endorsing and idolizing fascist ideas, discourse and practices. <https://rokantyzystowski.org/en/>

<sup>2</sup> «Never Again. Art against War and Fascism in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries», Museum of Modern Art, Warsaw, 30.08 - 17.11.2019, curated by: S. Cichocki, J. Mytkowska, L. Ronduda, A. Urbanska.

<sup>3</sup> Zbigniew Libera, *Art of Liberation*, Studium prasoznawcze 1988-2018, published by Ujazdowski Castle, 2019.

<sup>4</sup> Adam Mazur, «Lepiej już było», in *Dwutygodnik, strona kulturalny*, 12, 2019.

<sup>5</sup> Daniel Rycharski, «La Goutte creuse la pierre», Villa Arson, Nice, 15.11.2019 - 12.01.2020, curators: K. Podsiadlo, A. Zuk.

# Non-fiction Poland

by Margot Grygielewicz

For three decades now, Polish art has been progressing in a “united and cohesive” way, stoutly driven by the revolutionary manifesto of the 1980s. Several stages, obstacles and crises have punctuated its history. Artists have responded by an activist appeal to wild, immediate and spontaneous experiments. Those changes reveal that, in all instances, there is change, and that that change is perhaps, nay, is surely not just artistic, but political, too. All the probably real aspects of today's art are signs of an upheaval in political life itself. Art deals with this transition, in its own way and using its own techniques, based on its history. It is up to critics and theoreticians to identify what might enable them to understand the actual process producing this change, and the material and ideal way in which it is experienced, assumed, and feared, by one and all. We might underscore the fact that the set of ideological certainties that made it possible to clearly know where people were situated in politics and in art, in the happy era when there were clear and decisive positions, is no longer possible today, when the capitalist and liberal system is finding its adversary in populism, thus proposing nothing less than a step backwards.

Is such a return possible? The Polish government seems to think it is, talking as it does about a nation martyred by history; it preaches a new world power. Even if, by remaining in the hands of conservative and communitarian forces, the country is closing in on itself more and more, and consequently drawing the front lines in all the other areas of social, artistic and symbolic life, artists are still tirelessly creating artwork. For the art arena and the political sphere are going through exactly the same issues, and the same crisis, and are precisely the object of the same kinds of questioning.

The cycle of events called “The Anti-Fascist year”, organized by various Polish collectives, tried to put on the agenda the social, economic and cultural transformation of the last few decades. Different proposals, including last year's proffered by the Museum of Modern Art in Warsaw, have shown a noteworthy maturity. “Never Again. Art against War and Fascism in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries”<sup>2</sup>, an exhibition devised for the most part using historical works, summoning three close-ups: *Guernica* and the 1930s, the exhibition “Arsenal” and the 1950s, as well as contemporary art and (post-)fascism.

The exhibition held to mark the 80<sup>th</sup> anniversary of the outbreak of the Second World War reassured us, in the obviousness that the relations between politics and art are inseparable. Luckily, artists are still reinventing the means whereby the go-between function of the political and the artistic may broaden the field of “sharing the perceptible”. They are not inventing a new political model by putting the go-between function on a par with the re-definition of the world and changes in the figure of the universal. Art is accruing the role and the collective weight of the apparatus through which is carried out this connection to the outside, in a possible field of action and reflection.<sup>3</sup>

Between the new figures of both past and future, which are suddenly emerging, we must make room for the new status of the present. This can be put very simply: an artistic present is emerging through this twofold dislocation that separates the present, on the one hand, and the past of tradition, and, on the other, the future as progress, excessive and destructive growth, much commented on by ecological analysis. When, in his great disarray in the face of the situation in Poland, Adam Mazur writes: “The field of art has been ploughed and made subordinate to politics”,<sup>4</sup> he wants to alert us.

The Polish government is still sacking the directors of art centres and theatres, or making it possible to put two management jobs in the hands of a single (female) expert, but if Polish art is suffering from this, it is not because it is weak. And even if it is difficult to compare the resignation of the director of the national museum in Warsaw with that of Warren Kanders of the Whitney Museum in New York, it must be noted that the protests of the artists and publics who gave rise to them were similar. Like protests which play a critical and urgent part, the militant activities of artists and their actions are managing to separate ideology from aesthetics, where art, which is neither political, and even less so ideological, is defending its autonomy.

The Daniel Rycharski (b. 1986) exhibition in Nice has recently given France a glimpse of Polish art. “La Goutte creuse la pierre”<sup>5</sup> was his first retrospective abroad, held, it just so happens, at the Villa Arson. In it, *Vera Icon*, a pyramid made of discarded clothes abandoned by migrants illegally crossing the Franco-Italian border, rubbed shoulders with three cages made by Rycharski with his father, a welder by trade, using two wrought-iron gateways and barriers, so typical of farms in the



polish countryside. These cages have the shape of three village churches that the artist spent time in: Sierpc, Kurowo and Gazdowo, and are placed on a pile of earth partly coming from his native region. They symbolize the capacity of the Church to fashion and subdue minds. Further on, the *Double Christ*, formed by two male bodies entwined on a cross, is hung from the ceiling. Overtly displaying a gay identity in a country which has problems recognizing non-heterosexual sexual orientations, in the countryside, what is more, where this difference is perceived with even more difficulty, and presenting themes associated with the rural world and its traditions, Rycharski's work strikes us by its daring. Not shrinking from attacking the figure of Christ, which he permits himself to reposition in iconoclastic poses, the artist shows himself to be, at the very least, courageous, both in his work but also in his everyday life, which he thus openly describes. When, all the same, some of his pieces display an exaggerated symbolism, they manifest a certain form of necessity and immediacy in the message. Klaudia Podsiadlo, one of the exhibition's curators, writes: "Rycharski takes the risk of confronting the demons which haunt Polish society, and which the present government, with the help of the overweening power of the catholic church, is bringing dangerously back to life: xenophobia, nationalism, homophobia, and anti-semitism".<sup>6</sup> In the same year, the Rycharski exhibition titled "Strachy"<sup>7</sup> [Fears] was held at the Museum of Modern Art in Warsaw. His emblematic work, a series of scarecrows made with the inhabitants of the countryside he's from, also shown in Nice, was initially installed in fields near the artist's village. Made with clothes worn by LGBT people, those scarecrows are meant to deter. Their shape puts birds to flight while their smell keeps mammals away: the classical symbolism of the scarecrow is duplicated by an allusion to sexual differentiation, a source of embarrassment, not to say revulsion.

Still at the Museum of Modern Art in Warsaw, with the exhibition "Paint, also known as Blood. Women, Affect and Desire in Contemporary Painting",<sup>8</sup> painting, which is at once expressed and banned, is not presented as a prohibition, nor as the transgression of a genre, rather it unites the two.

Polish art has its centres in large cities but also in peripheral areas, which fully contributes to its prosperity. In the Arsenal art centre, located in Białystok, in the outer reaches of the European Union, you can always see the works of Georgians, Ukrainians, and Belarusians. For several years now, its director, Monika Szewczyk, has been organizing The Rise of Eastern Culture festival; in it, in 2019, she presented the Ukrainian painter Włada Rałko (b. 1969).<sup>9</sup> Her large-format paintings are filled with hybrid figures composed of people, animals and objects. Associated with the current political situation, they represent a distinct and original declaration about the events of Ukraine's history, a country that is suffering a great deal from the totalitarian legacy of the USSR.

Karol Radziszewski's (b. 1980) work often seems like a slightly desperate endeavour, in which the desire to fight against the hatred targeting LGBT people has long been a central dimension. If woes and intimidation have indeed been the driving force behind this oeuvre, it would not be legitimate to reduce it just to them. His exhibition "The Power of Secrets"<sup>10</sup>, at the Ujazdowski Castle contemporary art centre, is being presented at a moment of political upheaval at the institution, with the controversial arrival of a new director. One of the rooms, devoted to the *Queer Archive Institute* (QAI) created by the artist, displays the queer identity of Eastern Europe. Karol Radziszewski likes rewriting Polish art history and risking upsetting canonical truths. His film *Prince*, describing the working methods of the famous director Jerzy Grotowski, is the first Polish artwork to assail the authority of the artist and playwright. It was screened in the Krzysztof Garbaczewski exhibition "Field Investigations", held at the Arsenal in Białystok.<sup>11</sup> Garbaczewski (b. 1983) is a theatre director who goes beyond historical scripting, while regarding the genesis of theatre itself as a ritual. "Field Investigations" dealt with the alienation of man in his natural environment, when, submerged by technology, he takes part in a new disillusionment with the world.

Grotowski's ghost reappears in the spectacle created by Katarzyna Kalwat (b. 1978) in collaboration with the set designer Zbigniew Libera. This hybrid form, a sort of "archival dramaturgy", gathered critics and actors around a table to discuss Grotowski's major influence. *Grotowski Non Fiction*<sup>12</sup> is a spectacle in which encounter becomes a book with no writing in it, describing the life of the person who has produced a mythology in order to wittily transgress the pathos of the individual horizon. In another spectacle titled *Robert Walser, I would prefer not to*<sup>13</sup>, Kalwat celebrates a theatre without any representation, or rather a stage without any spectacle, or theatre, or anything to look at... For Kalwat, visibility—here, theatre—is always what is separated from itself, bringing about the human voice. But what is a stage where there is nothing to see? It is a place where the spectator offers himself as spectacle, and, in it, will do away with the difference between the actor and himself, the represented and the representer, the object looked at and the subject onlooking.

For *Staff Only*,<sup>14</sup> Katarzyna Kalwat employed strangers who describe on stage how they have not managed to work in Polish theatre because their mastery of the Polish language was not perfect. The spectacle ends with a question: is presence on stage already an art? If people stop talking, will they become free? And will they still be actors? Everything depends on the way they talk. A word which encompasses three risks—talking to say nothing, talking without knowing why, and talking without being understood—circulates in the spectacle between actors and spectators. A word looking for its "ignorant master", the person who, without translating it, knows how to get it across.



Vue de l'exposition / Exhibition view of Daniel Rycharski, *La Goutte creuse la pierre*, Villa Arson, Nice 15.11.2019-12.01.2020. **Les Cages, 2019.** Production Villa Arson Nice. **Vera Icon, 2019.** Production Museum of Moderna Art Warsaw; Villa Arson Nice. Courtesy Daniel Rycharski. Photo: François Fernandez.

<sup>6</sup> Klaudia Podsiadlo, quotation from an unpublished text.

<sup>7</sup> Daniel Rycharski, "Strachy", Museum of Modern Art, Warsaw, from 15.02 - 22.04.2019, curator: Sz. Maliborski.

<sup>8</sup> "Paint, also known as Blood. Women, Affect and Desire in Contemporary Painting", Museum of Modern Art, Warsaw from 07.06 - 11.08.2019, Curator: N. Siewiewicz.

<sup>9</sup> Włada Rałko, "The Phantom of Liberty", Arsenal, Białystok, 29.08.2019 - 06.10.2019 as part of the festival The Rise of Eastern Culture/Another Dimension.

<sup>10</sup> Karol Radziszewski, "The Power of Secrets", Ujazdowski Castle in Warsaw, 15.11.2019 - 29.03.2020.

<sup>11</sup> Krzysztof Garbaczewski, "Field Investigations", 20.01 - 17.03.2019, Arsenal, Białystok.

<sup>12</sup> Katarzyna Kalwat and Zbigniew Libera, *Grotowski Non Fiction*, screenplay by K. Szekalski and actors, curator: J. Zielińska, première on 4.01.2019, WRO, Wrocław.

<sup>13</sup> Katarzyna Kalwat, *Robert Walser. I would prefer not to*, script: Benjamin Bukowski, première at the Ujazdowski Castle, Warsaw, in October 2018.

<sup>14</sup> Katarzyna Kalwat, "Staff Only", script: B. Bukowski, music: W. Blecharz, June 2019.





<sup>15</sup> Maria Loboda, "Sitting Here Bored Like a Leopard", Ujazdowski Castle, 12.04 – 22.09.2019.

<sup>16</sup> "Nobel Laureate Olga Tokarczuk on Polish: 'A Language With an Eternal Hunger'" <https://www.the-low-countries.com/article/nobel-laureate-olga-tokarczuk-on-polish-a-language-with-an-eternal-hunger>

Wiada Raiko, *Une couverture et la hache*.

Vue de l'exposition / Exhibition view of *Spectre de liberté*, Arsenal, Białystok, 29.08-6.10.2019.

The language of art is translation. This multilingualism enables the actors to act. In the spirit of Dada, this spectacle, orchestrated by foreign rhythms, presupposes the equality and not the hierarchy of languages. Kalwat seems to be saying that language is in no way an instrument of communication, that it is, as in *Finnegans Wake*, quoted in its spectacle, invariably symbolic, introverted, ostensibly oriented towards a secret side of language. As creation, language is never separated from the faith in art. It declares itself from a certainty, that involving the inestimable pleasure of looking at works, reading books, and listening to music. Language as a refuge and as a star-studded firmament of the possible. I have a language and it is not mine.

Maria Loboda (b. 1979) is an artist of words, which she causes to topple over into the object when language reaches its verbal limits. Her show, also at Ujazdowski Castle, titled "Sitting Here Bored Like a Leopard",<sup>15</sup> will act as an example for us. Its title comes from Sylvia Plath's poem *Leaving Early*. A bored and lazy predator causes a feeling of calm and threat, though the lethal danger is not expressed by tension, but by boredom. Loboda offers us a sensual, subtle and exciting image of this. Her sculptures and drawings, with their manipulated forms, ask us to slow down and dwell on their names. They recount stories which are intertwined and steal away, from a vase with a tie knotted around it to a full glass, lost on a parapet. We can lean against these large sculptures; are they fragile or not? Are they solid or not? Illusion pushes

us to test them, and settle our curiosity. Here is a beetle, in a fold of fabric.

The identity of Polish art is invariably described in the categories of "representation" or "image", in the host of insides and outsides, of the original and the derivative. Polish art is not an art involving a given prejudice, or an error centrally located on the map. It forms a necessary structure in the movement which is here recognized under the name of art of the East. The western interpretation of the East informs the fields of political experience, practice, and knowledge, up to the ultimate form of the question: "What is Polish art?" In analyzing works which the politics of these past few years have filled with signs, it is important to also demonstrate the most current and sometimes the most unperceived effects, to finally free them from that vision based on the Berlin boundary. This is only possible by way of a systematic shift of eyes and ears, in order, in effect, to answer this question. In the words of Olga Tokarczuk, who won the Nobel prize for literature in 2018: "Because of Poland's geographic position between powerful neighbours in the middle of Europe, close to a variety of cultures, a lot of foreign words have seeped into Polish. It is unusual compared with other languages in that up to about 70 per cent of the Polish lexis consists of words borrowed from other languages. Thus it is a composite language, a patchwork language, a melting pot and a *Mischsprache*. We took words from our neighbours because of the business we were conducting with them, because of wars, journeys, fashions and obsessions."<sup>16</sup>



Vue de l'exposition / Exhibition view of Maria Loboda, *Sitting Here Bored Like a Leopard*, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, 12.04-22.09.2019. Photo: Bartosz Górka.



# SIGNAL

ESPACE(S) RÉCIPROQUE(S)

EXPOSITION COLLECTIVE  
UNE INITIATIVE DU CENTRE  
WALLONIE-BRUXELLES | PARIS

DU 13 MARS AU 10 MAI 2020  
FRICHE LA BELLE DE MAI, MARSEILLE

Commissariat: **AURÉLIE FAURE** et **LOLA MEOTTI**

**JUSTINE BOUGEROL, YOUNES BABA ALI, DAVID BROGNON & STÉPHANIE ROLLIN, MARC BUCHY, CLAUDE CATTELAÏN, EDITH DEKYNDT, BENOIT JACQUEMIN, LUCIE LANZINI, EVA L'HOEST, JULIEN MAIRE, ARMAND MORIN, ANNA RAIMONDO, EMMANUEL VAN DER AUWERA, CLAIRE WILLIAMS**









www.cwb.fr Avec le soutien de la Promotion de Bruxelles


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



**ZUZANNA CZEBATUL**

Exposition  
du 29 février au 31 mai 2020

www.cac-synagoguedelme.org



Between Ears, *Μεταξύ Οτιών*, exposition collective au *CRAC Alsace* du 16 février au 10 mai 2020, avec Elena Narbutaitė et Hagar Schmidhalter, sur un commissariat d'Elfi Turpin. Le *CRAC Alsace*, Centre rhénan d'art contemporain, est situé à Altkirch, au 18 rue du Château. Les futurs, présents et passés du *CRAC Alsace* sont accessibles sur [www.cracalsace.com](http://www.cracalsace.com).

LE

PORTIQUE  
 CENTRE RÉGIONAL  
 D'ART CONTEMPORAIN  
 DE HAVRE

IDA TURSIĆ  
 & WILFRIED MILLE  
 THE CROOKED SHOW

EXPOSITION  
 DU 4 AVRIL AU 14 JUIN  
 2020

WWW.LEPORTIQUE.ORG









GALERIE MUNICIPALE JEAN-COLLET



**Circulations**  
Catherine Viollet

14.03 - 26.04.2020

Vernissage  
Samedi 14.03.2020 à 18 H

galerie.vitry94.fr





**PARC CENTRE D'ART CONTEMPORAIN**  
**SAINTE LÉGER**  
**FUN HOUSE**

FLORIAN BÉZU, JEAN-LUC BLANC, OSCAR CHAN YIK LONG,  
 MIMOSA ECHARD, HENDRIK HEGRAY, AGATA INGARDEN,  
 JONATHAN MARTIN, ÉMILIE PITOÏSET, ANNA SOLAL  
 Bande son par THIERRY JOUSSE

Commissariat : CRISTINA RICUPERO

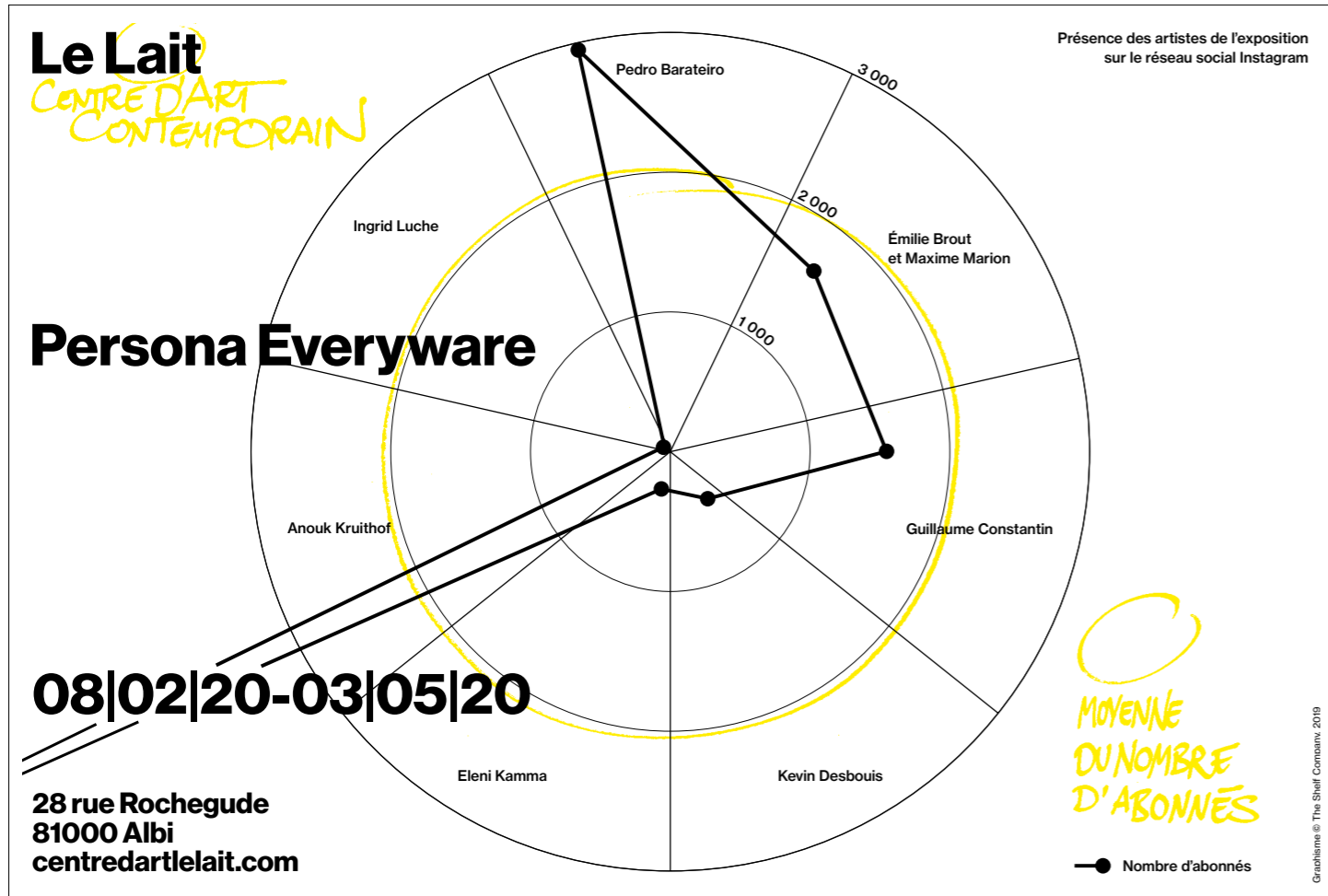


**EXPOSITION**  
**DU 29 FÉV. AU 17 MAI 2020**

58320 Pougues-les-Eaux  
[www.parc-saintleger.fr](http://www.parc-saintleger.fr)





Plus le temps pas le temps  
(qui ceci dit est une arnaque)  
d'écrire de faire de  
longs blablas je me dis  
pond prompt hop  
ramassé net et tordu  
ample efficace flou

Zéro2 éditions  
Les Bains-Douches, Alençon

ANTOINE BOUTE

Prompt

FF

ANTOINE BOUTE

Lancement  
le samedi 11 avril  
au Pannonica, Nantes  
de

# Prompt

2<sup>e</sup> ouvrage de la collection Fraîches Fictions  
éditée par Zéro2 éditions  
et les Bains-Douches à Alençon.

Distribution : Les presses du réel

En partenariat avec le CWB/Paris dans le cadre  
des volets Constellations de sa programmation

Dédicace par l'auteur à 19h  
puis à partir de 20h : concerts / performances  
OUI RIEN & GYM DÉSASTRE  
et Clément Delhomme (solo)

Fraîches Fictions

LA CRIÉE  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
RENNES - F

AMADOU  
SANOGO

DE  
PAROLES  
EN  
PARABOLES,  
ON SE SERT

21 mars - 31 mai 2020

place Honoré Commeurec - 35000 Rennes - France  
+ 33 (0)2 23 62 25 10 - www.la-crie.com  
métro : République - bus : La Crie  
entrée libre - du mardi au vendredi 12h - 19h  
samedi, dimanche 14h - 19h - fermé le 1<sup>er</sup> mai

LA CRIÉE  
la crie  
et  
le marimba

2019-2021

place Honoré Commeurec - 35000 Rennes - France  
+ 33 (0)2 23 62 25 10 - www.la-crie.com  
métro : République - bus : La Crie  
entrée libre - du mardi au vendredi 12h - 19h  
samedi, dimanche 14h - 19h - fermé le 1<sup>er</sup> mai

rennes  
VIVRE EN INTELLIGENCE

BRUNO PEINADO

BRILLER ET DISPARAÎTRE /  
LE SPECTACLE D'UN FEU

DU 04/04 AU 12/07/2020

SHED  
12 RUE DE L'ABBAYE - 76960 NOTRE-DAME-DE-BONDEVILLE

FLORA MOSCOVICI

DÉCORATION, QUELLE HORREUR !

DU 04/04 AU 12/07/2020

L'ACADEMIE  
96 RUE DES MÂRTYRS DE LA RÉSISTANCE - 76150 MAROMME

INFORMATIONS ET RÉSERVATION NAVETTE VERNISSAGE : LE-SHED.COM



# Dena Yago

## De l'esthétique des réseaux à l'esthétique du précariat

—  
par Ingrid Luquet-Gad

La technologie a créé une nouvelle esthétique. À l'énoncer, on voit déjà de quoi on parle. Voici que s'élèvent depuis l'espace climatisé des datacenter les fantômes que l'on croyait définitivement cryogénisés. On les voit venir, on sent déjà sur notre nuque leur souffle tiède à l'odeur de phtalates et de brumisateurs d'ambiance: les plantes vertes, les Macbook, les tapis de yoga, les baskets Nike, les gel douche Axe, les impressions grandeur nature de stock photo des années post-internet! Mais avant de crier à l'attaque de zombies des clichés de l'art post-internet des années 2010, il faut encore préciser l'énoncé de départ. L'esthétique dont il est question ne concerne pas ce geste bien conscient d'artistes qui, ironiquement fascinés, ou célébratoirement anxieux, décidèrent de faire un sort au présent en en poussant à bout les rouages, et les signes extérieurs. Il ne s'agit pas d'une démarche, d'un mouvement, d'une mouvance, d'un post- ou d'un -isme, ni quoi que ce soit d'autre que l'on nommerait positionnement par rapport à un système de discours et de pratiques, par rapport à une histoire et à des institutions — c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'art. Non, il s'agit de constater un processus sans sujet, un fait avéré à la contagion si étendue qu'elle autorise cette généralité: la technologie a créé une nouvelle esthétique.

Certains la nomment, au sens où ils l'identifient a posteriori et, dans ce cas, ils parlent alors de «AirSpace». Le terme apparaissait notamment au détour d'un article de *The Verge*<sup>1</sup>, désignant l'étrange géographie produite par une harmonisation mondialisée des goûts. En raison de l'influence d'applications comme Foursquare, Airbnb ou WeWork, il est possible de voyager sans friction en circulant entre des espaces rigoureusement similaires. Or, souligne encore l'article, cette homogénéisation ne provient pas de l'emprise planétaire d'une chaîne qui posséderait des succursales à travers le monde. Ce n'est pas, ou plus, l'ère McDonald, Starbucks ou H&M. Non, cette similarité est due à aux décisions indépendantes de dizaines de milliers de personnes, agissant en accord avec leur goûts, standards et critères personnels propres, indépendants

et pourtant tous pareils. Énoncer que la technologie a créé une nouvelle esthétique ne veut pas dire que l'esthétique traduit l'idée d'un certain futur fantasmé, si proche soit-il, que l'on postulerait plus ou moins corrélé à un développement technologique visible: rutilant, chromé, fluide, lisse et tout en courbes.

L'esthétique que nous souhaitons aborder et qualifier ici n'a rien de la fétichisation futuriste et naïvement optimiste de cette décennie désormais résolument derrière nous. Pas d'effets moirés-mouillés, de corporatisme érigé en moodboard, de gadgets technologiques arborés comme autant de membre prothétiques. Au moment présent depuis lequel nous parlons, la technologie est à prendre au sens de plateformes — ces «infrastructures numériques qui permettent à deux ou plusieurs groupes d'interagir<sup>2</sup>» plaçant au centre de leur modèle l'extraction de données — et, plus concrètement, d'applications dont le monopole finit par se substituer aux structures culturelles ou politiques usuelles. Plutôt qu'une esthétique délibérément identifiable comme nouvelle, autre ou singulière, la technologie, son emprise bien réelle et non plus seulement son image, a donc, étonnamment, produit une esthétique nostalgique, à base de la répétition d'une litanie où l'on retrouverait alors du bois brut, des lampes d'usine, de menues décorations, de la nourriture biologique. Cela a tout à voir avec la structure du capitalisme par plateformes, qui place au centre une nuée de particuliers, travaillant en pair-à-pair avec d'autres particuliers, dans l'illusion d'une horizontalité alors même que les détenteurs de la logistique pèsent désormais sur un monopole encore plus écrasant. Et pourtant, tout repose sur un subterfuge consistant à encourager la diffusion d'une esthétique résolument DIY et customisée, craft et artisanale afin de donner le change à l'emprise des grands groupes impersonnels — méchants, mauvais, on sait cela. Cette esthétique est à son tour déprofessionnalisée: celle vintage, faite main, typique et rustique et surtout, d'un faux localisme hors-sol, qui se retrouve similaire, sinon identique aux quatre coins du globe,



Dena Yago, *WE SHIP AUTONOMY AT SCALE*, 2019.  
Laine pressée / Pressed wool, aluminium, 171 × 92 cm. Courtesy the artist and High Art, Paris.

<sup>1</sup> Kyle Chayka, «Welcome to Airspace. How Silicon Valley helps spread the same sterile aesthetic across the world», *The Verge*, 3 août 2016. <https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification>

<sup>2</sup> Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, Londres, Polity Press, 2017.





Vue de l'exposition / installation view *Force Majeure*, 2019, High Art, Paris.  
Courtesy the artist and High Art, Paris.

dans les espaces fréquentés par la classe créative mobile et freelance, locavore et conquise à l'upcycling.

Dans l'exposition «Force Majeure» de Dena Yago à la galerie High Art à Paris l'an passé, cette esthétique du «AirSpace» apparaissait requalifiée sous la forme d'un néo-pastoralisme. Ici et là dans l'espace de la galerie venaient pendre place des rosaces et lettrages découpés en feutre dont la composition minutieusement ciselée renvoyait directement aux motifs des broderies des Quakers et, indirectement, à cette prédilection pour le fait main que nous venons d'évoquer. Dans la pratique de l'artiste, le feutre découpé s'est depuis quelques années imposé comme un trope récurrent, avec de grands panneaux suspendus dans l'espace à la manière de tentures, ou laissés choir du mur comme autant d'écorchés. Jusqu'ici, il s'agissait le plus souvent de lettrages, plus rarement de scènes figuratives découpées. Par le choix du feutre, on percevait instinctivement, et à la suite de Joseph Beuys ou de Robert Morris, la présence d'un presque-corps, un substitut de chaleur enveloppant et rassurant. Aux motifs géométriques se rajoute également la référence au travail manuel et à l'ouvrage de précision, à ses valeurs contemplatives et méditatives. Le pastoralisme en question, chez l'artiste américaine, se référerait

alors également, et plus précisément, à l'éthique de travail du protestantisme, bénéfique également pour l'individu par les vertus calmantes et rassurantes de l'ouvrage bien fait, rejoignant en quelque sorte les idéaux célébrés de soin et de *#selfcare*. Cette question du soin, et pour le dire avec un terme dont est friand le branding actuel, du *care*, s'incarnait également à travers l'autre ensemble de pièces de l'exposition. Sur deux panneaux de grande taille posés au sol était peinte d'un mélange d'acrylique, tempera, craie et charbon, une orchidée humanoïde. À taille humaine ou un peu plus grande, celle-ci apparaissait en personnage de cartoon, équipée d'une paire d'yeux blasés ou déçus, d'une bouche pour fumer (ou plutôt «vaper», car qui fume encore vraiment?), de bras-feuilles pour faire tomber un amoncellement d'emballages et de deux pieds chaussés de baskets dans l'air du temps, c'est-à-dire balenciaguesquement trop grosses. Chez Dena Yago, la fleur-cartoon, elle aussi un motif récurrent de sa pratique récente<sup>3</sup>, prend une signification bien spécifique. La fleur, fragile et exigeante, disposée sur les bureaux des espaces de coworking et des compagnies à la pointe du progrès, incarne cette ironie grinçante: la fleur qui orne le bureau des travailleurs survit par un soin méticuleux et quotidien alors même que ceux-ci

<sup>3</sup> Voir notamment la conférence au Pogo Bar à Berlin «Dena Yago. On Orchids & Precarity», le 29 juin 2019 et l'article «What Affective Labour Has to Do with Reddit's Corporate Cafeteria», *Frieze* n°205, Septembre 2019.

sont à la merci d'être remplacés au premier signe de faiblesse, alors que la privatisation croissante de tous les secteurs prive la plupart des travailleurs d'une couverture sociale. L'orchidée qui vapote les yeux dans le vague, l'orchidée qui contient tant bien que mal une multitude d'emballages dans les bras sait qu'elle est forcée de faire bonne figure, de cacher les longues tiges qui flageolent: après tout, elle fait partie de l'élite créative, elle est libre, elle est flexible, elle est mobile, elle est privilégiée.

S'il est question d'esthétique du travail, c'est que les signes extérieurs que nous évoquions, le faux artisanal et ce qui, chez l'artiste, se retrouve sous la référence à un pastoralisme de pacotille, correspondent à une stratégie de branding, soit un subterfuge consistant à faire passer une condition subie pour un privilège choisi à travers la définition de codes suffisamment identifiables et désirables pour implanter puis consolider jusqu'à la fossiliser, l'idée qu'il faudrait en réalité appeler liberté la précarité. On connaît, depuis le tournant des années 2000, la notion du «capitalisme artiste» identifiée par Luc Boltanski et Eve Chiapello<sup>4</sup> expliquant comment la créativité, l'inventivité, l'emploi à la tâche et l'absence de distinction entre vie professionnelle et privée, d'ordinaire le lot des travailleurs de l'art, a ruisselé de ce secteur d'exception pour s'imposer comme modèle pour l'entreprise. Mais le constat restait flou sans une esthétique et un style pour l'incarner. Désormais, à l'instar de l'expansion de l'esthétique AirSpace résultant de la concordance instrumentalisée d'une multitude de volontés individuelles, se développe à côté de l'ordinaire et éternelle précarité des laissés-pour-compte un autre type

<sup>4</sup> Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Tel Gallimard, 2001.

de précarité: le précaire des dites élites créatives.

Le précaire est un tribalisme appareillé d'un certain nombre de signes extérieurs et Dena Yago les circonscrit mieux que quiconque, notamment lorsqu'elle se penche sur la nourriture de bureau, depuis les photographies de son premier solo-show «Esprit» (2011), des scans de divers snacks *healthy* et autres compléments alimentaires, jusqu'au récent article de *Frieze* sur la «cafétéria de Reddit», sur l'emprise affective exercée sur les corps des travailleurs par l'offre de nourriture en entreprise – en ce qui concerne l'environnement de travail du précaire, celle-ci est variée, saine, éco-responsable et branchée. Il faut dire que ces stratégies de branding, Dena Yago les connaît bien. En 2010, à 22 ans, elle co-fonde à New York avec Greg Fong, Sean Monahan, Emily Segal et Chris Sherron le groupe de consulting K-HOLE qui, jusqu'en 2015, publiera sous forme de PDF des compte-rendus de prédiction de tendances, le plus souvent à l'occasion d'événements artistiques et devenant, dans le cas notamment du concept de «normcore», parfois de véritables phénomènes viraux. Aujourd'hui encore, elle continue d'avoir un pied dans le monde des grandes compagnies de la Silicon Valley – passée en tant que consultante par Tesla ou Hulu, elle a ensuite co-fondé Are.na – l'autre dans celui de l'art; deux modes d'organisation du travail et deux idéologies qui s'indistinguent de plus en plus et semblent souvent fusionner.

Les deux tropes, le feutre ouvragé et les tons pastel, participant de l'esthétique du précaire ouvrent sur un espace utérin où l'impression d'un temps cyclique et répétitif masque la probabilité de la rupture subite qu'induit le travail par projets.



Dena Yago, *Rope and Lead (detail)*, 2018.  
Laine pressée, broderie à la main, breloques en étain, acier, / Pressed wool, hand embroidery, pewter charms, steel, 266,7 × 144,8 × 5,1 cm.  
Courtesy the artist and High Art, Paris





The Punishment Begins

Dena Yago, *The Punishment Begins*, 2014.

Impression numérique sur aluminium, aluminium découpé au laser / Digital print on aluminum, laser-cut aluminum, 70 x 50 cm. Courtesy the artist and High Art, Paris.

Dena Yago, *The Encounter*, 2018.  
Fusain et craie sur mur,  
dimensions variables /  
Charcoal and chalk on wall,  
variable dimensions.  
Courtesy the artist  
and High Art, Paris



Chacun est rassuré, bercé, endormi<sup>5</sup>, tant et si bien que cette masse sans cesse croissante et comme autogénérée du précaire n'a de la possibilité de classe sociale que le nom: chacun se sentant dorloté et privilégié, certain d'agir en tant qu'individu créatif récompensé de ses mérites par son accès au mode de vie du AirSpace, aucun n'aura jamais idée de s'unir avec son semblable et d'oser regarder en face l'effondrement des garde-fous à l'extension sans limites du néolibéralisme érigé en principe de gouvernement.

Avant de s'attaquer de front aux codes du précaire, Dena Yago mettait en scène une certaine confusion émotionnelle de nos réflexes brouillés à force d'être entraînés, dès la petite enfance, à éprouver de l'empathie pour des cartoons imaginés par de grandes entreprises du divertissement, avant de perpétuer les mêmes réflexes, adultes, en éprouvant des sentiments d'attachement pour des produits ou des marques. Lors d'«In Escrow», sa précédente exposition à la galerie en 2016, elle présentait une version tout aussi pastel, malade, dérangeante et cartoon d'*Alice au Pays des Merveilles* que l'on retrouva par la suite dans «The Shortest Shadow», son exposition à Atlanta Contemporary en 2018. Auparavant, l'artiste avait réalisé un certain nombre de séries autour des animaux domestiques des grandes villes, sortes d'équivalents assez limpides, lorsqu'on les considère à la lumière des oeuvres postérieures, des travailleurs du précaire. Chouchoutés et tenus en laisse à la fois, l'un conditionnant l'autre, le *care* flirtait déjà toujours chez elle avait la contrainte, qu'il s'agisse des photographies de chiens en laisse ou en muselière de l'exposition «You and You're People» à Boatos Fine Arts à Sao Paulo en 2014, au cadre serti de précieuses lettres-grigris ou,

<sup>5</sup> La kétamine, tranquillisant pour cheveux devenu drogue de prédilection des années 2020, Dena Yago, «On Ketamine and Added Value», *e-flux Journal* #82, mai 2017.  
<sup>6</sup> Fin 2019 elle publiait *Fade the Lure*, Paris, After 8 Books.  
<sup>7</sup> Au sens où Hal Foster dans son recueil d'essais *Bad New Days* (New York, Verso Books, 2015) parle d'«exacerbation mimétique» («mimetic exacerbation»).

plus récemment, des animaux de soutien affectif de *Fade The Lure*<sup>6</sup>, recueil de poèmes et de photographies où s'éprouve l'atomisation des relations humaines et de tout sens de communauté, un manque temporairement pallié au moyen de substituts canins plutôt que d'un retournement contre le système oppressant qui en est la cause.

Artiste et poète, théoricienne et startuper, Dena Yago part de son expérience personnelle du monde du travail, d'un certain monde du travail, cette forme de servitude volontaire qui donne sa réalité au précaire. D'une certaine manière, tout, chez elle, renvoie au branding, qu'elle en exhibe plus explicitement les rouages en juxtaposant le mot et l'image (les lettrages dans l'espace, les ouvrages de poésie), ou qu'elle se contente d'en montrer en acte l'efficacité (le feutre, les cartoons, les codes de la nourriture). Plus que tout autre organisation du travail, le stade avancé du néolibéralisme a besoin de l'esthétique pour susciter l'adhésion à son projet, pour que chacun non seulement s'y soumette et le tolère, mais l'applaudisse des deux mains, en étende l'emprise, jouisse d'en être et, surtout, se sente élu, distingué, d'avoir intégré une élite aux codes si clairement identifiables et perpétuables, justifiant alors tous les sacrifices et, en premier lieu, la soumission du corps: à défaut d'être libre comme l'air, on est du moins accueilli dans le «AirSpace». Partant de son expérience personnelle, c'est-à-dire d'affects tels qu'ils ont été éprouvés, ambigus et complexes, les oeuvres de Dena Yago sont à leur tour d'une matérialité suggestive, de la séduction évanescence du croquis ou de l'esquisse car, célébrer ou dénoncer, ce serait reproduire les rouages du stade avancé du néolibéralisme qui détourne l'art et l'esthétique pour implanter ses logiques.



# Dena Yago: from the aesthetics of networks to the aesthetics of the precariat

—  
by Ingrid Luquet-Gad

Technology has created a new aesthetics. By declaring as much, we can already see what we are talking about. Here we have the emergence, from the shadowless space of air-conditioned data-centres, of the ghosts that we thought were once and for all cryogenically frozen. We can see them coming, we already sense on the nape of our neck their lukewarm breath smelling of phthalates and mist makers: green plants, Macbooks, yoga mats, Nike sneakers, Axe shower gels, life-size photo stock prints from the post-Internet years! But before hollering about the zombies' attack of post-Internet art photos from the 2010s, we must again specify the opening declaration. The aesthetics in question here do not concern this thoroughly conscious gesture of artists who, either ironically fascinated or joyfully anxious, decided to wipe out the present by pushing to the limit the workings and the outward signs. What is involved is not an approach, a movement, a post- something or an -ism, nor anything else that we might call a position in relation to a system of discourses and praxes, in relation to a history and to institutions—which is to say that it is not a matter of art. No, it is a matter of observing a subjectless process, an avowed fact whose contagion is so widespread that it authorizes this general statement: technology has created a new aesthetics.

Some people name it, in the sense whereby they identify it after the fact, and in this case, they then talk of "Airspace". The term appeared notably in an article in *The Verge*<sup>1</sup>, designating the strange geography produced by a globalized harmonization of tastes. Because of the influence of applications such as Foursquare, AirBnB and WeWork, it is possible to travel without friction by moving between strictly similar spaces. The fact, as the article underscores, is that this homogenization does not come from the worldwide hold exercised by a chain with branches all over the world. This is not, or no longer, the age of McDonalds, Starbucks and H&M. No, this similarity is due to independent

decisions made by tens of thousands of people, acting in tune with their tastes, standards and own personal criteria, independent and yet all alike. Declaring that technology has created a new aesthetics does not mean that aesthetics convey the idea of a certain future, fantasized, no matter how close it may be, that one would postulate as being more or less correlated with a visible technological development: shiny, chromed, fluid, all smooth and all in curves.

The aesthetics that we want to deal with here, and qualify, have nothing to do with the futuristic and naively optimistic fetishization of that decade that is now decisively behind us. No wet-moiré or iridescent effect, no corporatism erected like a mood-board, no technological gadgets displayed like so many prosthetic limbs. Here, in the present moment from which we are talking, technology is to be taken in the sense of platforms—those "digital infrastructures which permit two or more groups to interact"<sup>2</sup>, putting the extraction of data at the centre of their model—and in a more tangible way, of applications, whose monopoly ends up by replacing the usual cultural and political structures.

Rather than an aesthetics deliberately identifiable as new, different, or special, technology, and its very real hold which is no longer just an image, has thus, surprisingly, produced a nostalgic aesthetics, based on the repetition of a litany where we duly find rough timber, factory lamps, small decorations, and organic food. This has more than a little to do with the structure of platform capitalism, placing at the centre a host of people working hand-in-hand with other people, in the illusion of a horizontality, even when those possessing the logistics now have an influence on an ever more crushing monopoly. And yet everything is based on a subterfuge consisting in encouraging the dissemination of a resolutely DIY and made-to-measure aesthetics, craft and craftsmanlike in order to change the hold of the large impersonal groups—which are nasty and bad,



Dena Yago, *Remove the Inside and the Soul Remains*, 2016.  
Caoutchouc de qualité industrielle / Industrial grade rubber, 100 × 90 cm. Courtesy the artist and High Art, Paris.

<sup>1</sup> Kyle Chayka, "Welcome to Airspace. How Silicon Valley helps spread the same sterile aesthetic across the world", *The Verge*, 3 August 2016. <https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification>

<sup>2</sup> Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, London, Polity Press, 2017.



as we all know. This aesthetics is being, in its turn, de-professionalized: this vintage variety, hand-made, typical and folksy, and above all with a phony, disconnected localism, which is to be found, similar if not identical, all over the world, in places frequented by the mobile and freelance creative class, which eats local food and has been won over by upcycling.

In Dena Yago's exhibition "Force Majeure", held last year at the High Art gallery in Paris, this "AirSpace" aesthetics appeared requalified in the form of a neo-pastoralism. Here and there in the gallery space were placed roses and lettering cut out in felt, whose painstakingly chiselled composition referred directly to the motifs of Quaker embroideries and, indirectly, to that predilection for the hand-made that we have just referred to. In the artist's praxis, the cut-out felt has for some years now been imposed like a recurrent trope, with large panels hanging in space like draperies and curtains, or falling from the wall like so many skinned anatomical figures. Up until now what was usually involved was lettering, and more rarely cut-out figurative scenes. By choosing felt, one instinctively perceived, and in the wake of Joseph Beuys and Robert Morris, the presence of a quasi-body, a substitute of enveloping

and comforting warmth. Added to the geometric motifs is also the reference to manual work and its precision, along with its contemplative and meditative values. The pastoralism in question, in the case of this American artist, might thus also, and more precisely, refer to the work ethic of Protestantism, also beneficial for the individual through the piece of work well made, in a way linking up with the celebrated ideals of care and #selfcare. This issue of "care", a term which present-day branding is so fond of, was also incarnated through the other set of pieces in the show. On two large panels laid on the floor, a humanoid orchid was painted, with a mixture of acrylic, tempera, chalk and charcoal. Human-size or a little larger, this orchid appeared like a cartoon character, equipped with a pair of blasé or disappointed eyes, a mouth for smoking (or rather 'vaping', because who really still smokes these days?), leaf-arms for pushing over a pile of packages, and two feet wearing mood-of-the-day sneakers, meaning too big, in a Balenciaga-esque way. With Dena Yago, the cartoon flower, which is also a recurrent motif in her recent activity,<sup>3</sup> assumes a quite specific significance. The fragile and demanding flower, set on desks in co-working areas and of companies at the cutting edge of progress, incarnates this

<sup>3</sup> See in particular the lecture at the Pogo Bar in Berlin: "Dena Yago. On Orchids & Precarity", 29 June 2019, and the article "What Affective Labour Has to Do with Reddit's Corporate Cafeteria", *Frieze* n°205, September 2019.



Dena Yago, *SEVERE FORCE MAJEURE*, 2019. Laine pressée, aluminium, argent / Pressed wool, aluminum, silver, 92 × 183 cm. Courtesy the artist and High Art, Paris.



Vue de l'exposition / installation view *Force Majeure*, 2019, High Art, Paris. Courtesy the artist and High Art, Paris.

sardonic irony: the flower embellishing the desk of workers survives as a result of meticulous and daily care, while these very workers are liable to be replaced at the first sign of weakness, and while the increasing privatization of all sectors is depriving most workers of any kind of social cover. The orchid which vapes staring into space, the orchid which, for better or for worse, contains a host of packages in its arms knows that it is obliged to put on a brave face, and hide the long shaking stalks: after all, it is part of the creative élite, it is free, it is flexible, it is mobile, and it is privileged.

If an aesthetics of work is what is involved, the fact is that the outward signs that we are referring to, the phony artisanal and what, in the case of this artist, is to be found under the reference to a shoddy, cheap pastoralism, correspond to a branding strategy, i.e. a subterfuge consisting in passing off a condition being put up with and suffered as a privilege chosen through the definition of codes that are sufficiently identifiable and desirable to establish and then consolidate, to the point of fossilization, the idea that liberty should in reality be called precarity. Since the turn of the 2000s, the notion of "artist capitalism", as identified by Luc Boltanski and Eve Chiapello<sup>4</sup> explaining how creativeness, inventiveness, task jobs and the absence of any distinction between professional life

and private life, usually the lot of art workers, has trickled into this exceptional sector, and been imposed as a business model. But the observation remained blurred without an aesthetics and a style to incarnate it. Henceforth, like the expansion of the AirSpace aesthetics resulting from the instrumentalized concordance of a whole host of individual desires, another type of precarity is developing alongside the ordinary and eternal precarity of those who are left out: the precariat of the so-called creative élites.

The precariat is a tribalism endowed with a certain number of outward signs, and Dena Yago defines them better than anyone, especially when she focuses on office food, from photographs of her first solo show *Esprit* (2011)—scans of various 'healthy' snacks and other nibbles—to the recent *Frieze* article about the "Reddit cafeteria", and the affective hold wielded over workers' bodies by the offer of food at work; with regard to the work environment of the precariat, this latter is varied, healthy, eco-responsible and trendy. It has to be said that Dena Yago is well acquainted with these branding strategies. In 2010, aged 22, in New York, with Greg Fong, Sean Monahan, Emily Segal and Chris Sherron, she co-founded the K-HOLE consulting group, which, until 2015, would publish in PDF form trend-forecasting reports, usually

<sup>4</sup> Luc Boltanski and Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Tel Gallimard, 2001.





Dena Yago, *Force Majeure*, 2019, Mdf, acrylique, tempera, craie et fusain / Mdf, acrylique, tempera, chalk and charcoal, 245 x 185 x 3 cm. Courtesy the artist and High Art, Paris.

marking art events and at times becoming, in the case, in particular, of the “normcore” concept, nothing less than viral phenomena. Today, she still has one foot in the world of the large companies based in Silicon Valley—having worked as a consultant with Tesla and Hulu, she then co-founded Are.na—, and the other in the art world; two ways of organizing work and two ideologies which are increasingly difficult to tell apart and often seem to merge.

The two forms of expression, the worked felt and the pastel tones, which are part and parcel of the aesthetics of the precariat, give onto a uterine space where the impression of a cyclical and repetitive time-frame masks the likelihood of the sudden break brought on by project-based work. Everyone is reassured, lulled, and put to sleep,<sup>5</sup> so much so that this ever-growing and as if self-managed mass of the precariat has a possibility of social class in name only: because everyone feels pampered and privileged, certain of acting as a creative individual rewarded for his or her merits by their access to an AirSpace lifestyle, nobody will ever have the idea of joining together with their peers, and daring to look head-on at the collapse

of the safeguards against the limitless extension of neo-liberalism, erected as a principle of government. Before grappling directly with the codes of the precariat, Dena Yago presented a certain emotional confusion of our reflexes scrambled by dint of being forced, from early childhood on, to experience empathy for cartoons thought up by large entertainment companies, before perpetuating the same adult reflexes, experiencing feelings of attachment for products and brands.

At “In Escrow”, her previous show at the gallery in 2016, she presented a just as pastel, sickly, disconcerting and cartoon version of *Alice in Wonderland*, which was subsequently to be found in her exhibition “The Shortest Shadow” at Atlanta Contemporary, in 2018. Prior to this, the artist had produced a certain number of series about pets in large cities, sorts of somewhat limpid equivalents of precariat workers, when we regard them in the light of later works. Mollycoddled and at the same kept on a leash, with the one conditioning the other, care was already always flirting, in her work, with constraint, whether what was involved was photographs of dogs on leashes or muzzled in the exhibition “You and You’re People” at Boatos Fine Arts in Sao Paolo in 2014, with their frames set with precious talismanic, gris-gris letters, or, more recently, the companion animals in *Fade the Lure*,<sup>6</sup> a compilation of poems and photographs in which we sense the smithereening of human relations and any sense of community, a lack temporarily palliated by means of canine substitutes rather than a turning against the oppressive system which is the cause of all that.

As an artist and poet, theoretician and startupper, Dena Yago starts from her personal experience of the world of work, a certain world of work, that form of voluntary bondage that lends the precariat its reality. In a way, everything in her work refers to branding, whether she more explicitly displays its workings by juxtaposing words and imagery (the lettering in space, the works of poetry) or whether she restricts herself to show its effectiveness in action (the felt, the cartoons, the food codes). More than any other organization of work, the advanced stage of neo-liberalism needs aesthetics to encourage membership in her project, so that everyone not only submits to it and tolerates it, but also applauds it with both hands, extends its hold, enjoys being in it and, above all, feels chosen and distinctive by having become part of an élite with such clearly identifiable and perpetuable codes, thus justifying all sacrifices and, in the first instance, the submission of the body: for want of being free as air, one is at least welcomed into the “AirSpace”. Starting from her own experience, which is to say from affects as they have been felt, at once ambiguous and complex, Dena Yago’s works have, in their turn, a suggestive material quality, the evanescent seduction of the sketch, because celebrating or denouncing would be to reproduce the workings of the advanced stage of neo-liberalism, which is hijacking art and aesthetics, to set up its own systems of logic.

# PARIS PHOTO

Presented with **apad**

## GALLERIES & ART DEALERS

19/21 Boston  
ALAN KLOTZ New York  
ARNIKA DAWKINS Atlanta  
ARTEF Zurich  
ATLAS London  
AUGUSTA EDWARDS London  
BAUDOIN LEBON Paris  
BENE TASCHEN Cologne  
BILDHALLE Zurich  
BRUCE KAPSON Los Angeles  
BRUCE SILVERSTEIN New York  
BRYCE WOLKOWITZ New York  
CATHERINE COUTURIER Houston  
CATHERINE EDELMAN Chicago  
CHARLES ISAACS New York  
CHRISTOPHE GUYE Zurich  
CLÉMENTINE DE LA FÉRONNIÈRE Paris  
CONTEMPORARY WORKS /  
VINTAGE WORKS Chalfont  
DANIEL BLAU Munich  
DANZIGER New York  
DEBORAH BELL New York  
EDWYNN HOUK New York  
ESTHER WOERDEHOFF Paris  
ETHERTON Tucson  
EUQUINOM San Francisco  
FAHEY/KLEIN Los Angeles  
FEDERICO LUGER Milan  
FRANK ELBAZ Paris  
GARY EDWARDS Southampton  
GILLES PEYROULET & CIE Paris  
GITTEMAN New York  
GRÉGORIE LEROY Paris  
HACKELBURY London  
HANS P. KRAUS New York  
HENRIQUE FARIA New York  
HOWARD GREENBERG New York  
HUXLEY-PARLOUR London  
IBASHO Antwerp  
INDA Budapest  
JACKSON Atlanta  
JENKINS JOHNSON San Francisco  
JOHANNES FABER Vienna  
JOSEPH BELLOWS La Jolla  
KAHMANN Amsterdam  
KEITH DE LELLIS New York  
KORNFELD Berlin  
L. PARKER STEPHENSON New York  
LAURENCE MILLER New York  
LEE Winchester  
LES DOUCHES Paris  
LISA SETTE Phoenix  
LUIS DE JESUS Los Angeles  
LUNN Paris  
M97 Shanghai  
MATTHEW MARKS New York  
MÉLANIE RIO Nantes  
MEM Tokyo  
MICHAEL HOPPEN London  
MIYAKO YOSHINAGA New York

## THE INTERNATIONAL ART FAIR FOR PHOTOGRAPHY

**2-5 APRIL 2020**  
**PIER 94**  
**NEW YORK**

MONROE Santa Fe  
NAILYA ALEXANDER New York  
PACI Brescia  
PATRICIA CONDE Mexico City  
PAUL M. HERTZMANN San Francisco  
PERSONS PROJECTS Berlin  
PETER FETTERMAN Santa Monica  
PGI Tokyo  
POLKA Paris  
RICHARD MOORE Oakland  
ROBERT KLEIN Boston  
ROBERT KOCH San Francisco  
ROBERT MANN New York  
ROBERT MORAT Berlin  
ROCOSANTACRUZ Barcelona  
ROLF ART Buenos Aires  
ROSEGALLERY Santa Monica  
SCHEINBAUM & RUSSEK Santa Fe  
SEAGRAVE Santa Cruz  
SOUS LES ETOILES New York  
STALEY-WISE New York  
STEPHEN BULGER Toronto  
STEPHEN DAITER Chicago  
STEVENSON Cape Town  
TARO NASU Tokyo  
THE 19TH CENTURY RARE BOOK  
AND PHOTOGRAPH SHOP New York  
THE HALSTED GALLERY Birmingham  
THE MUSIC PHOTO GALLERY  
Buenos Aires  
THROCKMORTON New York  
TODD WEBB ARCHIVE Portland  
TOLUCA Paris  
UTÓPICA São Paulo  
VASARI Buenos Aires  
WEINSTEIN HAMMONS Minneapolis  
XIPPAS Paris  
YANCEY RICHARDSON New York  
YOSSI MILO New York

## [RE]EMERGENCE SECTOR

ACB Budapest  
ANI MOLNÁR Budapest  
ANNET GELINK Amsterdam  
BENDANA | PINEL Paris  
BLACK BOX PROJECTS London  
CAROLINE O'BREEN Amsterdam  
CHARLOT Paris  
DUNCAN MILLER Malibu  
ELIZABETH HOUSTON New York  
F16 Paris  
FRIDMAN New York  
GLAZ Moscow  
HEINO Helsinki  
HIGHER PICTURES New York  
KOPEIKIN Los Angeles  
LA FOREST DIVONNE Paris  
LES FILLES DU CALVAIRE Paris  
LOOCK Berlin  
MARSHALL Los Angeles  
METRONOM Modena

MOMENTUM Miami  
SIMÕES DE ASSIS Curitiba  
SPAZIO NUOVO Rome  
THE RAVESTIJN GALLERY Amsterdam  
THIS IS NO FANTASY Melbourne  
TIMOTHY YARGER Beverly Hills  
UP Taiwan  
V1 Copenhagen  
VERSUS ART PROJECT Istanbul

## PUBLISHERS & ART BOOK DEALERS

5HUR30.COM Cologne  
10X10 PHOTOBOOKS New York  
21ST EDITIONS South Dennis  
AKIO NAGASAWA PUBLISHING Tokyo  
APERTURE FOUNDATION New York  
ARTBOOK | D.A.P. New York  
ARTPHILEIN EDITIONS Lugano  
BENRIDO Tokyo  
BOOKSHOP M Tokyo  
CASE PUBLISHING Tokyo  
CITIZEN EDITIONS Brooklyn  
CONVOKE New York  
DAYLIGHT BOOKS Durham  
DIRK K. BAKKER BOEKEN Amsterdam  
DUST COLLECTIVE Stow  
ÉDITIONS BESSARD Paris  
ÉDITIONS XAVIER BARRAL Paris  
FRANCE PHOTO BOOK Paris  
GNOMIC BOOK Brooklyn  
GOLIGA Tokyo  
GOST BOOKS London  
HARPER'S BOOKS New York  
HARTMANN BOOKS Stuttgart  
HATJE CANTZ Berlin  
KEHRER VERLAG Heidelberg  
KERBER PUBLISHING Bielefeld  
KGP BOOKS Long Island  
KOMIYAMA Tokyo  
L'ARTIERE Bentivoglio  
LE PLAC'ART PHOTO Paris  
LIGHT WORK Syracuse  
LOS SUMERGIDOS New York  
MACK BOOKS London  
NAZRAELI PRESS Paso Robles  
PHOTO EYE Santa Fe  
RADIUS BOOKS Santa Fe  
RM Barcelona  
SKINNERBOOK Jesi  
STEIDL Gottingen  
SUPER LABO Tokyo  
TBW BOOKS Oakland  
THE (M) EDITIONS Paris  
THE GALLERY CLUB Amsterdam  
YALE UNIVERSITY PRESS New Haven  
YOFFY PRESS Atlanta  
ZATARA PRESS Richmond  
ZEN FOTO Tokyo

Index 14 FEB 2020  
Subject to modifications

<sup>5</sup> Ketamine, a tranquilizer for horses which has become a favourite drug of choice in the 2020s; Dena Yago, “On Ketamine and Added Value”, *e-flux Journal* #82, May 2017.  
<sup>6</sup> In late 2019 she published *Fade the Lure*, Paris, After 8 Books.  
<sup>7</sup> In the sense whereby Hal Foster, in his essay collection *Bad New Days* (New York, Verso Books, 2015) talks of “mimetic exacerbation”.



GENERATOR  
40mcube  
formation

**Appel à candidatures 2020 / call for applications 2020**  
**Pour artistes et commissaires d'exposition / for artists and curators**

Clôture des candidatures : 22 juin 2020 / Applications deadline : June 22, 2020

Initié et porté par 40mcube, en partenariat avec l'entreprise Self Signal, GENERATOR est une formation professionnelle à destination de jeunes artistes plasticien-ne-s et une résidence de commissaires d'exposition.

GENERATOR sélectionne chaque année quatre artistes plasticien-ne-s, diplômé-e-s depuis deux ans minimum, et leur donne les moyens, pour une durée de sept mois, de se consacrer entièrement à leur pratique artistique. Ils-elles développent et approfondissent leur travail de recherche, produisent des œuvres, constituent leurs réseaux professionnels et acquièrent de bonnes pratiques (administration, juridique, social, etc.).

GENERATOR sélectionne chaque année deux à quatre commissaires d'exposition pour un séjour de prospection d'un mois en Bretagne. Ils-elles rencontrent artistes et professionnel-le-s qui résident sur ce territoire et écrivent un ou deux textes sur le travail des artistes du programme.

Avec la collaboration des centres d'art La Criée (Rennes) et Passerelle (Brest), du Frac Bretagne, des Archives de la critique d'art (Rennes), de Documents d'artistes Bretagne, d'a.c.b - art contemporain en Bretagne et de la revue 02. Avec le mécénat de la société d'avocats Avoxa. Avec le soutien de la Région Bretagne et du Département d'Ille-et-Vilaine. 40mcube est membre d'Arts en résidence - Réseau national.

*Initiated and carried out by 40mcube, in partnership with the company Self Signal, GENERATOR is a professional training for young visual artists and a residency for curators.*

*GENERATOR selects four visual artists each year, who have graduated for at least two years, and gives them the means to fully focus on their artistic practice for a period of seven months. They develop and deepen their research work, produce works, build their professional networks and acquire good practices (administrative, legal, social, etc.).*

*GENERATOR selects two to four curators each year for a one-month prospecting trip to Brittany. They meet artists and professionals who reside in this territory and write one or two texts on the work of the artists in the program.*

*With the collaboration of the art centres La Criée (Rennes) and Passerelle (Brest), Frac Bretagne, the Archives de la critique d'art (Rennes), Documents d'artistes Bretagne, a.c.b - contemporary art in Brittany and 02 magazine. With the sponsorship of the law firm Avoxa. With the support of the Regional Council of Brittany and the Departmental Council of Ille-et-Vilaine. 40mcube is a member of Arts en Residence - National Network.*

Plus d'informations : [www.40mcube.org](http://www.40mcube.org) / More information : [www.40mcube.org](http://www.40mcube.org)



# ART PARIS

Grand Palais **28**  
**31** Mai  
[www.artparis.com](http://www.artparis.com) **2020**

Un regard sur la scène française :  
histoires communes et peu communes  
Étoiles du Sud :  
une exploration de la péninsule ibérique



euronews.

Télérama'

IDEAT  
CONTEMPORARY LIFE

LE FIGARO  
MAGAZINE

madame  
FIGARO





# Laura Henno

## Peindre la vie contemporaine : des communautés marginales aux stratégies de résistance et de survie

—  
par Anysia Troin-Guis

De l'archipel des Comores à la Californie, de la Réunion à la Finlande, du nord de la France à Rome, Laura Henno développe une esthétique *a priori* documentaire qui transcende les codes du genre et élabore une recherche profondément éthique sur les vies marginales, isolées ou périphériques. Récemment, la photographe et cinéaste a obtenu le prix SAM pour l'art contemporain, soit une dotation de 20 000 € ainsi qu'une exposition au Palais de Tokyo prévue pour 2021. Le projet récompensé s'intitule *N'Dzuani*, désignant Anjouan en Shindzuani. Il s'agira alors de croiser les modes de vie et les déplacements de différents jeunes, comoriens ou mahorais, déjà rencontrés: Patron, qui apparaît dans le court-métrage *Koropa* (2016), Smogi, dans *Djo* (2018) ou les «Boucheman», clandestins vivants dans les hauteurs de Mayotte, que l'artiste suit depuis quelques années et qui figurent dans la série *Ge ouryao! Pourquoi t'as peur!* (2018). Cristallisant une recherche effectuée sur la durée, le projet incarne les thématiques que travaille, et qui travaillent, Laura Henno depuis plus d'une décennie et à travers lesquelles les récits de vie rencontrent la grande histoire.

Lorsqu'elle étudie l'adolescence, dans ses fragilités, ses inquiétudes et son expressivité, notamment dans la série *Land's End* (2001-2009), Laura Henno a recours à la mise en scène et au «casting sauvage»: au gré de ses rencontres, elle choisit des jeunes, selon leur allure, leur physique, leur énergie, dans la perspective de les faire poser selon un processus de l'attente, jusqu'à la prise de vue qui correspondrait à l'énergie imaginée par l'artiste. Puis, à la suite d'une résidence dans un centre médico-psychologique pour adolescents à Dunkerque, la photographe a expérimenté une autre manière de procéder, en partant des récits des jeunes, de leur singularité, de leurs angoisses, de leurs pathologies et de leur rapport au corps. Cette perspective se prolonge et s'installe durablement dans le travail mené à la Réunion,

restitué notamment dans *La Cinquième Île* (2009-2012), avec des adolescents mahorais et comoriens exilés.

L'œuvre de Laura Henno se développe dans une vision incarnée de la jeunesse et de l'entre-deux, à travers la figure du jeune migrant d'une part, et au sujet de communautés de fortune d'autre part. Adolescents, mineurs isolés, jeunes clandestins, squatteurs, populations dans la misère constituent les sujets privilégiés de l'artiste qui explore les notions de désappartenance, de déplacement, de marges et les stratégies de résistance et de survie qui s'y construisent. Néanmoins, loin d'une instrumentalisation ou d'une réification des personnes photographiées, chacune des œuvres est élaborée selon un principe dialogique, celui de la rencontre et de l'échange. Chaque série est le fruit d'un travail en immersion durant lequel se développe un lien avec le référent, une relation de confiance, de respect et d'hospitalité réciproque, dans le cadre d'un véritable partage du quotidien des groupes qui seront le sujet des images. En ce sens, ceux-ci acquièrent, en plus d'une visibilité inhérente à la pratique photographique, la visibilité qui leur est refusée dans la société. Dès lors, ils ne relèvent plus d'une masse d'exclus, de déshérités, mais d'un ensemble d'existences et de voix plurielles qui cohabitent.

C'est le cas, par exemple, de *Missing Stories* (2012) qui retrace la collaboration de l'artiste avec des mineurs isolés étrangers logés à la Maison de l'Enfance de Lille. La discussion initie toute création: évacuant méfiance et inquiétude, les jeunes intéressés par le projet vont modeler l'approche esthétique, en partageant leur expérience. La démarche documentaire se teinte dès lors d'une part fictionnelle, liée aux récits recueillis. En effet, pour évaluer leur situation de mineurs non accompagnés par un responsable légal, l'administration demande aux adolescents de fournir un texte détaillé dans lequel ils doivent



Laura Henno, *Raven and Michael*, 2017.  
C-print, 120 × 155 cm. Série *Outremonde*, from the *Outremonde* series.  
Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.





Laura Henno, *Sans-titre, « Ge ouryao ! Pourquoi t'as peur ! »*, Mayotte, 2017-2018.  
C-print, 120 x 155 cm. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.

raconter leur parcours. À la complexité de leur condition répond la complexité de mettre en récit des expériences parfois traumatiques: il faut correspondre à des attentes tout en donnant à lire une part d'intime, entre bribes, traumas, pudeur, mensonges et zones d'ombre. Apparaît un fil narratif fragile retranscrit dans l'image et traduisant la rencontre avec ces jeunes. La photo *The Story Teller* est en ce sens emblématique par l'enchevêtrement d'interprétations qu'elle ouvre et la beauté formelle qu'elle dégage. Deux jeunes sont mis en scène par la photographe, l'un est face à l'objectif, le regard dans le vague, une expression de doute et d'attente, l'autre lui chuchote quelque chose à l'oreille. La composition de l'image renvoie à un travail pictural, ancrant la démarche de Laura Henno dans une recherche traversant les arts: une affiliation à la peinture baroque se distingue par le jeu contrasté d'ombres et de lumières tendant vers le clair-obscur, l'intensité des différentes nuances de bleu et la tension dramatique qui traduit le mystère autour du secret transmis par l'un des garçons. S'agit-il d'une invitation au mensonge? Le chuchoteur joue-t-il le rôle de souffleur au sujet du récit intime à raconter? Ou s'agit-il d'une simple confidence adolescente? La mise en scène des

protagonistes sublime les histoires et l'approche plastique génère une poétisation qui ne verse pas pour autant dans la complaisance ou la fascination sur la condition difficile d'une jeunesse exilée.

De la même manière que le parcours migratoire peut relever d'une expérience de dépossession, la situation des habitants de Slab City à laquelle Laura Henno consacre un projet en cours, constitué d'une série, *Outremonde* (2017-2018) et d'un film, *Haven*, se rapproche de l'expérience exilique. En effet, les occupants du lieu ont fait le choix d'un déplacement vers un *no man's land* au sud-est de la Californie, désertique et sans accès aux services publics. Les caravanes, éventrées et rafistolées, témoignent ainsi de la même errance de cette communauté blanche pourtant sédentarisée. Le groupe, très pieux, apparu dans *Below Sea Level* (2008) de Gianfranco Rosi, apparaît à travers des portraits en contexte où le paysage est aussi essentiel que la personne. Dans les images, la lumière naturelle et le recours à des couleurs pastel semblent adoucir la misère et la représentation des protagonistes se nimbe d'une aura proche du sacré, rappelant l'importance de la religion dans ce campement d'où l'État est totalement absent.



Laura Henno, *Sans-titre, série Djo, Mayotte, 2018.*  
C-print, 120 x 155 cm. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.



Laura Henno, *The story teller, 2012.*  
C-print, 74 x 94 cm. Série / from the *Missing Stories* series, 2010-2012. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.



En se concentrant sur une population isolée, Laura Henno souligne l'organisation d'une communauté de solidarités, enthousiasmante, vivante et créatrice. Cette vie en commun, en marge, relève d'une certaine forme de résistance, dans la recherche d'une survie en autonomie. Cette stratégie est d'ailleurs au centre de la recherche de l'artiste dans l'archipel des Comores, dans la perspective plus inquiète de la migration comme marronnage contemporain. La dialectique temporelle à l'œuvre à Slab City, dans la représentation presque utopique d'une communauté hors du monde, devient dans l'Océan Indien une relecture de l'histoire à même de saisir la complexité identitaire que sont ces territoires insulaires.

Espace post-colonial, l'archipel des Comores et la Réunion sont marqués par l'esclavagisme. Le marronnage, laissant des traces, connaît différentes réactualisations dans le contexte contemporain d'une pauvreté extrême et d'un flux migratoire constant. La figure du «nègre marron», fugitif par excellence, ressurgit dans l'idée d'exil où il peut s'agir, de la même manière, d'élaborer des stratégies pour contrer la domination et l'oppression. L'approfondissement de cette réalité multiple, entre crise et survie, rapproche le travail de Laura Henno de celui de Mohamed Bourouissa dans l'observation des espaces marginaux et des formes de résistance et de transgression qui s'y construisent<sup>1</sup>.

Deux aspects qui semblent a priori s'opposer sont ainsi représentés: l'image du passeur adolescent dans *Koropa et M'Tsamoro*, et le migrant, isolé de la société, vivant dans une communauté affective où les hommes évoluent avec leurs chiens sur la plage, lieu redoublant la marginalisation qu'impliquait le contexte insulaire, notamment dans *Ge ouryao!* Moins évidente à aborder que celle du clandestin, l'image des jeunes passeurs, censés prendre moins de risques auprès de la police aux frontières car mineurs, témoigne d'un enfermement dans un cycle d'exil infini: les adolescents sont comme coincés dans l'entre-deux de l'aller et du retour permanents. Le trafic généré par les déplacements de population se dévoile, contre toute attente, comme une stratégie de survie.

Tout en insistant sur les singularités des populations, des récits, des fantasmes ou des croyances populaires qui sont convoquées, Laura Henno extrait l'essence des sujets auxquels elle se confronte et rappelle qu'hors de tout stéréotype s'érigent des situations de plus en plus instables et une réalité des plus crues. La subtilité politique fait aussi la force de ce travail: si les images ne sont pas accompagnées d'un discours militant, leur agentivité n'en est pas moins conséquente. Les grands formats invitent d'ailleurs, plus qu'à la contemplation, à développer une fiction autour des images ainsi qu'une opinion sur les situations pointées et littéralement éclairées par l'artiste.



Laura Henno, *Annie*, 2018.  
C-print, 74 × 94 cm. Série *Outremonde*, from the *Outremonde* series. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.

<sup>1</sup> D'ailleurs, Laura Henno a participé à l'exposition «Désolé», sous le commissariat de Mohamed Bourouissa à la Galerie Édouard-Manet de Gennevilliers en 2019. L'exposition saisissait, sous diverses pratiques, une sorte de zeitgeist de notre contemporanéité en confrontant les questions de minorités et d'identités, la migration, la discrimination ou l'altérité.

# Laura Henno

## Painting contemporary life: from marginal communities to strategies of resistance and survival

—  
by Anysia Troin-Guis

From the Comoros to California, from Reunion Island to Finland, from northern France to Rome, Laura Henno is both developing a seemingly documentary aesthetic which transcends genre codes, and working on deeply ethical research to do with lives which are marginal, isolated and peripheral. The photographer and filmmaker recently won the SAM prize for contemporary art—€20,000 and an exhibition at the Palais de Tokyo planned for 2021. The winning project is titled *N'Dzuani*, meaning Anjouan (island) in Shindzuani. What will thus be involved is overlapping the lifestyles and movements of different young people already met, be they Comoran or Mahorais (from Mayotte): Patron (Boss), who appears in the short film *Koropa* (2016), Smogi, in *Djo* (2018), and the “Boucheman”, illegal immigrants living in the heights of Mayotte, whom the artist has been following for several years, and who feature in the series *Ge ouryao! Why are you afraid!* (2018). Recapitulating research carried out over time, the project incarnates the themes that have been exercising Laura Henno, and which she has been at work on for more than a decade, and through which life narratives meet history with a capital H.

When she examines adolescence, in all its fragility, anxiety and expressiveness, especially in the series *Land's End* (2001-2009), Laura Henno uses *mise en scène* presentation and non-professional models: as encounter follows encounter, she chooses young people by their looks, physique, and energy, with a view to getting them to pose using a process of waiting, right up to the shot itself, which tallies with the energy imagined by the artist. Then, after a residency in a medical psychology centre for teenagers in Dunkirk, the photographer tries out another way of going about things, starting from the narratives of the young people, their unusualness and specialness, their anxieties, their ailments and their relation to the body. This project was extended and became a permanent part and parcel of the work carried out on Reunion island, re-created in particular in *La Cinquième Ile* (2009-2012),

with teenagers from Mayotte and the Comoro Islands in exile.

Laura Henno's œuvre is developing within an incarnated vision of youth and interstice, through the figure of the young migrant, on the one hand, and makeshift communities on the other—teenagers, isolated minors, young illegal immigrants, squatters, and people living in wretched poverty, all represent the artist's favourite subjects as she explores the notions of not-belonging, displacement, margins, and the strategies of resistance and survival which are constructed in such communities. But far from exploiting or commodifying the people photographed, each one of the works is developed based on a principle of dialogue, that of encounter and exchange. Each series is the outcome of an immersive project during which a link with the referent is developed: a relation of mutual trust, respect and hospitality, within the context of a real sharing of the daily round of the groups which will be the subject of the pictures. In this sense, in addition to a visibility inherent to photographic praxis, these latter acquire the visibility which is refused them in society. From now on, they no longer issue from a mass of excluded and dispossessed people, but from a set of existences and plural voices, all living together.

This is the case, for example, with *Missing Stories* (2012), which traces the artist's cooperation with foreign isolated minors staying in the Maison de l'Enfance in Lille. Discussion is the fount of all creative work here: getting rid of their mistrust and anxiety, the young people interested in the project will shape the aesthetic approach, by sharing their experience. The documentary method is henceforth tinged with a fictional element, connected with the narratives collected. In fact, to assess their situation as minors unaccompanied by a legally responsible person, the administration asks the teenagers to provide a detailed essay in which they must describe their itinerary. The complexity of their condition corresponds to the complexity of narrating at times traumatic experiences: there must be a link with expectations, while at the same





Laura Henno, *Sans-titre, « Ge ouryao ! Pourquoi t'as peur ! »*, Mayotte, 2017-2018.  
C-print, 120 × 155 cm. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.

time presenting readers with a certain intimacy, somewhere between snippets, traumas, modesty, lies and grey areas. A fragile narrative thread appears, transcribed in the image and describing the encounter with these young people. The photo titled *The Story Teller* is, in this sense, emblematic as a result of the dovetailing of interpretations which it ushers in, and the formal beauty it gives off. Two young people are presented by the photographer, one facing the camera, staring into space, with an expression of doubt and expectation, the other whispering something into his ear. The composition of the image refers to a pictorial work, anchoring Laura Henno's approach in a research that encompasses the arts: an affiliation with Baroque painting stands out through the contrasting interplay of light and shadow, veering towards chiaroscuro, the intensity of the differing shades of blue and the dramatic tension which conveys

the mystery shrouding the secret handed on by one of the boys. Is this an invitation to lie? Is the whisperer playing the part of the prompter with regard to the intimate tale to be told? Or is it just a teenage secret? The presentation of the protagonists sublimates the stories and the visual approach gives rise to a poeticization which does not, however, spill over into indulgence or fascination with the tricky condition of exiled young people.

Just as the migratory itinerary may result from an experience of dispossession, the situation of the inhabitants of Slab City, to which Laura Henno devotes a project in progress, made up of a series, *Outremonde* (2017-2018) and a film, *Haven*, is akin to the experience of exile. The occupants of the place have in fact made the choice to move towards a no-man's-land in southeast California, a desert area with no access to public services. The caravans,



Laura Henno, *Sans-titre, « Ge ouryao ! Pourquoi t'as peur ! »*, Mayotte, 2017-2018.  
C-print, 120 × 155 cm. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.

which are disembowelled and patched up, thus attest to the same roaming of this white community which has nevertheless become sedentarized. The extremely religious group, which appeared in Gianfranco Rosi's *Sea Level* (2008), appears by way of contextual portraits in which landscape is as essential as people. In the images, the natural light and the use of pastel colours seem to soften the wretchedness, and the depiction of the characters seems to have acquired an aura akin to the sacred, calling to mind the significance of religion in this encampment where the State is totally absent.

By focusing on an isolated group of people, Laura Henno underscores the organization of a community based on forms of fellowship, which is exciting, alive, and creative. This shared life, on the sidelines, stems from a certain form of resistance, in the quest for autonomous survival. This strategy lies, incidentally, at the hub of the artist's research

in the Comoro archipelago, in the more anxious prospect of migration as contemporary *marronnage* (the state of escaped slaves or 'marroons'). The time-related dialectic at work in Slab City, in the almost utopian representation of a community that is outside the world, becomes, in the Indian Ocean, a reading of history that is capable of grasping the identity-based complexity of these island territories.

As post-colonial territory, both the Comoro Islands and Reunion Island are marked by slavery. *Marronnage*—the phenomenon of runaway slaves—leaves traces, and has known different forms of updating, in the contemporary context, involving extreme poverty and an ongoing flow of migrants. The figure of the "*nègre marron*"—the 'marroon' or runaway negro slave—, the fugitive if ever there was, re-emerges in the idea of exile, where it may, in the same way, involve working out plans for rising up against domination and oppression.





Laura Henno, *Maryann and Jack-Jack*, 2017.  
C-print, 100 × 130 cm. Série *Outremonde*, from the *Outremonde* series. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.

1 Laura Henno incidentally took part in the exhibition "Désolé", curated by Mohamed Bourouissa at the Galerie Edouard-Manet in Gennevilliers in 2019. With varying praxes, the exhibition encompassed a sort of 'zeitgeist' of our contemporary situation by dealing with issues of minorities and identities, migration, discrimination and otherness.

The further development of this very varied reality, somewhere between crisis and survival, likens Laura Henno's work to that of Mohamed Bourouissa in the way the two observe marginal spaces, and forms of resistance and transgression constructed in them<sup>1</sup>. Two aspects which, on the face of it, seem to be opposed are represented thus: the image of the teenage smuggler in *Koropa* and *M'Tsambo*, and the migrant, cut off from society, living in a community of men and dogs on the beach, a place duplicating the marginalization involved by the island context, especially in *Ge ouryao!* Less easy to broach than the image of the illegal immigrant, that of the young smugglers, who are supposed to run fewer risks with the border police because they are minors, illustrates a confinement in an endless cycle of exile: the teenagers are as if caught in the interstices between permanent

comings and goings. The traffic created by the population movements is revealed, contrary to all expectations, as a survival strategy.

While emphasizing the distinctive and special features of the populations, narratives, fantasies and popular beliefs that are summoned, Laura Henno extracts the essence of the subjects she confronts and reminds us that, beyond all stereotypes, increasingly unstable situations are being erected, along with a very raw reality. Political subtlety also creates the strength of this work; if the images are not accompanied by a militant discourse, their agency is still of consequence. What is more, the large formats invite us not as much to contemplation as to develop a fiction around the images as well as an opinion about the situations pinpointed and literally enlightened by the artist.



Laura Henno, *Pastor Dave preaching*, 2017.  
C-print, 74 × 94 cm. Série *Outremonde*, from the *Outremonde* series. Courtesy Galerie Les Filles du calvaire, Paris.



# BEAUX-ARTS DE PARIS

## Mars

- 06. **Bénédicte Savoy**  
De la restitution des collections africaines – dialogue avec Kathy Alliou
- 10. **Oscar Murillo**  
Artiste – dialogue avec Ingrid Luquet-Gad
- 18. **Jean-Christophe Bailly**  
Écrivain – dialogue avec Pierre Alféri
- 19. **Frères Dardenne**  
Cinéastes – dialogue avec Thierry Jousse
- 24. **Jean-Luc Verna**  
Artiste – dialogue avec Alain Berland
- 25. **Piero Gilardi**  
Artiste – dialogue avec Valérie da Costa

...

## Avril

- 08. **Mohamed Bourouissa**  
Artiste – dialogue avec Alain Berland
- 09. **Cécile Guilbert**  
Essayiste – des drogues et de la littérature
- 21. **Marlene Dumas**  
Artiste – dialogue avec Donatien Grau (Musée d'Orsay)
- 23. **Eva Illouz**  
Sociologue – de la marchandisation des émotions
- 29. **Assa Traoré et  
Geoffroy de Lagasnerie**  
Des violences de l'État
- 30. **Guillaume Désanges**  
Critique d'art – une histoire de la performance  
en 20 minutes avec Frédéric Cherboeuf

...

Entrée libre 18h30  
14 rue Bonaparte, Paris 6<sup>e</sup>

## Mai

- 05. **Leïla Slimani**  
Écrivaine, Prix Goncourt 2016 – dialogue  
avec Clara Schulmann et Alain Berland
- 06. **Bertrand Lavier**  
Artiste – dialogue avec Thibaut de Ruyter
- 12. **Germano Celant**  
Critique d'art et commissaire –  
dialogue avec Valérie da Costa
- 13. **Jean-Charles Hue**  
Artiste et cinéaste – dialogue avec Alain Berland
- 20. **Kapwani Kiwanga**  
Artiste – dialogue avec Claire Le Restif
- 27. **Étienne Klein**  
Physicien – de la légitimité à parler du temps

...

# PENSER LE PRÉSENT



Plus d'invités : [beauxartsparis.fr](http://beauxartsparis.fr)

LES TANNERIES  
CENTRE  
D'ART CONTEMPORAIN  
234 RUE DES PONTS  
45200 AMILLY  
T. 02.38.85.28.50  
WWW.LESTANNERIES.FR



MARTINE  
ABALLÉA

# RÉ SUR GEN CE

4 AVRIL  
24 MAI 2020





# Alun Williams

par Patrice Joly

Difficile d'appréhender une peinture qui ne se laisse pas appréhender par les habituelles approches qui sont le rapport au modernisme ou au postmodernisme, le dépassement de la figuration ou son retour sans cesse reporté, annoncé, vilipendé, déjoué. En général, pour aborder un travail pictural, on tente des classifications de plus en plus fines qui cherchent à isoler le peintre dans une catégorie ou dans une autre, un peu comme on a toujours tenté de classer les animaux pour les objectiver et en faire des sujets d'études. En peinture, il y aurait ainsi deux grands règnes, celui de l'abstraction et celui de la figuration, qui s'affrontent violemment depuis plus d'un siècle et demi, depuis Manet, Cézanne, Kandinsky. La peinture d'Alun Williams semble déjouer ce type de classification un peu sommaire, non pas que ses peintures soient révolutionnaires dans le sens où elles hybrideraient la figuration à l'abstraction, ce qui est devenu une position plutôt banale à l'ère du postmodernisme, mais parce qu'elle emprunte à ces deux régimes tout en repoussant encore un peu plus loin la frontière de leur coexistence conflictuelle à l'intérieur du tableau.

Tout le monde est désormais libre d'ajouter de la figuration au milieu des aplats, de dépasser les bords du tableau: le *all-over* a été largement intégré à des pratiques picturales qui se jouent désormais de toutes ces limites, de tous ces tabous. Greenberg est décédé et ses orphelins ne s'en portent pas plus mal, ce qui n'empêche pas de continuer à interroger ses prescriptions puisque le principe pictural reste, quoi qu'on en dise et qu'on en pense, soumis à l'application de substrats colorés avec toutes les déclinaisons possibles et par tous les moyens imaginables, du bon vieux pinceau numéro 50 de Niele Toroni aux loufoques machines à peindre de Richard Jackson. Le spectre s'est radicalement élargi d'un médium qui recule indéfiniment ses limites et invente sans cesse de nouveaux outils tandis que le support lui-même suit à peu près le même chemin d'une incroyable diversité. Le sujet de la peinture est et n'est pas la peinture: la réflexion poussée à l'extrême sur les qualités génériques du médium qui a animé la peinture jusqu'à la fin des années soixante n'est plus le seul élément de débat bien qu'il n'ait pas complètement disparu. Dans un texte assez éclairant sur le sujet, Dominique Abensour parlant de Richter montre qu'il œuvre à cette recherche de la frontière entre la prise en compte des préoccupations «mondaines»

et la volonté de conserver la spécificité du médium, une voie étroite entre transivité et autonomie: pour Richter d'ailleurs, le réalisme se situe plus du côté de l'abstraction que dans le réalisme photographique appliqué à la peinture<sup>1</sup>.

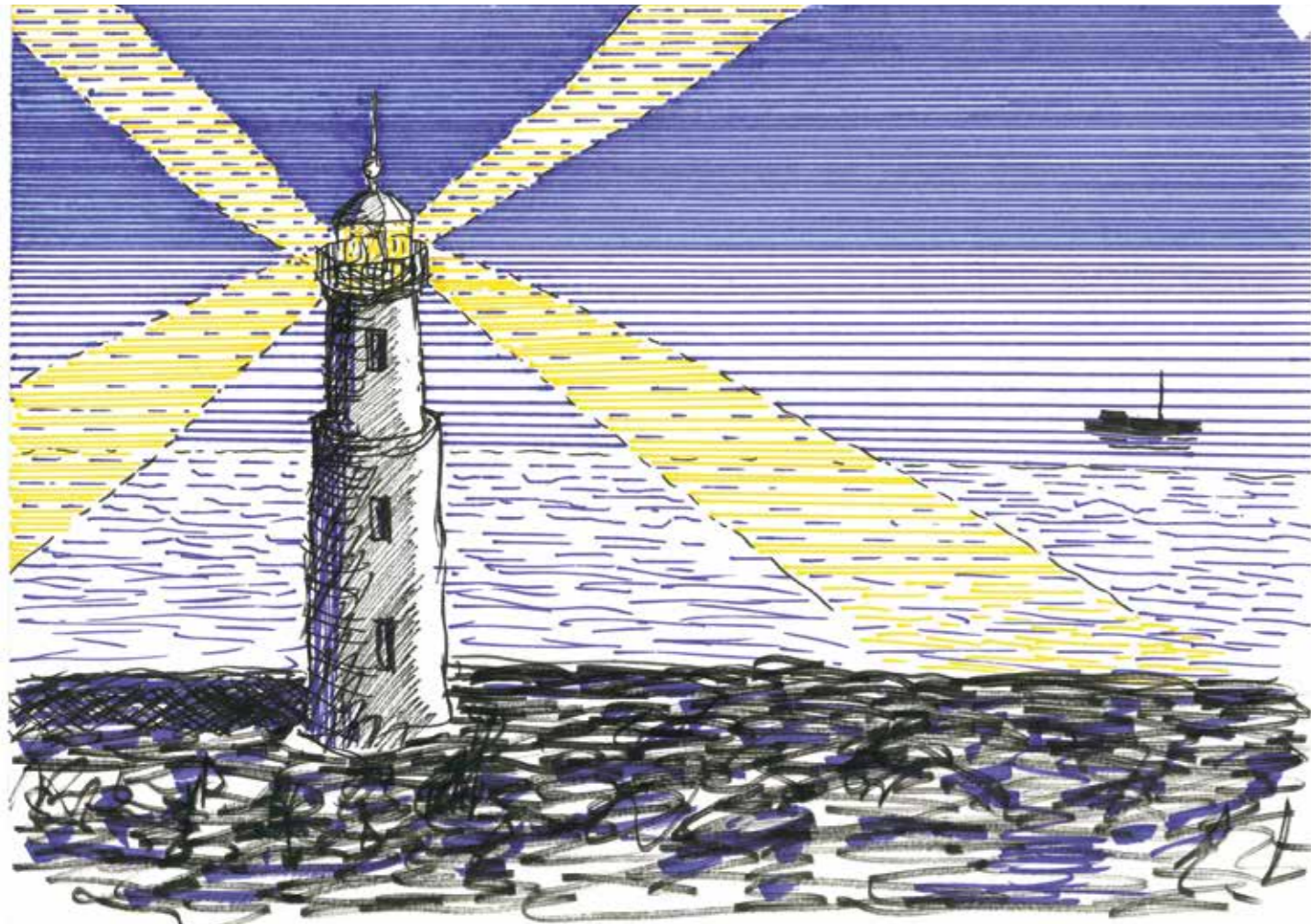
La peinture d'Alun Williams touche un peu à tous ces éléments constitutifs, le récit y côtoie l'abstraction la plus basique sous la forme de taches incongrues tandis que l'histoire de l'art et la réflexivité y apparaissent sous la forme d'une revisitation permanente des genres et des époques. Prenons le récit: chez Williams, la narration est à la fois instantanée et impossible, tout est donné d'emblée, tout est disponible à la lecture de tableaux qui répondent parfaitement à la définition de tableaux, installant des situations dans lesquelles des personnages qui se côtoient semblent être les protagonistes d'histoires difficilement conciliables. La plupart du temps, des personnages reconnaissables sont peints sans virtuosité affichée, dans une reprise à l'identique ou presque des référents picturaux: dans ses grandes toiles comme *Six Fornarinas* présentée à la villa Tamaris, l'artiste décline une série de portraits de la Fornarina, la «muse boulangère» que Raphaël peignit abondamment avant qu'Ingres ne s'en inspire et que Picasso participe à son tour de cette reprise-hommage jusqu'à ce que Williams s'inscrive lui-même dans cette succession via l'irruption de la fameuse tache qui constitue sa marque de fabrique. L'artiste n'hésite pas à «reprendre» ainsi des tableaux illustres comme le *Portrait de Charles IV* de Goya dans *The Good the Bad and the Ugly* dans lequel il remplace les protagonistes de la famille royale par ses propres productions de même qu'il y rajoute des «autoportraits» de peintres du XX<sup>e</sup> siècle comme Mark Wallinger, Jeff Koons, Dana Schutz ou encore Warhol en Mao dans une impossible fusion (on discerne même la Cicciolina «entreprise» par Jeff Koons dans la partie haute du tableau, tellement ombrée qu'elle est à peine discernable, clin d'œil coquin de l'artiste); et bien sûr toute la famille de ses taches, personifications abstractisées de personnages historiques. Ces dernières viennent se glisser dans ses compositions, les parasiter, réaménageant ainsi l'histoire de l'art afin de la dédramatiser, de la ramener à une dimension humaine, accessible, que la sacralisation de ces grandes œuvres avait mises hors de notre portée. On se croirait par moment dans le *Zelig* de Woody Allen où l'ubiquité du héros vient briser



Alun Williams, *Hommage à la Ténacité des Femmes: Marie-Rose, Amélie et Élodie Michel*, 2019. Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas, 300 × 200cm, Collection Villa Tamaris Centre d'Art.

<sup>1</sup> «La contradiction a toujours été un moteur dans la démarche de Richter. Dans ses photographies peintes, il ne se contente pas de transgresser la séparation entre abstraction et figuration mais opère un renversement: ses œuvres révèlent à la fois les capacités figuratives de la peinture abstraites et la dimension abstraite de la photographie.» Dominique Abensour, «Peinture et photographie», in *La Peinture*, école supérieure des Beaux-arts de Bretagne, sous la direction de Christophe Viart, 2019, p. 85.





Alun Williams, *Phare#39 (4 faisceaux jaunes et un bateau de pêche)*, 2019.  
Encre sur papier / ink on paper.

d'un humour ineffable le sérieux de grands récits que l'on sait par ailleurs tout autant soumis à la falsification... Qu'est-ce à dire? Pur iconoclisme ou hommage aux maîtres anciens? Retour sur un médium, réflexivité bien comprise, dépassée, ou simple constatation d'une évolution permanente du style? En réunissant ces personnages-clés de l'histoire de la peinture, son geste participe d'une volonté de réévaluation du portrait qui en constitue une partie non négligeable. Une manière postmoderne et décomplexée de réécrire l'histoire.

Mais l'affaire se corse quand on tente d'analyser ce qu'il faut appeler, à défaut d'autre élément d'interprétation, des taches. Ces dernières sont effectivement présentes dans la plupart des toiles de Williams où elles arrivent même à occuper le premier plan. Elles se glissent allègrement dans l'ordonnement du tableau, à la manière de personnages dont elles semblent posséder les attributs, l'ombre dont elles sont affublées excluant de fait de pouvoir les considérer comme un travail en réserve ou comme une délimitation purement abstraite à l'intérieur du tableau. Une tache représente le degré zéro de l'abstraction, une espèce d'objet pictural assez mal géré dans sa forme, qu'elle soit *drippée* ou qu'elle renvoie

à une volonté affirmée de non-représentation, en tant que symbole de la spécificité de la peinture (cf., là encore, Greenberg). Mais les taches de Williams ne sont pas exactement ça, elles sont les deux, elles représentent et elles sont abstraites, elles sont indices et elles sont autonomes. Ces taches sont tout sauf des formes aléatoires, elles ne doivent rien au hasard d'un lancé négligé, d'un éclat ou d'une explosion quelconque. Elles sont en effet, d'après l'artiste, les traces du passage sur Terre de ces personnages, des relents de leur activité, accidentels ou pas, qu'il attribue sans conteste à leur «auteur» et qui feront l'objet d'une récurrence à l'intérieur d'une série de tableaux et de sculptures qui leur sera dédié. Bien réelles ou fantasmées, ces traces retrouvées se donnent dans les tableaux sous forme d'indices, comme par exemple la tache d'encre d'un stylo qui a fui, s'est solidifiée au cours des années et que l'artiste a repérée, abandonnée sous le bureau d'une maison-musée de province... Cette partie du travail, invisible, est largement aussi importante que la partie émergée, le tableau, parce qu'il peut se passer des semaines, voire des mois, avant que l'artiste soit convaincu que la tache en question appartient bien au personnage qu'il cherche à marquer de la sorte<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Dans le catalogue monographique qui lui est dédié (*Lest*, Manuela éditions, 2019), Alun Williams revient longuement sur les conditions d'identification des propriétaires de ces taches. Cette publication participe plus du récit de voyage à la Jules Verne dont il est un fervent admirateur (et dont il a bien évidemment retrouvé la trace) que du classique exercice de définition d'une pratique artistique, par ailleurs totalement absent du catalogue.



À gauche / left: vue partielle de Alun Williams, *Phares 4*, 2019. Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 x 766 cm.  
À droite / right: vue partielle de / partial view of Alun Williams, *Phares 6*, 2019. Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 x 455 cm.

De fait, Williams identifie, avec ces taches, des personnages historiques qu'il choisit plus ou moins en fonction de ses affinités et du hasard. Il en est ainsi de Thomas Paine, que l'on connaît assez peu en France bien qu'il ait joué un rôle non négligeable au moment de la révolution de 1789. En Amérique du Nord, il a pris une part active au processus d'indépendance des treize colonies britanniques et, s'il meurt dans l'isolement, il est célébré par la suite pour son influence auprès des révolutionnaires. Williams s'est donc intéressé au personnage et, à la suite d'une enquête l'ayant mené du Royaume-Uni aux États-Unis qui sont les pays — avec la France — pour lesquels le théoricien s'est profondément engagé; il a traqué et retrouvé une tache qui, pour lui, sans aucune hésitation, peut être attribuée à Paine. Comment se forme sa conviction<sup>3</sup>? Peu importe. Ce qui importe, c'est que ce soit une trace qui, pour Williams, identifie le personnage sans conteste et qui, à partir de ce moment, participera des nombreux tableaux dédiés au personnage en question. De fait, cette éclaboussure dans laquelle s'incarne ce récit invisible est objectivement une abstraction formelle tout en étant l'indice d'une présence au monde, d'une vie. Une espèce d'abstraction représentative, d'une

certaine manière, un oxymore de belle magnitude, donc...

À la Villa Tamaris, Alun Williams qui, pourtant, n'était pas parti dans l'idée de taguer le créateur de ladite villa, n'a pu s'empêcher de le faire à la lecture du récit de la vie de celui qui a construit au cours du XIX<sup>e</sup> siècle la plupart des phares et balises qui ont, depuis lors, guidé les navires traversant la Méditerranée. *Lux fecit*, le titre de l'exposition, fait référence à ce constructeur prolifique qui a enluminé le chemin des navigateurs et permis de sauver des centaines de marins. Sa vie ayant par ailleurs des allures de roman, elle rentre parfaitement dans la logique du peintre qui semble plutôt rechercher des personnages hors du commun. À la Seyne-sur-Mer, Williams n'a pourtant pas complètement souscrit à sa méthode habituelle qui est de traquer la fameuse tache et de lui consacrer l'entièreté de ses tableaux. L'artiste a bien entendu trouvé une tache correspondant à cet énigmatique Michel Pacha mais il a opéré un léger glissement qui fait que cette personnification via la tache, qui marque habituellement sa manière, s'est déplacée vers le motif du phare qui correspond à la vie de Michel Pacha mais renvoie également au développement du commerce transméditerranéen

<sup>3</sup> « Cette trace doit être de préférence accidentelle; elle doit s'imposer à nous comme une évidence, nous transporter, nous apparaître comme parfaitement emblématique du personnage », Alun Williams, *Lest*, op. cit., p. 18.

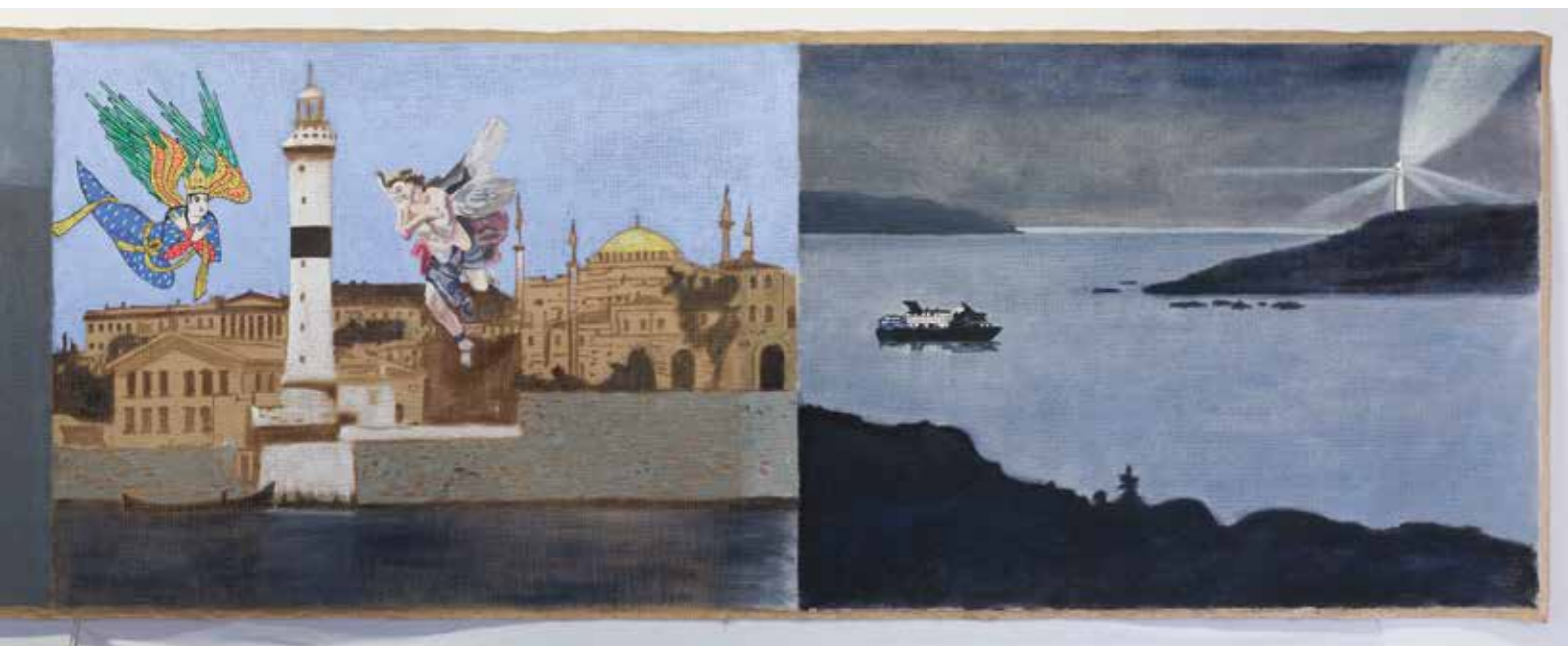


et à la mondialisation naissante. Dans l'un des tableaux exposés à la Villa Tamaris (*Hommage à la ténacité des femmes: Marie-Rose, Amélie et Élodie Michel*) apparaît la famille de Michel Pacha peinte dans le décor oriental de l'hôtel particulier qu'il s'est fait construire à Istanbul et où il a passé une partie de sa vie — son patronyme provient d'ailleurs de son anoblissement là-bas par le sultan. Le tableau réunit la fille et les deux femmes de Michel Pacha, chacune campée à la manière d'un peintre bien identifié — Picasso, Ingres, Matisse — et, dans le fond, apparaît la tache de Michel Pacha, de manière discrète, incrustée dans un cadre du salon, dans une mise en abyme dont l'artiste est familier. La production la plus marquante de l'exposition est la série de toiles que l'artiste a exécutée au cours de sa résidence, une série de vingt-six tableaux réalisés en moins de deux mois. Reprenant la méthode qu'il utilise régulièrement et qui est de faire «à la manière de», Williams a peint une véritable farandole de toiles dont les références courent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à notre époque et rassemblent les grandes noms de la période, de Picasso à de Staël, de Turner à Magritte, au milieu desquels viennent s'insérer incongrument des toiles sans aucun référent, de même que l'irruption de la représentation d'un *selfie*, contribution ou concession à la modernité qui oblige le peintre à épouser le format de l'appareil et à renverser la lecture des tableaux qui, jusqu'ici, était panoramique. L'artiste se permet ainsi une nouvelle pirouette qui vient briser l'énumération des grands

noms. Le phare demeure cependant le motif central de toutes ces toiles: rassemblées en un seul rouleau de jute, elles convoquent un autre aspect iconoclaste qui est celui de l'unicité d'un support sur lequel viennent se mélanger allègrement ces maîtres et leurs styles en renvoyant aux fameux rouleaux de la peinture chinoise.

Les peintures d'Alun Williams permettent d'installer des histoires impossibles, à l'instar des scénarios de science-fiction dans lesquels des personnages en provenance de mondes et d'époques parallèles se côtoient en des situations impensables: c'est la magie de la peinture qui permet de rendre plausibles ces hétérogénéités lorsque les autres arts de l'image, comme le cinéma ou la vidéo, échouent à refléter dans l'immédiateté la profondeur des enjeux culturels et historiques évoqués. Comme le dit le critique et artiste David Humphrey, «ses peintures font surgir des possibilités non envisagées, et illuminent des pas obscurs de l'imagination collective<sup>4</sup>.» Ce n'est donc pas un hasard si le personnage de Jules Verne réapparaît dans l'une des dernières peintures de l'exposition (*Aux visionnaires modernes: Jules Verne et Michel Pacha (Tamaris, circa 1888)*), lui faisant rencontrer cet autre éclairer des ténèbres qu'est Michel Pacha. Si l'histoire officielle n'a jamais validé une telle rencontre, il appartenait à un artiste ayant le pouvoir de s'accommoder des vérités factuelles d'organiser cette rencontre imaginaire entre deux créateurs qui ont tous deux illuminé le XX<sup>e</sup> siècle naissant...

<sup>4</sup> David Humphrey, plaquette de l'exposition «Lux fecit» à la Villa Tamaris, Centre d'art Métropole Toulon Provence Méditerranée, 17.11.2019 - 9.02.2020.



Détail de / Detail of Alun Williams, *Phares 2*, 2019. Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 x 854 cm, 2019.

# Alun Williams

by Patrice Joly

It is hard to grasp a painting that does not let you grasp it using the usual approaches, which are the relation to modernism and postmodernism, going beyond figuration, and the return of the latter, that is being endlessly postponed, announced, vilified, and foiled. As a rule, to broach a pictorial work, one attempts to make ever more subtle classifications which try to pin the painter down within one category or another, rather in the way that people have always tried to classify animals in order to objectify them and make them subjects for study. So, in painting, there are two great reigns, that of abstraction and that of figuration, which have been violently clashing for more than a century and a half, ever since Manet, Cézanne, and Kandinsky. Alun Williams's painting seems to thwart this kind of slightly cursory classification, not because his paintings are revolutionary in the sense that they mix figuration with abstraction, which has become a rather commonplace position in the postmodern era, but because they borrow from both these systems, while at the same time pushing back, a little bit further, the boundary of their conflicting coexistence inside the picture.

Everyone is now at liberty to add figuration in the midst of flat tints, and go beyond the edges of the picture: the all-over style has been broadly incorporated in pictorial practices which now play with all these limits, and all these taboos. Greenberg is dead and his orphans are doing quite well, which does not stop us from questioning his prescriptions, because the pictorial principle is still there, whatever we might say and think, subject to the application of colourful substrata with all the possible variations and all the means imaginable, from Niele Toroni's good old brush n<sup>o</sup>. 50, to Richard Jackson's whacky painting machines. The spectrum has been radically enlarged in a medium that is indefinitely pushing back its boundaries and endlessly inventing new tools. The subject of painting is no longer painting: the line of thinking pushed to the limit over the generic qualities of the medium that informed painting up until the end of the 1960s is no longer the only fodder for discussion, although it has not totally vanished. In a somewhat enlightening essay on the subject, Dominique Abensour, talking about Richter, shows that he is searching for the boundary between a consideration of worldly concerns and the desire to conserve the specific nature of the medium, a narrow avenue between transitiveness and autonomy: for Richter, incidentally, realism

is situated more on the side of abstraction than in photographic realism applied to painting.<sup>1</sup>

Alun Williams's painting slightly touches all these component elements. In it, narrative rubs shoulders with the most basic abstraction in the form of incongruous splotches, while art history and reflexivity appear in the form of an ongoing revisitation of genres and periods. Let's take the narrative: with Williams, the narrative is at once instant and impossible, everything is given right away, everything is available for the reading of pictures which respond perfectly to the definition of pictures, setting up situations in which side-by-side figures seem to be the protagonists in stories which it is hard to reconcile. Most of the time, recognizable figures are painted without any displayed virtuosity, in an identical or almost identical reuse of pictorial referents: in his large canvases like *Six Fornarinas*, on view in the Villa Tamaris, the artist arranges a series of portraits of La Fornarina, the "baker's daughter" muse whom Raphael plentifully portrayed, before Ingres drew his inspiration and Picasso in his turn participated in this tribute-like reuse, to the point where Williams includes himself in this succession, by way of the famous splotch which is his trademark. The artist does not hesitate to thus "do a cover version of" illustrious pictures like Goya's *Portrait of Charles IV of Spain and his Family* in his *The Good the Bad and the Ugly*, where he replaces the members of the Spanish royal family with his creations, just as he adds "self-portraits" of 20<sup>th</sup> century painters such as Mark Wallinger, Jeff Koons, Dana Schutz and Warhol, dressed up as Mao, in an impossible merger (we can even make out Jeff Koons doing his business with La Cicciolina in the upper part of the picture, in such deep shadow that she is barely discernible—a rascally wink at the American artist); and, needless to say, the whole family of his splotches, abstracted personifications of historical characters. These latter slip into the compositions, interfering with them, and thus rearranging the history of art in order to tone it down, and take it to an accessible, human dimension, which the mythologization of these great works had put out of reach for us contemporaries. At times you might think you are in Woody Allen's *Zelig*, where the ubiquity of the hero shatters, with ineffable wit, the serious nature of great narratives, which, incidentally, we know to be just as subject to falsification... What is there to say? Pure iconoclasm,

<sup>1</sup> "Contradiction has always been a driving force in Richter's approach. In his painted photographs, he is not content to transgress the separation between abstraction and figuration, but rather executes a reversal: his works reveal both the figurative capacities of abstract painting and the abstract dimension of photography". Dominique Abensour, "Peinture et photographie" in *La Peinture*, Ecole Supérieure des Beaux-arts de Bretagne, edited by Christophe Viart, 2019, p. 85.





Alun Williams, *The Good, the Bad and the Ugly*, 2009.  
Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas, 243.5 x 295 cm, Collection Bernard Massini, Nice.

or a homage to the old masters? Reflexivity well understood and exceeded, or mere observation of a permanent development of style? By bringing together these key figures in the history of painting, Williams's gesture is part and parcel of a desire to reassess the portrait, which forms a not inconsiderable part of this history. A straightforward, postmodern way of rewriting history.

But things become more complicated when one tries to analyze what, for want of any other element of interpretation, we must call splotches. These latter are in fact present in most of Williams's canvases, where they even manage to occupy the foreground. They merrily find their way into the arrangement of the picture, like characters whose attributes they seem to have, with the shadow in which they are attired making it impossible, *de facto*, to regard them as simple unpainted areas, or as a purely abstract delimitation inside the picture. A splotch represents the zero degree of abstraction, a sort of pictorial object that is poorly

managed in its form, whether it be 'dripped' or whether it refers to an assertive desire for non-representation, as a symbol of the specificity of painting (cf. again, Greenberg). But Williams's splotches are not exactly this, they are both, they represent and they are abstract, they are clues and they are autonomous. These splotches are anything but random forms, they owe nothing to chance. According to the artist, they are actually the traces of the terrestrial passage of these figures, whiffs of their activity, accidental or otherwise, which he unquestioningly attributes to their "author" and which will recur inside a series of pictures and sculptures that will be dedicated to them. Whether thoroughly real or fantasized, these found traces are presented in the pictures in the form of clues, like for example the ink stain from a fountain pen that has leaked, become solidified over the years, and which the artist came upon, abandoned under the desk of a country house-turned-museum... This invisible part of the



Alun Williams, *Aux Visionnaires Modernes : Jules Verne et Michel Pacha (Tamaris circa 1888)*, 2019.  
Huile et acrylique sur toile / oil and acrylic on canvas, 300 x 200cm, Collection Villa Tamaris Centre d'Art.



work is broadly as important as the visible part, the picture, because weeks and even months can pass before the artist is quite sure that the splotch in question does indeed belong to the character he is trying to mark in this way.<sup>2</sup> With these splotches, Williams is actually identifying historical characters whom he chooses on the basis of his affinities, and chance. This is the case with Thomas Paine, who is not that well-known in France, even though he played a not inconsiderable role during the revolution of 1789. In North America, he took an active part in the process involving the independence of the thirteen British colonies and, even if he died an isolated death, he has been celebrated ever since for his influence among revolutionaries. So Williams is interested in the character and, in the wake of an investigation that took him from the United Kingdom to the United States, which are the countries—together with France—for which the theoretician became deeply involved, he tracked down and rediscovered a splotch which, for him, can be attributed to Paine, without any hesitation. How did he become so persuaded?<sup>3</sup> It does not really matter; the fact is that it is a trace which, for Williams, indisputably identifies the character, and which, from that

<sup>2</sup> In the monographic catalogue devoted to him (*Lest*, Manuela éditions, 2019), Alun Williams returns at length to the identifying conditions of the owners of these splotches. This publication involves the Jules Verne-like narrative of the journey—and he is an ardent admirer of Jules Verne, whose trace he also discovered—more than the classical exercise of defining an art praxis, which is, moreover, completely absent from the catalogue.

<sup>3</sup> “Soon after arriving we were all strolling down *John Adams Way*, looking once again in every nook and cranny for the elusive trace, usually, preferably, a completely accidental paint mark that could enthusiastically be recognised as being perfectly emblematic of the character in question!”, Alun Williams, *Lest*, op. cit., p. 27.

moment on, would be included in the many pictures devoted to the figure in question. In fact this splash in which this invisible narrative is incarnated is objectively a formal abstraction, while at the same time being the clue to a presence in the world, the clue to a life. A kind of representative abstraction, in a way, so a nice, big oxymoron...

At the Villa Tamaris, Alun Williams, who had not started out with the idea of “tagging” the creator of the said villa, was unable to stop himself doing so when he read the narrative of this person’s life who, during the 19<sup>th</sup> century, built most of the lighthouses, beacons and buoys which have ever since guided ships crossing the Mediterranean. *Lux fecit*, the exhibition’s title, makes reference to that prolific builder who lit up the route of navigators and helped to save the lives of hundreds of sailors. Because his life also has novelistic ingredients, it fits perfectly in the logic adopted by the painter, who seems rather to be seeking out extraordinary characters. At La Seyne-sur-Mer, however, Williams has not totally subscribed to his usual method, which is to track down the famous splotch and dedicate the entirety of his pictures to it. The artist did of course find a splotch tallying with that enigmatic Michel Pacha, but he executed

Alun Williams, *Phare #43 (La falaise sombre)*, 2019.  
Encre sur papier / ink on paper.



Alun Williams, *Phares 4*, 2019.  
Acrylique sur toile de jute / acrylic on burlap, 108 × 766 cm.

a slight shift which means that, through the splotch, which usually hallmarks his manner, this personification has moved towards the motif of the lighthouse, which corresponds to Michel Pacha’s life, but also refers to the growth in trans-Mediterranean trade and the early days of globalization. In one of the pictures on view in the Villa Tamaris (*Homage to the tenacity of women: Marie-Rose, Amélie and Élodie Michel*), Michel Pacha’s family appears painted in the oriental décor of the mansion he had built for himself in Istanbul, where he spent part of his life—his patronym comes, incidentally, from his ennoblement in Turkey by the Sultan. The picture brings together Michel Pacha’s daughter and two wives, each one depicted in the manner of a clearly identified painter—Picasso, Ingres, Matisse—and, in the background, there appears the Michel Pacha splotch, in a discreet way, embedded in a frame in the sitting room, in a mise en abyme with which the artist is familiar. The most striking work in the show is the series of paintings that the artist produced during his residence, a series of 26 works produced in less than two months. Using the method that he regularly employs, which is to work “in the manner of”, Williams painted nothing less than a medley of canvases whose references range from the end of the 19<sup>th</sup> century to our current day and age, bringing together the great names of the period, from Picasso to De Staël, and from Turner to Magritte, in the midst of which are incongruously included canvases without any referent, just like the sudden appearance of the representation of a selfie, a contribution and concession to modernity that obliges the

<sup>4</sup> David Humphrey, brochure for the exhibition “Lux fecit” at Villa Tamaris, Toulon, 17.11.2019 – 9.02.2020.

painter to espouse the format of the camera, and reverse the reading of the pictures, which, hitherto, was panoramic. The artist thus permits himself a new pirouette which breaks the listing of the great names. But the lighthouse remains the central motif of all these canvases: brought together in a single burlap roll, they summon another iconoclastic aspect which is that of the singleness of a surface on which there is a merry mixture of those masters and their styles, referring to the famous rolls of Chinese painting.

Alun Williams’s paintings make it possible to set up stories that are incompatible and mutually exclusive, like science-fiction scenarios in which characters hailing from parallel worlds and times rub shoulders in unthinkable situations: it is the magic of painting that makes it possible to give plausibility to these heterogeneous factors when the other arts of the image, like film and video, fail to immediately reflect the depth of the cultural and historical challenges referred to. As the critic and artist David Humphrey puts it: “Williams’ paintings conjure unconsidered possibilities and illuminate obscure areas of the collective imagination”.<sup>4</sup> So it is no coincidence that the character of Jules Verne reappears in one of the latest paintings in the exhibition (*To modern visionaries: Jules Verne and Michel Pacha (Tamaris, circa 1888)*), causing him to meet that other pathfinder in the darkness, called Michel Pacha. If official history has never confirmed any such encounter, it was up to an artist with the power to adapt to factual truths to organize that imaginary meeting between two creatures who both illuminated the burgeoning 20<sup>th</sup> century...



# LES NOURRITURES CRIÉES

## l'exposition

Vernissage samedi 16 mai à 18h



Isabelle Arthuis, *Le banquet* (2011), détail.

Isabelle Arthuis, Marc Brétilot, Marie José Burki,  
Alex Cecchetti, Claude Closky, Shqipe Gashi,  
Olivier Leroi, Natacha Lesueur, Cécile Le Talec,  
Philippe Mayaux, Valérie Mréjen, Yoko Ono, Thomas  
Schmahl & Aziyadé Baudouin-Talec, Michaël Snow,  
Pierrick Sorin, Patrick Tosani, Camille Tsvetoukhine,  
Magali Wehrung & Agathe Bouvachon

15.05 → 13.06.2020

Zoo galerie

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

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

ouvert du mercredi au samedi, 15h-19h (sauf 16 & 17.05, 14h-19h)

Zoo galerie reçoit le soutien de la ville de Nantes, du conseil départemental de Loire-Atlantique,  
de la Région des Pays de la Loire et du Ministère de la Culture (Drac des Pays de la Loire).

# Wave

week-end  
arts visuels  
de l'agglomération nantaise

conférences  
et tables rondes

expositions

portes ouvertes  
d'ateliers d'artistes

parcours découvertes

performances  
et concerts

15 16 17  
mai 2020

VILLE DE  
Nantes

GSF  
PROPRETÉ

FCM  
FONDS  
METROPOLITAIN  
POUR LA CULTURE  
NANTES ET NANTES METROPOLE



Nichée au fin fond d'une vallée qui prolonge l'axe du Léman vers l'Est, Verbier est plus connue pour la qualité de son domaine skiable que pour sa peur de manquer de quoi que ce soit. Mais ne vous y trompez pas, même l'opulente confédération helvétique qui semble disposer de toutes les ressources en abondance est soumise aux affres de la raréfaction : le dégel spectaculaire qui affecte le pergélisol suscite l'effroi au pays de la fondue et inquiète autant du côté des glaciologues qui voient la masse des glaciers se réduire comme peau de chagrin (exit bientôt les pistes noires et la manne de l'or blanc) que de celui des sismologues, la Suisse étant placée au cœur de l'activité sismique de l'Europe et la fonte des glaciers alpins, en libérant des volumes considérables, risque tout simplement de créer les conditions d'un *Big One*. Si, à première vue, la thématique de cette édition du Verbier Art Summit, *Resource Hungry*, semble ne pas être trop en phase avec le pays et la ville qui l'accueille, (on l'imagine mieux à Bamako ou à Phnom Penh), elle se révèle au final pas si décalée que cela si l'on considère qu'il n'existe plus vraiment de zones à l'abri des conséquences de la transition climatique (qui apparaît de fait comme la thématique en creux de ce sommet). Les intervenants qui se sont succédé au cours de ces deux journées n'ont eu de cesse de s'interroger sur la capacité de l'art et des artistes à proposer des solutions pour remédier à la crise climatique et aux conséquences sur la disponibilité des ressources que cette dernière fait peser sur les populations. Partagé entre un contingent d'artistes et de théoriciens, le colloque a rassemblé les paroles de personnalités toutes soucieuses d'apporter leur eau au moulin de la résilience planétaire, sous la houlette de Jessica Morgan, directrice de la Dia Art Foundation qui a rappelé à juste titre que la fondation avait été créée pour soutenir et conserver en l'état les productions des *land artists* qui avaient toujours cherché à instaurer un « dialogue avec la nature » bien qu'il faille rappeler que toutes les œuvres du Land Art n'avaient pas forcément une dimension écologique, la notion d'écologie n'ayant émergé dans son acception actuelle de protection des milieux que bien plus tard. Face à une crise mondiale qui affecte tous les pans de l'activité humaine, l'action de l'art en faveur de la protection des ressources et de la lutte contre le réchauffement semble pour le moins assez dérisoire et surtout, comme l'a magistralement démontré Dorothea von Hantelmann, historienne et philosophe, l'art n'est pas la solution au problème, il serait même, au contraire, une partie du problème, en contribuant de manière non négligeable à l'extrême degré d'individualisation qui caractérise notre époque post-capitaliste, qu'en favorisant ce rapport individuel à l'œuvre, il n'a fait qu'accompagner voire engendrer. Dans ces conditions, c'est tout l'aspect systémique de notre rapport aux œuvres qu'il faudrait repenser. Von Hantelmann est rejointe en cela par la philosophe brésilienne Djamilia Ribeiro qui revient sur les possibilités de conscientisation des populations qui, pour elle, sont indissociables des luttes décoloniales et de la mise en lumière de la dépossession culturelle des populations esclavagisées ; sa démonstration s'appuie sur l'exemple des communautés « prétugaises<sup>1</sup> » au Brésil dont la culture se voit dangereusement minorée et menacée de pure disparition dans un pays à nouveau gouverné par des dirigeants parfaitement insensibles à ces problématiques. Face à ce constat d'une nécessaire prise de conscience à l'échelle planétaire et de l'articulation qu'il existe entre société ultra libérale, individualisme forcené et passage de tous les voyants au rouge, la position de l'architecte suisse Philippe Rahm vient apporter une touche iconoclaste quand il rappelle opportunément que le problème n'est pas celui de la ressource mais plutôt celui du réchauffement climatique qui est dû essentiellement à la libération du CO2 dans l'atmosphère et que ces émissions proviennent

## 2020 Verbier Art Summit

par / by Patrice Joly

31.01 – 01.02.2020



Philippe Rahm, 2020, Verbier Art Summit. © Alpimages

principalement de bâtiments insuffisamment isolés et mal conçus du point de vue de la circulation de la chaleur. Se réclamant d'un nouveau paradigme architectural, il prône un rapport renouvelé à la construction qui intéresse également la conception du white cube. Adrian Lahoud, doyen de l'école d'architecture de Londres, fut le curateur de la première triennale d'architecture de Sharjah dans laquelle il présenta le fameux *Ngurra Canvas*, œuvre collective majeure de la culture aborigène réalisée en 1996 par 90 artistes et qui déploie les principaux standards de la peinture aborigène, reliant les mythes fondateurs de l'Australie à la préservation du vivant, une conception qui pourrait bien représenter une source d'inspiration pour repenser en profondeur le mode de fonctionnement de l'art contemporain occidental. Parmi les artistes invités, il faut noter l'intervention remarquée d'Andrea Bowers dont la pratique consiste entre autres en l'opposition frontale aux menées destructrices de promoteurs immobiliers sans aucune considération pour la préservation de forêts indemnes de l'activité humaine à proximité de Los Angeles : la pratique de l'artiste américaine fait penser aux luttes des opposants aux « grands projets inutiles » comme ceux de la ZAD de Nantes<sup>2</sup>. La position de Stefan Kaegi à l'intérieur de Rimini Protokoll peut s'analyser comme une option douce face à l'activisme de Bowers : dans ses mises en scène sans acteurs, l'artiste cherche à mettre le spectateur en situation afin de le sensibiliser plus efficacement. Ces deux positions, éloignées mais complémentaires, représentent en l'état le meilleur de ce que l'on peut attendre en matière de pertinence artistique et d'effectivité des stratégies de sensibilisation au problème de la ressource. La présence de Joan Jonas, a apporté un vent de fraîcheur dans cette édition du VAS. Le travail de cette jeune artiste de 83 ans, pionnière de l'art de la performance, a été témoinné avec *Moving off the Land* l'année dernière à Venise d'une attention particulière à l'endroit des enfants et des animaux, de l'océan : une sensibilisation qu'il est indispensable de faire partager aux plus jeunes afin que les nouvelles générations intègrent au plus vite le respect de l'autre et l'idée d'un devenir commun planétaire. Telle pourrait être une des pistes de réflexion pour résoudre le lancinant problème de la ressource.

<sup>1</sup> Prétugaises est un néologisme qui désigne les communautés issues de la colonisation portugaises au Brésil.  
<sup>2</sup> La ZAD, acronyme de Zone à Défendre fut le terrain d'une résistance collective acharnée à l'implantation d'un second aéroport près de la ville de Nantes sur une zone humide.

Nestling in the far-flung depths of a valley that is an eastward extension of Lake Geneva, Verbier is better known for the quality of its ski slopes than for its fear of being short of things. But don't be deceived, even the opulent Swiss Confederation, which seems to have every manner of resource at its disposal, and in abundance, is subject to the throes of rarefaction: the spectacular thaw that is affecting the permafrost is scaring the land of the *fondue* (that melted cheese dish), and alarming glaciologists just as much, as they watch glacier masses shrinking alarmingly (soon both black ski runs and white gold will be a thing of the past), as well as seismologists, Switzerland being positioned at the heart of Europe's seismic activity. In releasing considerable volumes of ice, the melting Alpine glaciers quite simply risk creating the conditions for a "Big One". If, at first glance, the theme of this 2020 Verbier Art Summit, titled *Resource Hungry*, seems to be somewhat out of sync with the country and town playing host to it (we might more aptly imagine Bamako or Phnom Penh), in the end of the day it turns out to be not quite so misplaced as that, if we reckon that there are really no longer any areas immune from the consequences of climate change (which in fact seems to be this summit's implicit theme). The speakers and attendees who filed past over those two days were endlessly wondering about the ability of art and artists to come up with solutions for remedying the climate crisis, and the consequences in terms of resource availability that this latter is holding over people like a threat. Split between a contingent of artists and theoreticians, the conference brought together the words of figures who were all intent on adding their grist to the mill of planetary resilience, under the aegis of Jessica Morgan, director of the Dia Art Foundation, who rightly reminded her audience that the foundation was created to support and conserve the works of land artists, who had always sought to usher in a "dialogue with nature"—although it should be remembered that not all Land Art works necessarily had an ecological dimension, the notion of ecology having only emerged at a much later date in its present-day accepted sense of environmental protection. In the face of a worldwide crisis that is affecting every sphere of human activity, the action of art encouraging the protection of resources and favouring the fight against global warming seems, to say the least, somewhat derisive. Above all, as the historian and philosopher Dorothea von Hantelmann has masterfully demonstrated, art is not the solution to the problem; on the contrary, it is even part of the problem, by contributing in no uncertain way to the extreme degree of individualization that hallmarks our post-capitalist day and age; and by encouraging this individual relation to the work, it has merely gone hand-in-hand with this phenomenon, and may even have given rise to it. In these conditions, it is the whole systemic aspect of our relation to works that needs re-thinking. Von Hantelmann is joined in this stance by the Brazilian philosopher Djamilia Ribeiro, who deals with the possibilities of creating awareness and consciousness among populations which, for her, cannot be dissociated from anti-colonial struggle and shedding light on the cultural dispossession of enslaved peoples; her demonstration is based on the example of 'pretuguese<sup>1</sup> communities in Brazil, whose culture is being dangerously diminished and threatened with nothing less than extinction in a country once again being ruled by leaders who are totally numb to such issues. In the face of a much-needed new awareness on a worldwide scale, and of the connection that exists between ultra-liberal society, crazed individualism and all the warning lights flashing red, the position of the Swiss architect Philippe Rahm adds an iconoclastic touch when, in timely fashion, he reminds us that the problem is not one of resources, but rather one of global warming

which is caused, essentially, by the release of CO2 into the atmosphere, and that these emissions are caused in the main from poorly insulated buildings, which are also poorly designed with regard to heat circulation. Setting out a new architectural paradigm, he advocates a new relation to construction which also involves the conception of the white cube. Adrian Laboud, dean of the London School of Architecture, was the curator of the first Sharjah architecture triennial, where he presented the famous *Ngurra Canvas*, a major collective Aboriginal work produced in 1996 by 90 artists, using the principal rules of Aboriginal painting, linking Australia's founding myths with the preservation of the living world, a concept which could well be a source of inspiration for re-thinking, in-depth, the *modus operandi* of western contemporary art. Among the invited artists, we should note the acclaimed contribution of Andrea Bowers, whose praxis consists, *inter alia*, in a head-on opposition to the destructive strategies of property promoters, with no regard at all for the preservation of forests unscathed by human activity close to Los Angeles: the American artist's praxis calls to mind the struggles of people opposing "grand useless projects", such as the ZAD, near Nantes.<sup>2</sup> Stefan Kaegi's position within the Rimini Protokoll can be analyzed as a soft option to Bowers's activism: in his actorless presentations, the artist tries to put the spectator in a situation that will make them more effectively aware. These two positions, which are quite different but complementary, represent the best that we can expect in terms of artistic relevance and the effectiveness of strategies raising awareness about the resource issue. The presence of Joan Jonas added a breath of fresh air to this VAS. The work of this 83-year-old artist, a pioneer of performance art, illustrated, with *Moving off the Land* last year in Venice, a special attention to the place of children and animals, and the oceans: an awareness that it is vital to share with younger people so that new generations will swiftly espouse respect for others and the idea of a shared planetary future. This could be one of the lines of thinking for solving the nagging problem of resources.



Andrea Bowers, 2020, Verbier Art Summit. © Alpimages

<sup>1</sup> 'Pretuguese' is a neologism describing communities resulting from the Portuguese colonization of Brazil.  
<sup>2</sup> The ZAD, an acronym for Zone to be Defended, was the theatre of fierce collective resistance to the construction of a second airport near the city of Nantes in a wetland zone.



Fin 2006, alors que tout un chacun commençait à pouvoir bénéficier de son quart d'heure de célébrité pixellisée avec l'avènement du réseau social que l'on sait, une autre plateforme se faisait une place sur un autre marché, non pas celui de l'hyper individualisation mais, au contraire, de l'invisibilisation des individus, les changeant en une foule de petites mains anonymes et corvéables à merci : Amazon Mechanical Turk. Cette main d'œuvre « mondialisée et disponible à la demande vingt-quatre heures sur vingt-quatre et sept jours sur sept » comme le proclame le site du géant de la néo-gig economy<sup>1</sup>, est conçue comme une actualisation de la supercherie qui singeait déjà l'intelligence artificielle en 1770, le fameux Turc mécanique qui épatait alors les élites européennes en les surpassant aux échecs. Deux siècles et demi plus tard, l'intelligence artificielle est toujours artificielle et l'humain est toujours dans la machine. L'automatisation totale reste un leurre, alors qu'est-ce qui a changé ? C'est autour de cette question de « l'humain comme invisible esclave de la machine<sup>2</sup> » contemporaine que les curateurs Domenico Quaranta et Janez Janša ont réuni un panel d'artistes-chercheurs en un passionnant symposium mi-janvier dernier, dans le cadre du programme *Hyperemployment* qu'ils organisent cette saison pour Aksioma, l'ultra dynamique project space de Ljubljana.

*Crowdsourcing*, le terme anglais créé en 2005 pour désigner notamment l'ultra parcellisation couplée à la décentralisation du travail en micro-tâches, est plus directement explicite que notre « externalisation » car, ainsi que le rappelle Domenico Quaranta dans sa conférence inaugurale : « contrairement à la multitude décrite par le philosophe Toni Negri comme un groupe d'individus, le terme de foule permet mieux de décrire la somme des travailleurs en ligne<sup>3</sup> » dont l'individualité est dissimulée derrière la plateforme qui les relie aux pourvoyeurs de tâches. Non seulement l'individualité du travailleur est occultée mais l'identité du client l'est aussi, sans parler de la production à laquelle contribuent les micro-tâcherons. En résumé, personne ne sait vraiment qui travaille pour qui et encore moins pourquoi. C'est ce qu'a notamment expérimenté l'artiste sicilienne Elisa Giardina Papa lors de la création de sa toute dernière pièce, *Cleaning Emotional Data* (2020), dernier chapitre de sa trilogie consacrée à l'exploration des rapports du monde du travail et de l'univers technologisé à ce qui leur échappe logiquement : le soin, le sommeil et les émotions. Narrant ici ses mois de travail à distance pour des entreprises de nettoyage de données, elle détaille les différentes tâches qu'elle a eu à exécuter en expliquant, là encore, l'absence totale d'information concernant le commanditaire et le but de ses missions. Ayant principalement œuvré à l'annotation d'expressions faciales ainsi qu'à l'ajout des siennes propres à des bases de données, elle fait remarquer l'influence des théories dix-neuviémistes de physiognomonie — l'idée, remontant à l'Antiquité, d'un rapport entre l'apparence physique d'une personne et son caractère psychologique — sur les technologies « de pointe » comme par exemple la production de facemoji — les emoji en temps réel du visage d'un utilisateur. S'il y a bien une incomputabilité des émotions humaines, les tentatives d'analyse les plus farfelues en sont pourtant légion ainsi que le rappelle Sebastian Schmiege, évoquant la fameuse étude qui avait défrayé la chronique à l'été 2016, liant une quantification de l'usage de filtres Instagram à l'état moral de leurs utilisateurs. Et la presse de s'empresser alors d'en faire ses gros titres : *Instagramming In Black And White? Could Be You're Depressed* chez *NPR* ou *Your Instagram feed could tell us if you're depressed, study suggests* chez le non moins sérieux *Washington Post*. Sous la forme d'une fiction performée, *I Will Say Whatever You Want In Front Of A Pizza* (2017)<sup>4</sup>, l'intervention du jeune allemand se révèle, justement, émotionnellement chargée, faisant

## Automate All The Things!

par / by Aude Launay

Moderna Galerija / Academy of Fine Arts and Design / Aksioma, Ljubljana, 14.01-15.01.2020



Elisa Giardina Papa, *Cleaning Emotional Data*, 2020.  
Co-production: Avenir Next / Aksioma, avec le soutien du / with the support of CNC / DICRÉAM.  
Photo: Janez Janša, Aksioma.

notamment le récit d'une attirance amoureuse entre deux *task workers* tout en faisant état de l'analyse par l'artiste de la situation de ces humains comme extensions logicielles.

Quant à Silvio Lorusso qui en profitait pour présenter la version anglaise de son incontournable ouvrage au merveilleux titre portemanteau : *Entprecarariat*<sup>5</sup>, il liait avec une aisance confondante l'injonction de productivité toujours plus offensive, illustrée par des extensions de navigateurs telles que StayFocusd, à l'irremplaçable *Ne travaillez jamais* de Debord, chaque injonction ayant été considérée, à l'époque de son apparition, comme superflue.

<sup>1</sup> Il est sans doute intéressant de le rappeler, la *gig economy* (ou le travail à la tâche) n'est absolument pas une idée nouvelle mais bien plutôt la reprise du fonctionnement du travail avant la création du salariat et du contrat de travail à durée indéterminée.  
<sup>2</sup> Elisa Giardina Papa, Sanela Jahić, Silvio Lorusso, Michael Mandiberg, Domenico Quaranta, Sašo Sedlaček et Sebastian Schmiege.  
<sup>3</sup> Domenico Quaranta, « Portraying the Invisible Crowd », Académie d'Art et Design de Ljubljana, le 14 janvier 2020. <https://vimeo.com/387746104>  
<sup>4</sup> <http://i-will-say-what-ever-you-want-in-front-of-a.pizza/>  
<sup>5</sup> Silvio Lorusso, *Entprecarariat*, Onomatopee, 2019.

At the end of 2006, when everyone was starting to benefit from their 15 minutes of pixelated celebrity with the advent of the social network that we know, another platform was making a place for itself on another market, not that of hyper-individualization but, on the contrary, of the invisibilization of individuals, turning them into a crowd of anonymous dogbodies exploited at will: Amazon Mechanical Turk. This "global, on-demand, 24x7 workforce," as the website of the giant of the neo-gig economy<sup>1</sup> proclaims, is conceived as an actualization of the deception that was already simulating artificial intelligence in 1770, the famous Mechanical Turk who amazed the European elite by surpassing them in chess. Two and a half centuries later, artificial intelligence is still artificial and humans are still in the machine. Total automation remains a trick, so what has changed? It is around this question of humans "as invisible slaves of the machines" that curators Domenico Quaranta and Janez Janša brought together a panel of artist-researchers<sup>2</sup> for an exciting symposium in mid-January, as part of the the year-long *Hyperemployment* programme they are organising for Aksioma, the ultra-dynamic project space in Ljubljana.

Crowdsourcing, the term coined in 2005 to designate in particular ultra-division coupled with distribution of work into micro-tasks, is perfectly explicit, as Domenico Quaranta reminds us in his inaugural lecture: "unlike the multitude described by the philosopher Toni Negri as a group of individuals, the term crowd better describes the sum of online workers whose individuality is hidden behind the platform that connects them to the requesters"<sup>3</sup>. Not only is the individuality of the worker concealed, but the identity of the client is also concealed, not to mention the bigger task to which the micro-taskers contribute. In short, no one really knows who works for whom, let alone why. This is what the Sicilian artist Elisa Giardina Papa experienced in the creation of her latest work, *Cleaning Emotional Data* (2020), the last chapter of her trilogy

devoted to exploring the relationship between the world of work and the technologized universe and what logically escapes them: care, sleep and emotions. Narrating here her months of working remotely for data-cleaning companies, she details the various tasks she had to perform, explaining, once again, the total lack of information about the client and the purpose of her missions. Having mainly annotated facial expressions and added her own to databases, she points out the influence of nineteenth-century physiognomy theories—the idea, dating back to Antiquity, of a relationship between a person's physical appearance and psychological character—on "cutting-edge" technologies such as the production of facemoji—the real-time emoji of a user's face. While there is indeed an incomputability of human emotions, the most far-fetched attempts at analyzing them are nevertheless legion, as Sebastian Schmiege recalls, referring to the famous study that made the headlines in the summer of 2016, linking a quantification of the use of Instagram filters to the mood of their users: "Instagramming In Black And White? Could Be You're Depressed" wrote *NPR* or "Your Instagram feed could tell us if you're depressed, study suggests" was to be read in the no less serious *Washington Post*. In the form of a performed fiction, *I Will Say Whatever You Want In Front Of A Pizza* (2017)<sup>4</sup>, the intervention of the young German proves to be emotionally charged, telling a love story between two task workers while at the same time exposing the artist's analysis of the situation of these humans as software extensions.

As for Silvio Lorusso, who took the opportunity to present the English version of his must-have book bearing the wonderful portmanteau title *Entprecarariat*<sup>5</sup>, he linked with confounding ease the increasingly aggressive productivity imperative, illustrated by browser extensions such as StayFocusd, to the irreplaceable *Ne travaillez jamais* by Debord, each imperative having been considered, at the time of its appearance, as superfluous.



Sebastian Schmiege, *I Will Say Whatever You Want In Front Of A Pizza*, 2017.  
Capture d'écran / screenshot.

<sup>1</sup> It is undoubtedly interesting to recall that the *gig economy* is by no means a new idea, but rather the return to the functioning of work before the creation of salaried employment and open-ended employment contracts.  
<sup>2</sup> Elisa Giardina Papa, Sanela Jahić, Silvio Lorusso, Michael Mandiberg, Domenico Quaranta, Sašo Sedlaček and Sebastian Schmiege.  
<sup>3</sup> Domenico Quaranta, "Portraying the Invisible Crowd", Ljubljana Academy of Art and Design, 14 January 2020. <https://vimeo.com/387746104>  
<sup>4</sup> <http://i-will-say-what-ever-you-want-in-front-of-a.pizza/>  
<sup>5</sup> Silvio Lorusso, *Entprecarariat*, Onomatopee, 2019.



Quand j'arrive un peu avant le vernissage, l'artiste règle encore l'éclairage. « Quand tu le dis, je le vois<sup>1</sup> » confie-t-il à la directrice et commissaire Véronique Souben. Les formes élémentaires fascinent par leur rigueur mais pourraient rester de simples exercices de style. Puis, le rythme de ces dessins dans l'espace, l'épiphanie de leur naissance, font courir un feu subtil sous la peau. Et c'est déjà une danse. Diogo Pimentão est né à Lisbonne en 1973 et vit à Londres depuis 2012. On croit retrouver dans ses pliages sa silhouette élancée, ses yeux doux et ses bras forts aux arrêtes cassantes. L'artiste ignore les limites du dessin (au sens qu'en donne Allan Kaprow en parlant de Pollock en 1958<sup>2</sup>) pour explorer un champ élargi au volume, à la vidéo, à la performance. Le Frac Normandie Rouen propose ici un regard rétrospectif sur quinze ans de sa pratique. Le tout est à la fois simple et virtuose, selon les mots de Julie Pellegrin qui a fait découvrir son travail à la Ferme du Buisson en 2011. La première stratégie est celle du camouflage. Dans cet ancien magasin de pièces pour tramways des années 1930, les volumes de papier recouvert de graphite prennent l'apparence de tôles sorties de l'usine. Adossées à la tranche de la cimaise, devant l'administration, quatre barres attendent de prendre place. À l'entrée, une longue tige verticale se confond dans la blancheur du mur, grisée « à la limite de [s]on corps<sup>3</sup> », jusqu'à ce que l'artiste ne puisse plus atteindre le cylindre (*Profunditude (Longitudinal)*, 2011). Un wall-drawing rectangulaire en mille morceaux de papier a été posé au sol (*Walldrawing (Then)*, 2015). Sur de petites feuilles carrées, des jetons de bois ont été lancés par des enfants cherchant à en atteindre la cible. Chaque impact a été marqué par un cercle (*Le plus près possible*, 2004). Le préambule annonce une mécanique bien huilée qui se confirme dans le chapitrage de l'exposition : du point à la ligne, du plan au volume. En géométrie, toutes les variations formelles sont permises, mais c'est l'irruption du corps qui leur confère la grâce. La seconde stratégie est donc celle-ci. « Je termine chaque pièce à un moment d'épuisement physique<sup>4</sup> » dit l'artiste à propos de *Fascia (Structure)* (2016, 2019). Les neuf feuilles d'aquarelle ont été travaillées avec de gros morceaux de graphite appliqués au marteau, comme des burins. Sur la mezzanine, l'installation occupe tout le mur pignon du bâtiment. La combinaison des panneaux est réajustable à l'infini. Les supports montés sur châssis en aluminium extensibles sont poussés à la limite de la déchirure. La membrane de papier joue des accointances avec le tissu fibreux qui entoure nos muscles, nos nerfs ou nos organes — les fascias. En m'approchant, je perçois les incisions. Parce qu'il est impossible de fixer une pièce isolée des autres dans cet espace chargé d'une trentaine d'œuvres, des correspondances se tissent entre « l'espace, la lumière et le champ de vision du regardeur<sup>5</sup> ». Les mots de Robert Morris se cristallisent dans ces « passages<sup>6</sup> » entre les volumes. Le plasticien et danseur américain revendiqué d'ailleurs lui aussi la nature tactile de la matière. Pimentão manie le verbe avec habileté mais se méfie des définitions. Ses jeux de mots ouvrent le dessin à la métaphore. Du haut de la mezzanine, j'aperçois le rez-de-chaussée criblé de pavés de verre. Ce que j'avais pris pour une tôle froissée est un papier plié par l'artiste dans une étreinte (*Embrace ( )*, 2018). « Je ramène le dessin dans mon espace<sup>7</sup> », explique-t-il. Dans cet aller-retour phénoménologique du « touchant-touché<sup>8</sup> », Diogo Pimentão doit être à l'écoute de son matériau dont il explore les possibilités juste avant l'échancrure. La troisième stratégie, c'est l'aléatoire. J'ai la sensation que les œuvres se sont développées sans l'artiste. À l'étage, un rectangle de graphite a été dessiné à même le mur. Il en révèle le grain, les fissures. La forme prend vie dans trois pages aux pans rabattus par le vent : « parfois, la matière m'empêche d'aller où je veux<sup>9</sup> ». *Subjects #1 et #3* (2015) matérialisent les possibilités de déplacement d'un objet qui cherche



Exposition «Diogo Pimentão – Dessiner à rebours» au Frac Normandie Rouen  
Photo: Marc Damage, 2020

son axe sur la feuille, avant de disparaître. Et c'est déjà une danse. Une série de barres de papier sont maintenues contre le mur à intervalle régulier par des étais en ciment (*Depth (Detain)*, *Depth (Fixture)*, *Depth (Acting)*, *Depth (Depend)*, *Depth (Inclusion)*, 2019). Trouver le point d'équilibre du matériau pour éviter qu'il ne s'enfoncé, et non son centre géométrique, est aux prémices du mouvement. Si la page est un partenaire, l'artiste en mesure la distance : des jetons et des avions en papier aux trajectoires et aux chutes incontrôlées, lancés par ses enfants (*Edge, #5*, 2011, *Unfolding (Plane)*, 2018). Face à un film plastique mal collé sur une vitre, les bulles d'air claquent à chaque tentative de lissage — « le geste m'est rendu par le dessin » (*Retornar – Returned*, 2012). Dans la petite pièce aux allures de laboratoire, les martyrs de carton utilisés pour la découpe des bâtons de graphite créent d'étonnantes explosions de fumée défilant en pellicule verticale (*Ergonomie*, 2009). *Dessiner à rebours*, c'est ici prendre le dessin par tous les bouts, souvent à rebrousse-poil. C'est s'éloigner des règles de l'art pour toucher à son origine. Et c'est déjà une danse.

**1, 3, 4, 6, 7, 9** Les citations de l'artiste ont été glanées lors de conversations les 24 et 25 janvier 2020.  
**2** « La façon dont Pollock a ignoré les limites du champ rectangulaire en faveur d'un continuum allant dans toutes les directions simultanément, au-delà des dimensions données de n'importe quelle œuvre. » Allan Kaprow, « L'héritage de Jackson Pollock », New York, *Art News*, octobre 1958.  
**5** Robert Morris, « Notes on Sculpture », Part. 2, Artforum, février et octobre 1966, p. 232  
**8** Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 188.

## Diogo Pimentão Dessiner à rebours

par Ilan Michel

Frac Normandie Rouen, 25.01 – 01.04.2020

Le MAMAC, musée d'art contemporain de Nice, poursuit son exploration des personnalités singulières de l'art contemporain qui ont marqué d'une empreinte forte la scène de leur époque, non seulement par la poursuite ou l'exténuation d'une forme ou d'un médium mais, au delà, par la création de nouvelles fonctionnalités ou de nouvelles définitions, comme ce fut déjà le cas avec Gustav Metzger<sup>1</sup> et son approche résolument avant-gardiste d'un art écologique sans concessions. Un profil hors-norme que l'on retrouve à nouveau ici avec Lars Fredrikson, pionnier de l'art sonore en France et bricoleur de génie qui a poussé à l'extrême les expérimentations d'un médium qui se nourrit des dernières avancées technologiques pour mieux les détourner. L'exposition propose un parcours non linéaire à travers une pratique foisonnante qui continue de générer de fortes résonances dans les travaux les plus contemporains.

Est-ce sa formation complètement atypique de chimiste puis d'officier radio dans la marine marchande qui explique cet itinéraire artistique hors du commun ? Lars Fredrikson débarque dans le sud de la France en 1963, il crée et dirige de 1971 à 1991 le premier atelier « Son et recherches électro-acoustiques et visuelles » à la Villa Arson. Nul doute que son expérience dans le domaine de la radio a profondément influencé une pratique qui diffère résolument de l'art de ses contemporains, l'art sonore n'étant alors qu'à ses balbutiements dans la France des années 60. L'exposition niçoise montre le parcours d'un touche à tout, curieux des mouvements de son époque sans pour autant qu'il s'affilie complètement à l'un d'eux : il alimente par exemple de manière très personnelle le courant de l'art cinétique pour au final s'en éloigner assez rapidement, s'estimant « trop humain pour être cinétique<sup>2</sup> ». Fredrikson revient alors de plus belle à ses expérimentations sonores qu'il développera tout au long de son passage à la Villa Arson puis dans sa maison de Vevouil qui lui sert de refuge et d'atelier. À travers le parcours proposé, on a le sentiment d'avoir affaire à un artiste qui saute d'un médium à l'autre, de l'électromécanique à l'art électronique, de la peinture à la sculpture, puis aux expérimentations sonores qu'il n'aura cessé de pousser dans leurs retranchements, à l'instar de celles diffusées dans la chambre d'isolation créée spécialement pour l'occasion. « Ce qui relie ses travaux, nous explique Rebecca François, curatrice de l'exposition avec Hélène Guénin, c'est la recherche de l'appréhension de l'espace comme *cosa mentale* », décrivant « un artiste qui tente de capter les frontières entre le visible et l'invisible, la présence et l'absence, le dedans / le dehors, s'intéresse à leur interaction. » De fait on saisit mieux le cheminement d'une exposition chronologique qui débute par des toiles blanches animées de mouvements rotatifs invisibles (*Structures dynamiques*, 1967-1968) et se poursuit par une succession de flashes électroluminescents à la surface d'un moniteur pour passer dans une salle dédiée aux gravures qui rend compte d'une production massive de même que d'une prédilection pour le papier argenté (à la fois symbole de modernité et d'infini). L'artiste s'est également adonné à la peinture et surtout à l'aquarelle, visiblement influencé par la calligraphie chinoise et sa délimitation des vides. Il multiplie les collaborations avec les poètes comme en témoignent les nombreuses éditions présentées où son intervention consiste plus en incises, rayures et autres découpes millimétrées qu'en illustrations classiques. Suit « la salle des reliefs » où l'on note que l'artiste se démarque nettement d'un art cinétique ambiant qui a tendance à se laisser hypnotiser par la joliesse des effets : ce qui frappe chez Fredrikson, c'est l'emploi récurrent de plaques d'acier inoxydable que l'artiste déforme, découpe, tord, bombe ou incurve, jouant des capacités du métal à affecter les repères spatiaux. Avec la pièce *Inox et mobiles*, (vers 1969), le métal poli agit comme un miroir déformant : le mobile, placé en avant de la plaque, disparaît

## Lars Fredrikson

par Patrice Joly

MAMAC, Nice, 16.11.2019 – 22.03.2020  
en collaboration avec le MNM, Monaco



Lars Fredrikson, *Inox et Mobiles*, 1969. Acier inoxydable plié, mobiles en aluminium, 101 x 172 x 49 cm. Achat en 1969, Musée d'art moderne de la ville de Paris (MAMVP).  
Photo: François Fernandez. © Lars Fredrikson Estate

littéralement pour se fondre avec la silhouette floutée du spectateur, invitant ce dernier à participer du mouvement même de l'œuvre. On progresse dans ce dédale raisonné que constitue l'exposition pour s'immerger bientôt dans la « cuisine » intime de l'artiste. La reconstitution de l'atelier de Vevouil<sup>3</sup> où l'artiste réalisait ses pièces et brevetait ses inventions dans un brouhaha de consoles et de magnétos à bandes nous confirme que ce dernier était un bidouilleur de génie, à la recherche des dernières innovations en matière de télécommunications pour mieux détourner leur usage à des fins purement expérimentales : la salle des fax, notamment, montre toute l'ingéniosité d'un artiste sachant exploiter *ad libitum* le potentiel graphique insoupçonné de cet outil, et l'on peine à imaginer ce qu'il aurait pu produire à l'époque d'internet. Nous quittons l'univers de Fredrikson sur une ultime création sonore qui enveloppe nos pas jusqu'à la sortie du musée, reconstitution d'une œuvre réalisée pour une galerie associative de Nice (*La Caisse*, 1978) qui résume de manière poétique l'ambition de l'artiste de « restituer le son de la peinture » en diffusant le son d'un pinceau sur une toile et de réunir deux principes a priori irréconciliables, celui de l'art et celui de l'infini vibratoire qui nous entoure de toute part.

**1** Cf. <https://www.zerodeux.fr/news/gustav-metzger/>  
**2** Catalogue de l'exposition Lars Fredrikson, texte de Rebecca François, p. 44.  
**3** Aujourd'hui conservé par le Centre Pompidou.



En cette période particulièrement trouble où certains responsables politiques offrent plus que jamais la vision d'agissements aussi spectaculaires qu'incompréhensibles au commun des mortels quand il ne s'agit pas de dénégations et autres revirements, les œuvres de Nicolas Milhé rassemblées dans cette exposition au titre intrigant, « La Garde », semblent parfaitement en phase avec les personnalités du monde politique et l'attirail représentatif qui les accompagne. Bien qu'il se défende ardemment de vouloir faire un art politique, le résident de Bordeaux affiche une profonde appétence pour la chose politique et pour tout ce qui concerne les attributs de cette dernière, insistant sur tous ses à-côtés symboliques, les pavillons nationaux occupant une place particulière dans la production de l'artiste. L'art de Nicolas Milhé est relativement simple dans sa construction, opérant selon les modes classiques du détournement, de l'anachronisme et / ou de l'assemblage d'éléments divergents, bien que ses œuvres conservent au final une dimension intrigante, une fausse familiarité dont il s'agit pour le coup de retrouver les références explicites : ainsi par exemple de ce pavillon kosovar (*Kosovo proposition 3*, 2019) conçu à partir d'une étude sur la composition colorée et la lecture verticale ou horizontale des drapeaux, l'artiste ayant observé que les couleurs et les formes les plus utilisées sont respectivement le noir, le blanc et le bleu et la verticalité, il a ainsi réalisé une espèce de drapeau universel en recoupant ces informations à la manière d'un statisticien amateur. De la même manière, le portrait de Georges Pompidou trône dans une posture d'idole (*Les Républicains avec Georges Pompidou*, 2013), la tache dorée sur le front lui conférant la manière d'une quasi divinité — « à l'indienne » —, à moins que ce ne soit celle de son intouchabilité... Détournements, satires, mais aussi masquage des outils médiatiques qui permettent aux hommes politiques de briller et d'occuper toute l'envergure que leur confère le « système » : à l'étage, un écran diffuse une conférence de Laurent Vauquier (*Laurent*, 2019), cette retransmission est masquée par un miroir retourné qui nous empêche de visionner la vidéo en question, cependant que la voix de l'ancien président de LR est modifiée par un synthétiseur vocal qui lui donne une sonorité d'outre-tombe à la Dark Vador. Allusion au narcissisme de l'homme politique mais aussi au côté sombre de la force : encore une fois, le dispositif est simple mais efficace. L'artiste sait aussi se montrer léger, voire poétique quand il s'agit d'appréhender une de ses figures de prédilection, la cartographie, qui représente un des symboles majeurs de la puissance pour qui sait en maîtriser les codes : avec *Paradis* (2003), vrai-faux archipel qui regroupe la plupart des paradis fiscaux de la planète, l'artiste renvoie à la dualité du langage qui désigne de mots enchanteurs ce qui n'est autre qu'une monstruosité économique. La cartographie est encore présente avec cette carte de la Californie retournée où apparaissent les noms des villes qui renvoient à des utopies fécondes mais disparues à l'instar de Llano Del Rio, qui abritait une communauté marxiste et féministe avant l'heure, devenue aujourd'hui une quasi *ghost town* (*Republic*, 2017), comme quoi il suffit de renverser les règles de la représentation pour faire émerger d'anciennes détermination. Une autre pièce est révélatrice de la capacité de l'artiste à pointer les aberrations ou les simples effets du hasard dans un monde traversé de part en part par les flux de populations : *Casus belli* (2008) est une photographie prise sur le vif d'une rencontre dans un aéroport, lieu de la déterritorialisation s'il en est, entre un groupe de natifs américains en habits traditionnels et des gitans en habit de tous les jours qui se regardent, (se reconnaissent, se toisent ?) dans leurs errances respectives : mimétisme, improbabilité banalisée, « dépaysement » des luttes. C'est tout l'art de Nicolas Milhé que de préserver la possibilité d'un sourire face à la bizarrerie et à l'adversité. L'exposition

## Nicolas Milhé La Garde

par Patrice Joly

**Eternal Network, Tours, 25.11. 2019 – 05.01.2020**



Nicolas Milhé, *La Garde*, 2019. Bronze, 60 × 62 × 40 cm.  
Œuvre inédite, coproduite par Eternal Network et La Villa Romana.

tient son nom du chien posté à l'entrée de la galerie et qui semble en contrôler l'accès (*La Garde*, 2019) : l'artiste sait parfaitement tirer parti de la situation de la galerie, ancien octroi de la ville de Tours qui, de fait, donne sur la perspective du pont enjambant la Loire et se poursuivant jusqu'au cœur de la cité. La posture du chien en bronze renvoie à la figure ambiguë de l'animal qui peut tour à tour se montrer agressif, docile ou caressant selon que l'on l'ait élevé suivant telle ou telle intention. Un animal qui nous accueille donc et dont on ne sait pas d'emblée comment le considérer, un peu comme l'art contemporain : un gentil divertissement, une mise en garde contre les apparences trompeuses, une échappée poétique...

En marge de l'exposition avait lieu l'inauguration d'une commande publique réalisée par l'artiste sur le site du jardin attenant à la préfecture de Tours. Commande qui se situe d'une certaine manière dans le prolongement de l'exposition, du moins dans l'esprit iconoclaste et anti autoritaire de l'artiste. En l'occurrence, ici il redonne voix au petit peuple dans cet hommage à Balzac et aux innombrables personnages de la *Comédie Humaine* : l'artiste a réalisé un casting à travers la population tourangelle afin de trouver parmi cette dernière ceux et celles qui incarnaient le mieux certains des héros phares de Balzac, fixant dans le bronze leur idiosyncrasie et redonnant ainsi une nouvelle actualité aux personnages de l'écrivain.

L'exposition d'Anna Solal « La zone, le jardin » à la Galerie Edouard Manet de Gennevilliers constitue le troisième volet de son projet « Une maison pour quelqu'un qui n'existe pas ». Après avoir bâti « La salle de bain » à Futura à Prague et « Le jardin » au centre d'art Passerelle à Brest, elle poursuit cette fois-ci l'exploration de l'extérieur de la maison en délimitant les contours d'une zone périphérique peuplée de figures anonymisées et souvent isolées, presque toutes adolescentes. Si le propos de ce projet à long terme ainsi que les sculptures en forme d'hirondelle ou de fleur qu'on retrouve à l'entrée de l'exposition évoquent, au premier abord, l'insouciance d'un jeu pour petites filles, la matérialité des assemblages et les dessins enchâssés à l'intérieur des compositions ne manquent pas de faire surgir un sentiment de malaise. Ses œuvres, faites de rebuts et de matériaux triviaux comme des tapis de voiture ou des écrans de smartphone brisés recèlent au centre des portraits d'adolescents saisis dans des comportements agressifs ou dans des moments d'isolement et d'exclusion du groupe. Leur identité demeure énigmatique, leurs visages indéfinis voire abstraits, comme à vouloir souligner le caractère universel du mal-être social qui touche cette phase particulière de la vie. L'ami imaginaire pour lequel Anna Solal s'attache à construire cette maison fictive semble correspondre moins à une figure précise qu'à une multitude d'individus, à une génération semi-endormie et convalescente, biologiquement vivante mais dont la prise sur le monde demeure inconsistante. Son univers donne des indices quant à l'état de son fantomatique habitant vraisemblablement empêtré dans une condition d'immobilité fiévreuse qui l'empêche de s'échapper au dehors, à l'image de ces hirondelles métalliques incapables de s'envoler. L'espace privé, au lieu d'être un endroit rassurant et protégé, devient le miroir de l'isolement généré par les réseaux sociaux et de l'aliénation qui prédominent dans le monde extérieur. Pourtant, l'occupant de ce microcosme domestique, loin de se réfugier dans une vision cynique du monde, se met au travail pour en soigner les blessures. Il cherche à réenchanter le monde en créant des nouvelles constellations à partir des déchets de notre économie globalisée. Il provoque la rencontre troublante entre des formes qui, dans l'imaginaire collectif, sont associées à un idéal d'amour et de beauté (comme les fleurs ou les hirondelles) et des éléments abjects, inassimilables. On pourrait rapprocher cette polarité entre idéal et réel, entre formes « hautes » et matière « immonde », de la notion d'« informe » théorisée par Georges Bataille. En s'insurgeant contre l'onirisme poétique du surréalisme d'André Breton considéré comme une échappée dégradante, Bataille revendique l'urgence d'une science qui porte son regard sur les déchets, qu'ils soient de nature matérielle, psychique ou sociale. Au lieu de se réfugier dans l'inconscient défendu par Breton, Bataille considère que la seule manière de produire un regard nouveau sur les formes qui nous entourent est d'accorder une place centrale à « ce qu'on voit », c'est-à-dire à la réalité dans ce qu'elle a de plus prosaïque, voire monstrueux et répugnant. Pour le fondateur de la fameuse revue *Documents*, l'informe est moins un concept qu'un mouvement qui va du « haut » vers le « bas » et qui, en démolissant les catégories esthétiques traditionnelles, nous ramène aux forces primitives sous-jacentes à chaque aspect du réel.

Anna Solal semble intégrer cette même dialectique au sein de sa pratique en opérant d'incessants va-et-vient entre la trivialité des matériaux qu'elle utilise et le romantisme des formes et des couleurs qui ne dissimulent pas son attrait pour le jeu des clairs-obscur et les teintes crépusculaires de la peinture du Greco et des maîtres vénitiens. Son travail, explique-t-elle, ne suit aucune démarche théorique mais il est habité par une urgence de survie, à la fois personnelle et collective. En cela, ses

## Anna Solal Le jardin, la zone

par Elena Cardin

**Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers  
22.01 – 14.03.2020**



Anna Solal, *Anonyme*, 2020. Technique mixte, 45,5 × 78 cm.  
Photo: Margot Montigny

sculptures sont l'expression d'une forme de résistance s'exprimant de manière non conceptuelle mais viscérale. Telles des chimères issues d'hybridations entre mondes humain, animal et végétal, ses œuvres s'adressent à nous comme autant de cris invoquant un repositionnement de l'homme dans la hiérarchie du vivant. Produites dans un espace domestique — car Anna Solal travaille principalement chez elle — elles se présentent comme des objets réparateurs d'un état de convalescence qui s'avère, malgré son caractère statique et immobile, riche de potentialités d'envol vers un futur qu'il reste à réenchanter.



Belle initiative de la part de ce centre d'art que de consacrer une exposition monographique à un artiste relativement peu connu en France, non par exotisme mais parce que des horizons différents peuvent amener à aborder les choses par des biais inédits. Les quelques œuvres de Matan Mittwoch présentées à Vélizy — une dizaine, on aimerait bien en voir plus, pour mieux cerner l'évolution de son travail — ont toutes pour point de départ les technologies numériques, comme sujet plus que comme médium, ce en quoi réside le grand intérêt de sa démarche. Artiste israélien basé à Tel-Aviv, Matan Mittwoch se situe thématiquement dans l'ultra-contemporain mais, formellement, voire philosophiquement, dans un rapport à l'image, aux objets, au réel, qui pourrait relever d'une conception beaucoup plus ancienne. En effet, tout en étant un *geek*, il n'appartient pas à la génération post-internet pour qui la culture numérique est un milieu naturel. Pourtant, il plonge dans cette culture, et notamment ses écrans, beaucoup plus que les artistes de la génération précédente tel-les que Wade Guyton ou même Isabelle Le Minh<sup>1</sup>. Sa manière à lui de s'en emparer est critique et distanciée. En témoigne l'œuvre intitulée *Waste* (2016), impression jet d'encre de grand format (160 × 213 cm) qui, de ce point de vue, peut s'apparenter aux images-objets des artistes précédemment cités. Avec ses éclats de lumière jaune et orange, comme dans un kaléidoscope, elle peut même être rapprochée d'œuvres abstraites plus anciennes, modernistes, de Man Ray ou d'Hans Richter bricolant des dispositifs. Matan Mittwoch lui aussi bricole mais avec l'écran de son smartphone. Ici, il a photographié des presse-papiers translucides, accessoires de bureau des années 1980, en les déplaçant sur ce bureau contemporain qu'est l'écran tactile de son téléphone, pour observer les effets que leur contact provoque. Agrandies au format tableau, ces traces issues d'un détournement de l'outil technologique forment une grande composition qui fait réfléchir à la manière dont le numérique constitue une rupture avec le modernisme (ou pas).

Cette interprétation vaut pour une autre œuvre de la même année, *Step-13 (I-XV)*, une série de treize images réalisée en photographiant et re-photographiant l'écran à l'origine blanc d'une tablette numérique : la photographie étant transférée sur la tablette à chaque étape, apparaît alors une trame colorée, en quelque sorte la matière de l'image numérique remonte à la surface. L'opération peut rappeler certaines expériences artistiques antérieures d'épuisement d'un motif, à la photocopieuse ou en photographie argentique, comme le livre & *Milk* de Jonathan Monk<sup>2</sup>, sauf qu'ici, précisément à la treizième image, le transfert de la photo à la tablette ramène à un écran blanc. L'exploration du potentiel créatif de la reproduction numérique, contrairement à ce qu'il se passe avec les outils mécaniques, mène à une boucle. Radicale différence donc. Pourtant, entre le point de départ et le point d'arrivée, les effets d'apparition et de disparition de trames géométriques ne sont pas si différents, suggérant presque quelque chose de métaphysique, caché dans la machine.

De même, la grande photographie *In Other Words* de 2019 donne à voir le code d'une image lambda qui, filtré et retravaillé, devient lui-même objet de contemplation. De par son apparence, l'œuvre rappelle étrangement l'*Écriture rose* de Simon Hantaï et partage son ésotérisme. La vidéo *On line* (2018) joue aussi avec un motif abstrait, ici une ligne bleue qui traverse l'écran noir d'un moniteur. On pense à une image scientifique élémentaire, celle d'une onde, d'un courant électrique, mais le son qui l'accompagne nous met sur la voie d'une interprétation plus prosaïque : il s'agit d'une corde à sauter, simplement agitée. L'œuvre semble vouloir nous prendre à partie : que voyons-nous, nous qui sommes habitués à regarder du virtuel à longueur de journée ?

## Matan Mittwoch Facing Landmarks

par Vanessa Morisset

Micro Onde, Centre d'art de l'Onde,  
Vélizy-Villacoublay, 18.01 - 03.04.2020



Matan Mittwoch, *Facing Landmarks*, 2020.  
Photo: Aurélien Mole & Matan Mittwoch

Puis, Matan Mittwoch se montre de plus en plus méfiant à l'égard de la technologie, comme dans la série *Patterns* (2019), des tirages issus de photos trouvées sur des sites de rencontres dans des pays où ils sont interdits. Les personnes s'y dévoilent sans pouvoir être reconnues. Là encore, il s'agit d'apparition / disparition, mais moins dans un sens métaphysique qu'éthique. C'est dans ce sens que l'artiste semble aujourd'hui travailler. La sculpture au centre de l'exposition dont le titre, *Facing Landmarks*, a été repris pour l'ensemble, invite à le penser. Il s'agit d'une pièce imposante qui traduit par des formes abstraites, par analogie, la manière dont procèdent les algorithmes de reconnaissance faciale<sup>3</sup>. Mais ici les formes sont à terre, comme si ces systèmes s'étaient effondrés, vision utopique certes un peu naïve que l'on aimerait pouvoir partager. Reste que dans le travail de Matan Mittwoch, l'abstraction brouille l'information, ce qui semble être une piste à suivre, tant du point de vue de l'esthétique que de l'éthique.

<sup>1</sup> Voir mon compte rendu dans ce même numéro de son exposition «Not the End» au CRP de Douchy-les-Mines.  
<sup>2</sup> Jonathan Monk, & *Milk*, Cologne, Walther König, 2004, dont le titre complet est *Today is just the Copy of Yesterday*, livre pour lequel il a photographié plus de quarante fois la photographie d'un verre de lait...  
<sup>3</sup> Sur son site il révèle dans le détail ce fonctionnement, cf. [matanmittwoch.com](http://matanmittwoch.com).

Une photographie conceptuelle ET sensuelle, qui pense l'image tout à la fois métaphoriquement et matériellement, en tant que représentation et que construction issue de techniques qui la déterminent historiquement, et sans se priver de l'attrait qu'elle exerce sur nous, de sa beauté potentielle comme une autre dimension, voilà qui est dit et pose l'œuvre d'Isabelle Le Minh comme incontournable. Dans un entretien récent, à son interlocuteur (Florian Ebner) qui, considérant que la photographie est une fenêtre albertienne sur le monde, lui demandait si elle ne regardait pas la fenêtre plutôt qu'à travers, l'artiste répond qu'elle regarde tout cela, mais pas seulement : « j'essaye aussi, dit-elle, d'imaginer comment elle a été construite et je réfléchis à la manière dont elle est placée dans la maison. » Ces quelques mots semblent programmatiques par rapport à l'exposition du CRP avec, en plus, un réel bonheur esthétique.

Tout d'abord, dans l'espace clair de l'ancienne petite poste de Douchy, de grandes images, des couleurs intenses, une subtilité dans l'agencement de l'ensemble : la première impression que procure l'accrochage des photographies d'Isabelle Le Minh est celle d'un éblouissement. Il y a du rouge, du jaune, de l'orangé saturés... Puis il y a ces drôles de cadres qui nous rappellent décidément une forme, pas inconnue, mais laquelle ? Cherchons un peu... Mais oui, ce sont les cadres blancs aux bords arrondis des diapositives qui, dans un passé pas si lointain, étaient l'un des supports possibles de l'image photographique. Porté à l'échelle d'un miroir dans lequel chacun projette ses propres souvenirs de séances diapo, leur effet est un peu comique, un peu nostalgique, tout en conduisant vers ce dont il est question avec les belles images : la photographie d'un autre temps, comme sujet.

Pour les réaliser, l'artiste s'est rendue aux États-Unis, à Rochester, ville jadis entièrement organisée, alimentée, peuplée par les employés des usines de la marque reine de l'industrie photographique : Kodak. Ainsi, ce que l'on aperçoit en regardant maintenant à travers la fenêtre photographique, ce sont des paysages urbains américains, avec leurs larges rues surmontées de feu tricolore suspendus en l'air, images que l'on ne manquera pas de rapprocher d'une tradition documentaire de *street photography* avec laquelle joue Isabelle Le Minh, l'appropriation des grandes figures de l'histoire de la photographie étant chez elle une pratique et une source de réflexion essentielles. Mais ici, ces paysages sont vides, et pour cause, la ville a été désertée depuis que le passage à la photographie numérique a rendu caduque en quelques années seulement l'immense infrastructure de la marque, ici et partout ailleurs où elle avait des usines. C'est donc une ville fantôme que l'on observe, ses immeubles, son mobilier urbain, tout un passé photographique dont les conséquences sociales et économiques sont à grande échelle et bien réelles, situation qui n'est pas sans rapport avec le contexte postindustriel de la région des Hauts-de-France.

D'ailleurs, à côté de la galerie principale, dans une plus petite salle, l'artiste a également réalisé une installation à partir de photographies qu'elle a sélectionnées dans les collections du CRP. Posées sur un rail de métal, elles se chevauchent en une frise qui construit une sorte de récit visuel proto-cinématographique, voyage à l'époque des machines et sites industriels sidérurgiques en pleine activité, soulignant les origines communes de la photographie, du cinéma et de l'industrie.

Ici et là, l'intérêt d'Isabelle Le Minh pour l'histoire des techniques photographiques l'a conduite dans des territoires où la technique a pris la tournure de conséquences sociales terribles. Mais, pour revenir aux photographies prises à Rochester qui sont le point de départ de l'exposition, leur matérialisation, la forme diapositive, la taille conséquente des tirages mais aussi les couleurs ainsi que des stries qui marquent les images comme des erreurs au tirage

## Isabelle Le Minh Not the End

par Vanessa Morisset

Centre régional de la photographie,  
Douchy-les-Mines, 07.12.2019 – 01.03.2020



Isabelle Le Minh, *Sans titre*, de la série *Traumachrome*, 2019.  
Courtesy Galerie Christophe Gaillard, Paris. Photo: Rebecca Fanuele

— les photos, à l'origine prises en noir et blanc ont été passées dans de grandes imprimantes pour rejouer à l'extrême le processus du développement de l'argentique et faire sortir de la matière de l'image les pigments colorés qu'elle contient — évoquent ensemble l'anté-numérique, son esthétique, ses pratiques, son économie considérable. La manière dont le grand public prend des photographies peut sembler être une question accessoire, alors qu'elle a déterminé la vie de milliers de personnes.

Toutefois, l'exposition s'intitule *Not the End*, ce n'est pas la fin, comme on dit pour se consoler en cherchant des lueurs d'espoir, mais la fin de quoi, l'artiste nous laisse le deviner, méditant, regardant de nouveau autour de nous. Ce n'est peut-être pas la fin de la photographie argentique qui est désormais une niche artistique, pas totalement la fin du monde pour les habitants des régions industriellement sinistrées qui ont pu trouver des solutions pour survivre, ou simplement pas la fin des images.



Quel point commun entre les figures de Monsieur et Madame Patate perchées sur une étagère couverte de neige synthétique et la banane de Peanut Butter Jelly Time en porte parapluie? Sous couvert d'une bonhomie rassurante et infantile, ces images de la culture populaire servent ici d'indicateur de l'objet dont elles deviennent le support ou le motif. Le noir et le blanc opposant l'une et l'autre partie d'*Étude pour des parapluies* (soit la banane dansante évoquée précédemment) soulignent bien la division entre les qualités accordées à un support de présentation et à l'objet qu'il exhibe. De la subordination traditionnelle d'un présentoir à un produit destiné à la vente dont la mise en avant devrait souligner les qualités marchandes et esthétiques, l'image de la banane-présentoir acquiert ici une présence équivalente, si ce n'est supérieure, aux parapluies, manifestant également par sa taille imposante l'usage démesuré et quasi absurde du détournement de ces images dont notre économie se nourrit sans relâche. Signalant la manipulation d'un système de signes modelables et ayant souvent trait à la consommation, les œuvres de Deborah Bowmann ne cachent pas le principe de réalité sur lequel elles s'appuient : elles le détournent avec humour pour indiquer et penser des systèmes de production, dont celui de l'art contemporain.

Formée en 2014 par Amaury Daurel et Victor Delestre à Amsterdam et installée depuis septembre 2015 à Saint-Gilles, Deborah Bowmann est une forme hybride à la frontière entre identité artistique et espace d'exposition. Profitant de l'opportunité d'une rétrospective au CAC Passages, le duo signe ici une déclaration d'amitiés créatives, rejoignant plusieurs de ses œuvres en compagnie d'une sélection d'artistes invités précédemment dans son espace bruxellois. Introduite par l'ancienne enseignante néerlandaise et les premières affiches d'expositions du lieu, l'exposition « Grand Salon » (ce titre était celui de la première exposition collective organisée à Deborah Bowmann en 2015) s'offre comme une déambulation non chronologique dont le systématisme des réflexions est manifeste. Au sein d'une scénographie rappelant celle d'un magasin de meubles de standing, plusieurs tableaux autoréférentiels ayant pour seul motif la signature de Deborah Bowmann jouent avec l'idée de la marque et l'esthétique publicitaire. Dans l'une et l'autre salle du centre d'art, des dessins récents portant le titre d'*Études pour magasin* (de chocolat, de parfum) ou encore d'*Étude pour un bureau de foire* pointent encore la réflexion du duo sur l'équivalence, sinon la remise en question, de différentes économies et du lieu de leur manifestation.

De la matière synthétique (floc) rose fuchsia des objets de *Cerise sur la déco* (2019) à la minutie boisée plus classique de *Scénographie pour Léonard Koren* (exposition présentée à la Loge de Bruxelles en janvier 2019), la réunion des pièces de Deborah Bowmann dans un agencement inédit démontre, à travers la répétition, une diversité de formes de présentoirs posant la question de la valeur portée à un objet de consommation par sa présentation et de son pouvoir d'attraction. Figures rhétoriques, ces présentoirs – dans leur dialectique d'objet et de sculpture – insistent sur des perspectives de monstration, devenant vecteur de relation entre l'artiste et le regardeur en tant que visiteur mais aussi consommateur. Ces formes, autonomes et utiles, conviennent plus encore à une réflexion sur la perception et le simulacre. Réalisé à partir de ready-mades, faux cuir ou encore faux bois, leur aspect laisse croire à une préciosité matérielle autant qu'il s'en écarte. Par ailleurs, ces formes supportent ou côtoient des objets reprenant eux-mêmes le concept du faux-semblant telles que les *Fred Chaussures*, des bottines, babouches, et autres souliers en papier mâché. Ces simulacres défient à la fois l'idée de modèle et de copie, conduisant vers un potentiel infini de définitions, de configurations et de jeux sur leur statut. De

## Deborah Bowmann Grand Salon\*

par Antoinette Jattiot

Centre d'art contemporain CAC / Passages, Troyes  
24.01 - 20.03.2020



Vue de l'exposition.  
Photo: Carole Bell / Deborah Bowmann

faux-semblant, il est aussi question au travers des œuvres des artistes invités, comme celles d'Alexandre Lavet, discrètement disséminées. Comme un souvenir de « Learn from yesterday, live for today, look to tomorrow, rest this afternoon », son exposition de 2018 à Deborah Bowmann avec Nicolas Moreau, un dessin au graphite reproduisant le flyer de l'évènement, un oreiller sculptural en papier japonais, et quelques canettes de Jupiler peintes sur aluminium poursuivent le trouble insufflé. Détournant l'unicité de la fonction des objets à l'origine des œuvres, Deborah Bowmann et ses invités ne cessent d'interroger leur valeur et leur sacralisation.

Enfin, tels des miroirs de vulgarités contemporaines ou des portes d'accès vers des contrées aciculées promesse d'ivresse, les peintures de femmes aux sourires grinçants de Tatiana Defraïne et les paysages d'*oniric fantasy* de Rémi Lambert s'immiscent comme d'ultimes mises en garde contre la distorsion de la réalité. Tandis que le son omniprésent de la vidéo *Danse de l'homme rêve / promotional efforts* nous rappelle les malices sonores ou olfactives qui peuplent souvent les expositions du duo, ses images revigorent par la sagacité de leur message, en déjouant la fiction du réel qui nous entoure.

\* Avec : Stéphane Barbier-Bouvet, Ludovic Beillard, Jean-Baptiste Carobolante, Dieudonné Cartier, Cyril Debon, Tatiana Defraïne, Daniel Dewar & Grégory Cicquel, Emilie Ferrat, Romain Juan, Rémi Lambert, Alexandre Lavet, Nicolas Moreau, Anne-Lucie Revereau, Clémence Seilles.

1 M. Patate est un jouet qui a été inventé dans les années cinquante aux États-Unis et figure parmi les premiers jouets à avoir bénéficié d'une publicité télévisuelle. La Banane est un même de la culture internet qui découle d'un gif créé au début des années 2000, en référence à l'engouement des américains pour un sandwich au beurre de cacahuète («PB&J») et célébré chaque année lors d'une journée nationale.



## Douglas Gordon the morning after



INSTITUT-  
GIACOMETTI



exposition  
exhibition

24.04  
→ 21.06  
2020

Ouvert du mardi au dimanche  
Open from from Tuesday to Sunday  
Billetterie sur place par carte bleue ou en ligne  
Ticketing on site by bank card or online

Archives 1958,  
Inge Morath © Succession  
Alberto Giacometti  
(Fondation Giacometti,  
Paris + ADAGP, Paris)  
2020

[www.institut-giacometti.fr](http://www.institut-giacometti.fr)

5, rue Victor Schœlcher 75014 Paris  
Métro Raspail ou Denfert-Rochereau



FONDATION-  
GIACOMETTI  
-INSTITUT





**EDOUARD WOLTON**

*Ultima Thulé*

---

Exposition à la galerie  
du 13 mars au 25 avril 2020

galerie  
Les filles  
du calvaire

17, rue des Filles-du-Calvaire  
75003 Paris  
01 42 74 47 05  
[www.fillesducalvaire.com](http://www.fillesducalvaire.com)  
[paris@fillesducalvaire.com](mailto:paris@fillesducalvaire.com)

DRAWING NOW (PARIS)  
Du 25 au 29 mars 2020  
Solo Show de Thomas Lévy-Lasne

PARIS PHOTO NEW YORK  
Du 2 au 5 avril 2020  
Solo Show de Laura Henno