

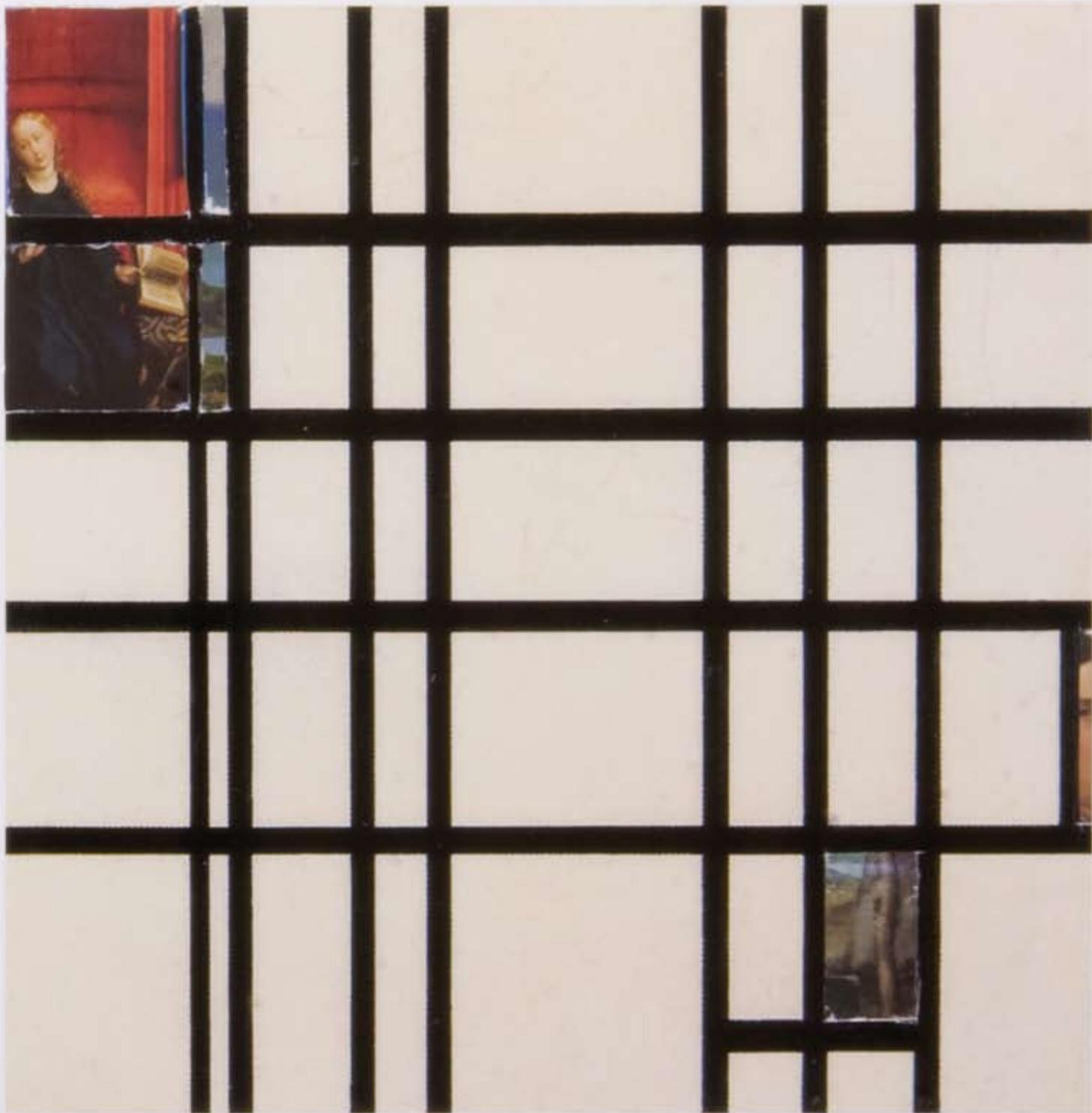


02

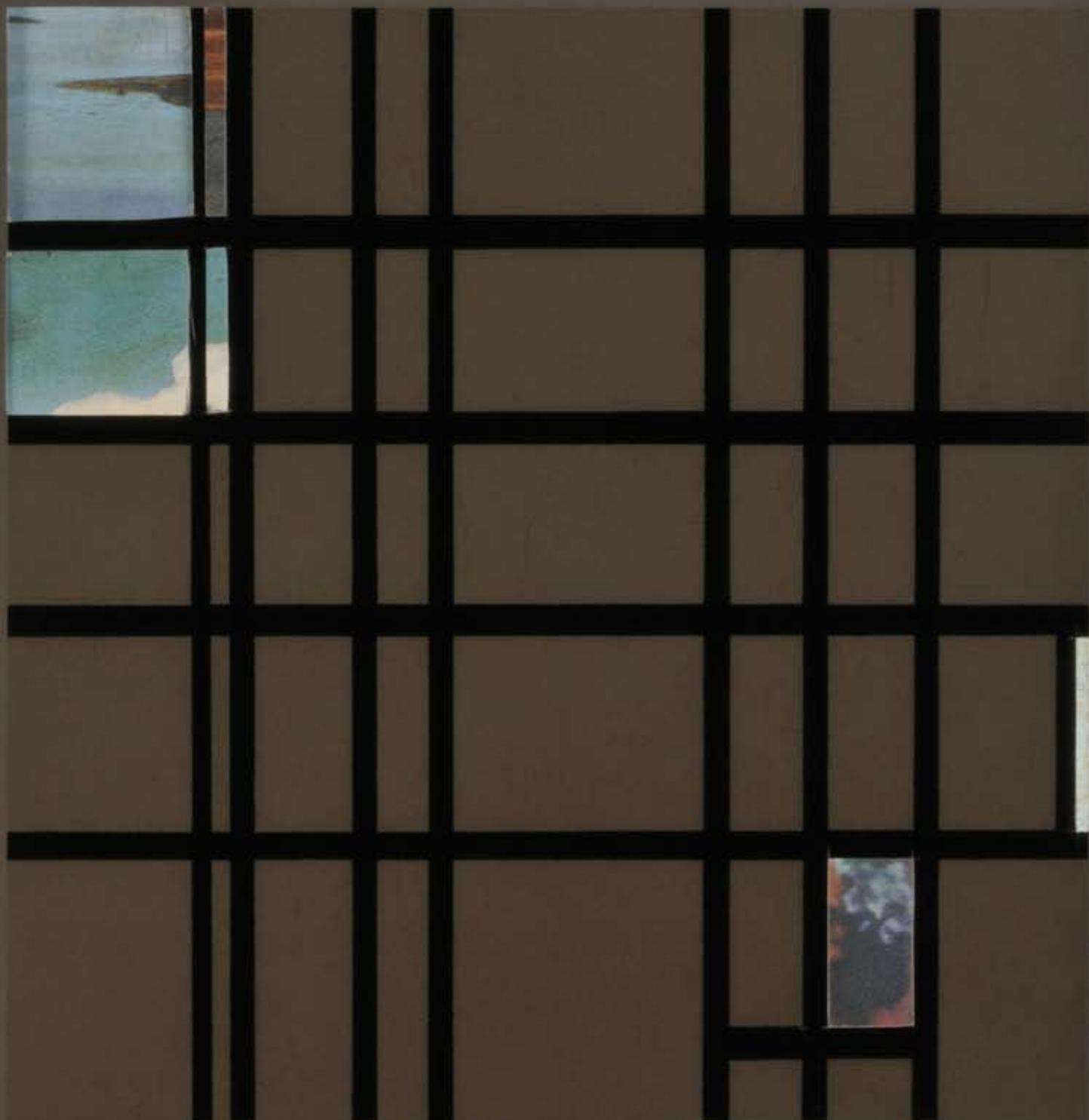
N°47
revue d'art contemporain
trimestrielle et gratuite
automne 2008
english texts



MADE BY THE LONDON
THE WINDMILL







THESE CUTOUTS REVEAL THE
TEXTURE OF THE ORIGINAL
PAPER AND THE COLOR OF
THE INK. THE GRID IS
PRINTED IN A DARK
BROWN COLOR.

Jordi Colomer / légende, courtesy galerie Michel Rein, Paris © Adagp, Paris, 2008



Jordi Colomer

21/10/08 – 04/01/09

1, place de la Concorde – jardin des Tuileries
Paris 8^e – M^o Concorde – www.jeudepaume.org

Les autres expositions

L'art de Lee Miller
Vasco Araújo

Programmation Satellite /

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

Exposition co-produite par le Jeu de Paume, Paris, et le Centre d'Art La Panera, Lleida

organisée avec le concours de

dans le cadre du Mois de la Photo à Paris, novembre 2008

avec le soutien de **Neuflyze Vie**
ABN AMRO

en partenariat avec

**JEU
DE
PAUME**
l'image en jeu

Sommaire 02 N°47

PORTFOLIO

FROMENT ET MOLE, AURÉLIEN, *Passe-passe*, 2008.

Passe-passe est le résultat d'un double échange de cartes postales par deux individus.

À partir de deux fois le même jeu de 11 cartes postales, chacun a tenté de composer une seule image.

Aurélien Froment manipule des images non nécessairement bidimensionnelles et s'intéresse à leur diffusion, à leur circulation et à leur persistance.

Aurélien Mole manipule des images non nécessairement bidimensionnelles et s'intéresse à leur diffusion, à leur circulation et à leur persistance.

Passe-passe is the result of a double exchange of postcards between two individuals. Using an identical set of 11 postcards, each of them has tried to compose a single image.

Aurélien Froment manipulates images that are not necessarily two-dimensional and is interested in their distribution, circulation and persistence.

Aurélien Mole manipulates images that are not necessarily two-dimensional and is interested in their distribution, circulation and persistence.

GUESTS

p. 21 **RACHEL HARRISON** par Elisabeth Wetterwald

p. 25 **GYAN PANCHAL** par Étienne Bernard

p. 29 **MARC CAMILLE CHAIMOWICZ** par Anne Bonnin

p. 33 **MARK LECKEY** par Jill Gasparina

INTERVIEWS

p. 37 **NICOLAS BOURRIAUD** par Aude Launay

p. 41 **JEREMY DELLER** par Florence Ostende

p. 44 **RAPHAËLE JEUNE** pour Les Ateliers rennais par François Aubart

REVIEWS

LIKE AN ATTALI REPORT, à la Kadist Fondation, Paris

GEDY SIBONI, au Frac Champagne-Ardenne, Reims

PRÉSENCE PANCHOUNETTE, à Bordeaux

RITA MCBRIDE ET KOENRAAD DEBOBELEER, au Frac Bourgogne, Dijon

ROBERTO CUOGHI, au Castello di Rivoli, Turin

LOS ANGELES CONFIDENTIEL, au Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux

ZILVINAS KEMPINAS, au Grand Café et Sonic Youth, au Life, Saint-Nazaire

ISABELLE CORNARO, à la Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée

KATINKA BOCK, à la Synagogue de Delme

DU JARDIN AU COSMOS, à l'Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux

FAITES VOS JE, à Sextant et plus, Galerie de la Friche la Belle de Mai, Marseille

L'ANOMALIE D'ARARAT, à IrmaVepLab, Châtillon-sur-Marne

p. 61 **2MANYBOOK1**

p. 62 **IPS** *La Grande Allée du Château d'Oiron* de Cyprien Gaillard

02 N°47

Automne 2008

En couverture et portfolio : Froment et Mole, Aurélien, *Passe-passe*, 2008. 210 x 297 mm, 297 x 420 mm et 297 x 420 mm, impression offset.

Directeur de la publication / Rédacteur en chef
Patrice Joly

Coordination de la rédaction
Mai Tran

Rédacteurs
François Aubart, Étienne Bernard, Anne Bonnin, Marie Canet, Jill Gasparina, Patrice Joly, Aude Launay, Daphné Le Sergent, Antoine Marchand, Florence Ostende, Bénédicte Ramade, Mathilde Villeneuve, Elisabeth Wetterwald

Traduction
Émilie Friedlander, Florence Ostende

Ont participé à ce numéro
Nicolas Bourriaud, Jeremy Deller, Aurélien Froment et Aurélien Mole, Raphaële Jeune

Design graphique
Yann Rondeau

Impression
Imprimerie de Champagne, Langres

02 N°47, automne 2008, trimestriel, bilingue, gratuit, édité par l'association Zoo Galerie, 4 rue de la Distillerie, 44000 Nantes

patricejoly@wanadoo.fr

02 reçoit le soutien de la Ville de Nantes

CAC BRÉTIGNY

Nashashibi / Skaer
Pygmalion Workshop

21.09. - 13.12.08

Coproduction CAC Brétigny / bb5, 5ème Biennale d'art contemporain de Berlin

Vernissage le 21 septembre à 14h (navette Paris Châtelet à 13h)

Exposition jusqu'au 13 décembre 2008 /CAC Brétigny rue Henri Douard 91 220 Brétigny/Orge

Cyprien

Maillard
Le canard de Beaugrenelle

21.09. - 15.11.08

En partenariat avec bb5, 5ème Biennale d'art contemporain de Berlin et Cosmic Galerie, Paris

Vernissage le 21 septembre à 14h (navette Paris Châtelet à 13h)

Exposition jusqu'au 15 novembre 2008 /CAC Brétigny rue Henri Douard 91220 Brétigny/Orge

Jimmy

Robert & Ian White
Mariage à la mode et cor anglais

21.11.08

Un partenariat CAC Brétigny / Micadanses, Paris

Performance le vendredi 21 novembre à 20h /Micadanses 16 rue Geoffroy l'Asnier 74004 Paris

Annie

Vigier et Franck
X-event 1
Opertet

13.12.08

Un partenariat CAC Brétigny / bb5, 5ème Biennale d'art contemporain de Berlin / Halle de Skate du Val d'Orge

Performance le samedi 13 décembre à 18h (navette Paris Châtelet à 17h) /

Halle de Skate du Val d'Orge voie André Perdreau 91700 Villiers/Orge

Scoli Acosta
Hsia-Fei Chang
LAMARCHE & OVIZE
Corinne Marchetti
VINCENT OLINET

**October 11 -
November 15, 2008**

SUZANNE TARASIÈVE
EST HEUREUSE D'ANNONCER
L'OUVERTURE DE SON SECOND ESPACE

LOFT 19

EXPOSITION INAUGURALE

NEAL FOX

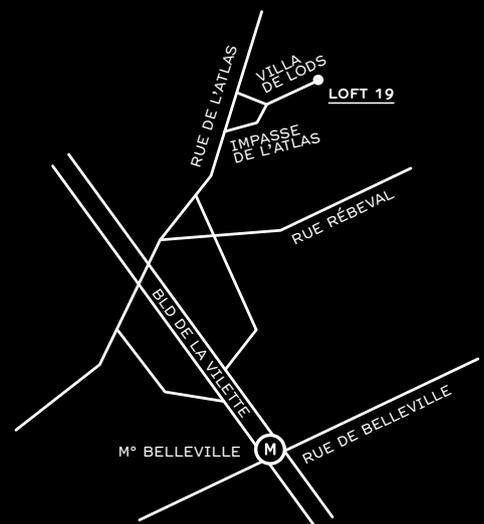
“LITTLE DROP OF POISON”

26.09 – 16.10.2008

SORTIE DU JOURNAL LOFT 19 #1 – TEXTE DE MICHAEL SMITH

LOFT 19

3/5 VILLA DE LODS – 75019 PARIS
+33 (0)6 11 01 16 79 – WWW.LOFT19.FR
VENDREDI – SAMEDI 11:00 – 19:00 & SUR RENDEZ-VOUS



MAJA BAJEVIC

exposition personnelle à la galerie Michel Rein, Paris
Après le film, 11 octobre-15 novembre 2008
dans le cadre du mois de la photo à Paris

FIAC GRAND PALAIS

stand A01, 5 Solo Shows: Saädane Affif, Jimmie Durham,
Armand Jalut, ORLAN, Raphaël Zarka
21-26 octobre 2008

JORDI COLOMER

exposition personnelle, Jeu de Paume, Paris
21 octobre 2008-4 janvier 2009

DIDIER MARCEL

nommé au Prix Marcel Duchamp 2008
exposition pendant la FIAC, Cour Carrée du Louvre, stand E01
21-26 octobre 2008

lauréat du Prix International d'Art Contemporain
Prince Pierre de Monaco
exposition à la Fondation Prince Pierre de Monaco
8 octobre-16 novembre 2008

RAPHAËL ZARKA

nommé au Prix Ricard 2008
exposition à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris
(cur. Nicolas Bourriaud)
9 octobre-22 novembre 2008



GALERIE MICHEL REIN

42 rue de Turenne - F-75003 Paris
tel +33 1 42 72 68 13 - fax +33 1 42 72 81 94
www.michelrein.com

heidi wood



date limite de consommation

galerie anne barrault

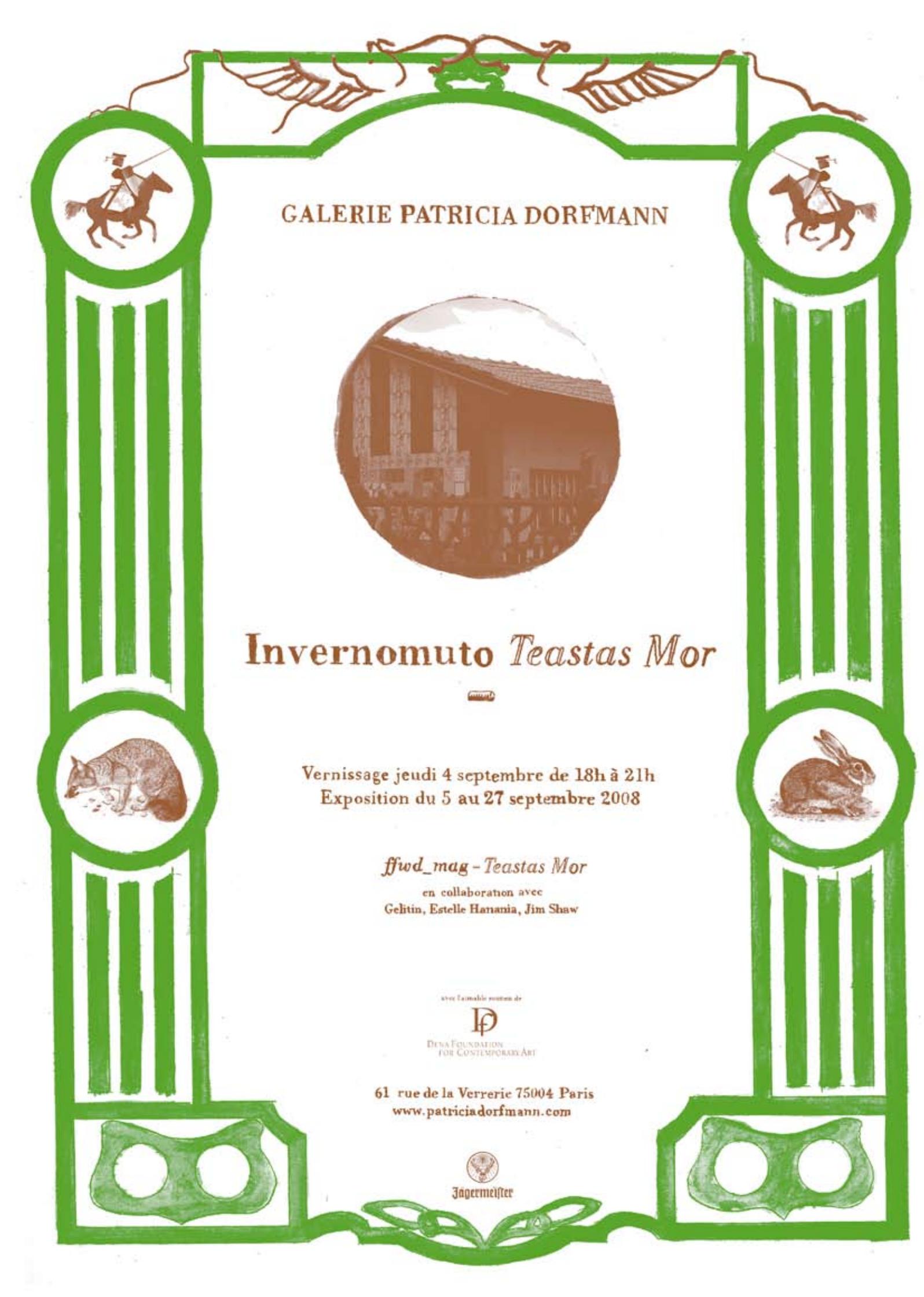
18 octobre – 20 décembre 2008

FIAC, Paris

du 23 au 26 octobre 2008

galerie anne barrault

22 rue Saint-Claude, 75003 Paris. Tél. : 33 (0)1 44 78 91 67 www.galerieannebarrault.com



GALERIE PATRICIA DORFMANN



Invernomuto *Teastas Mor*



Vernissage jeudi 4 septembre de 18h à 21h
Exposition du 5 au 27 septembre 2008

ffwd_mag - Teastas Mor

en collaboration avec
Gelitin, Estelle Hanania, Jim Shaw

avec le soutien venant de



DANA FOUNDATION
FOR CONTEMPORARY ART

61 rue de la Verrerie 75004 Paris
www.patriciadorfmann.com



Jägermeister

SAMMY ENGRAMER

ne pipe

GALERIE CLAUDINE PAPILLON

VERNISSAGE LE 6 SEPTEMBRE 2008
DU 6 SEPTEMBRE AU 8 NOVEMBRE 2008

13 RUE CHAPON, 75003 PARIS
t. 00 33 (0)1 40 29 07 20
papillonclaudine.galerie@orange.fr
www.claudinepapillon.com

espace limite

MUSEE DE L'OBJET
COLLECTION D'ART CONTEMPORAIN

VERNISSAGE LE 19 SEPTEMBRE 2008
DU 20 SEPTEMBRE AU 2 NOVEMBRE 2008

6 rue Franciade, 41000 Blois
t. 00 33 (0)2 54 55 37 45
musee.objet@wanadoo.fr
www.museedelobjet.org

tombola-europa schauen-kant

DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION
SIEBEN, SEPT, SEVEN

TIRAGE DE LA TOMBOLA
LE 1er OCTOBRE 2008

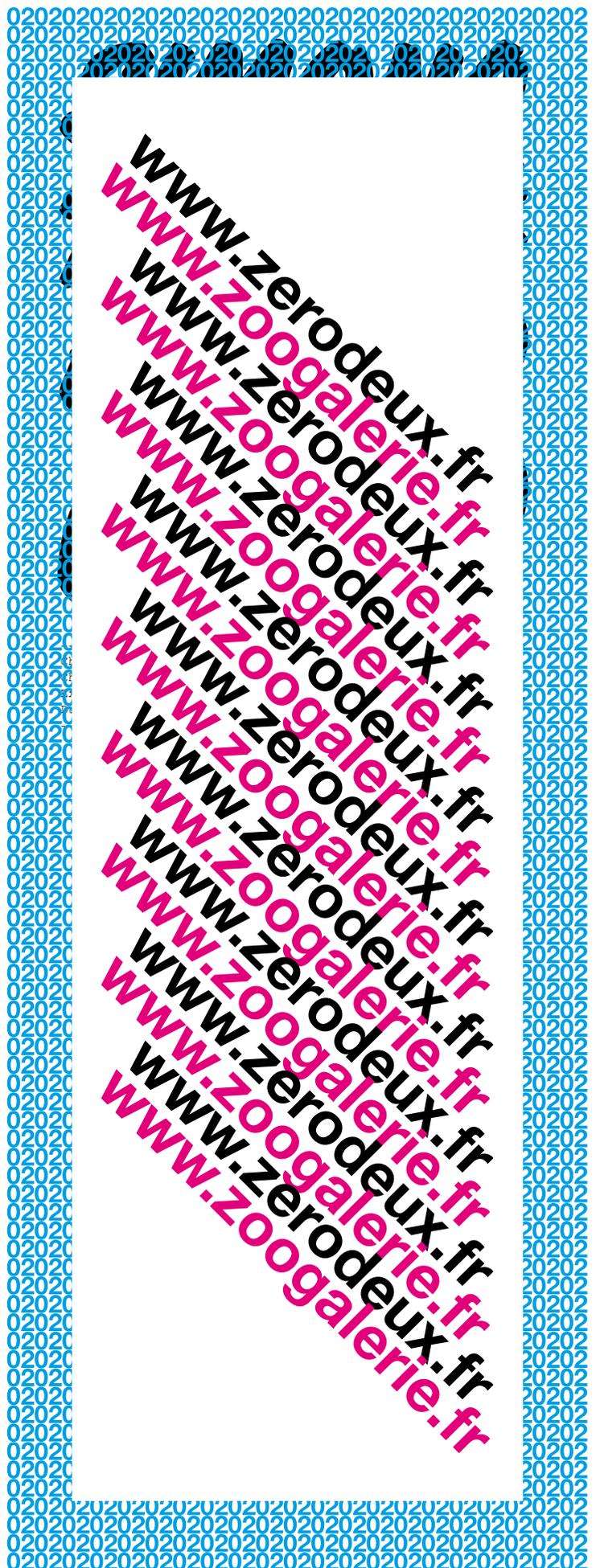
LANDESVERTRETUNG SACHSEN-ANHALT
Boulevard Saint-Michel 80
B-1040 Brüssel - BELGIEN
<http://sammy.engramer.free.fr/kant.0.html>

design-dasein

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE
COLOMIERS - ESPACE DES ARTS

VERNISSAGE LE 20 DECEMBRE 2008
DU 23 DECEMBRE 2008 AU 28 MARS 2008

43 rue du centre, 31770 Colomiers
t. 00 33 (0)5 61 15 31 76
espacedesarts@mairie-colomiers.fr



ANNE+
ART PROJECTS

TEL (33) 01 49 60 20 10 FAX (33) 01 46 71 42 91
85 RUE VICTOR HUGO 94200 IVRY-SUR-SEINE
www.anneplus.com/contact@anneplus.com

(forever young)

curator Ami Barak

Vernissage : jeudi 16 octobre 19h - 21h
16 octobre - 13 décembre 2008

Keren Benbenisty, Nicolas Boulard, Beth Campbell, Liu Chuang, Aurélie Dubois, Chourouk Hriech, Ciprian Mureşan, Vladimir Nikolic, Ana Prvacki, Clément Rodzielski, Sylvain Rousseau, Stéphane Vigny



Espace Croisé
Centre d'Art Contemporain



MARIE HENDRIKS

18 octobre 2008 - 10 janvier 2009

grand place - roubaix
espacecroise@espacecroise.com
www.espacecroise.com

**CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
LANGUEDOC-ROUSSILLON**
SÈTE

Dialogue

Philippe MAYAUX
Karim GHELLOUSSI

État de transition

Dorota BUCZKOWSKA
PROJECT-ROOM

Smoke

Fleur NOGUERA
LA BANDE PASSANTE (programmation vidéo)

L'entrée

Éditions Villa Saint Clair
&
Éditions CRAC L-R

Expositions du 10 octobre au 7 décembre 2008

Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon
26 quai Aspirant Herber
34200 Sète France

téléphone 04 67 74 94 37
télécopie 04 67 74 23 23
internet <http://crac.languedocroussillon.fr>
informations bonjour.patrice@cr-languedocroussillon.fr

Ouvert tous les jours de 12h30 à 19h et le week-end de 14h à 19h. Fermé le mardi. Entrée libre



Région Languedoc-Roussillon
Ministère de la Culture DRAC Languedoc-Roussillon

BIJECTIVE

HARDER THAN IT LOOKS

12 octobre > 24 décembre 2008

La jeune scène belge

Anne Bossuroy
Jean-Daniel Bourgeois
Isabelle Copet
Jonathan De Winter
Jenny Donnay
Lucie Ducenne
François Franceschini
Jonas Loch
Xavier Mary
Gérard Meurant
Nicolas Verplaetse



Maison des arts Georges Pompidou
Centre d'art contemporain _ Cajarc
05 65 40 78 19 _ www.magp.fr

Le Spectrarium

Les fantômes dans la machine

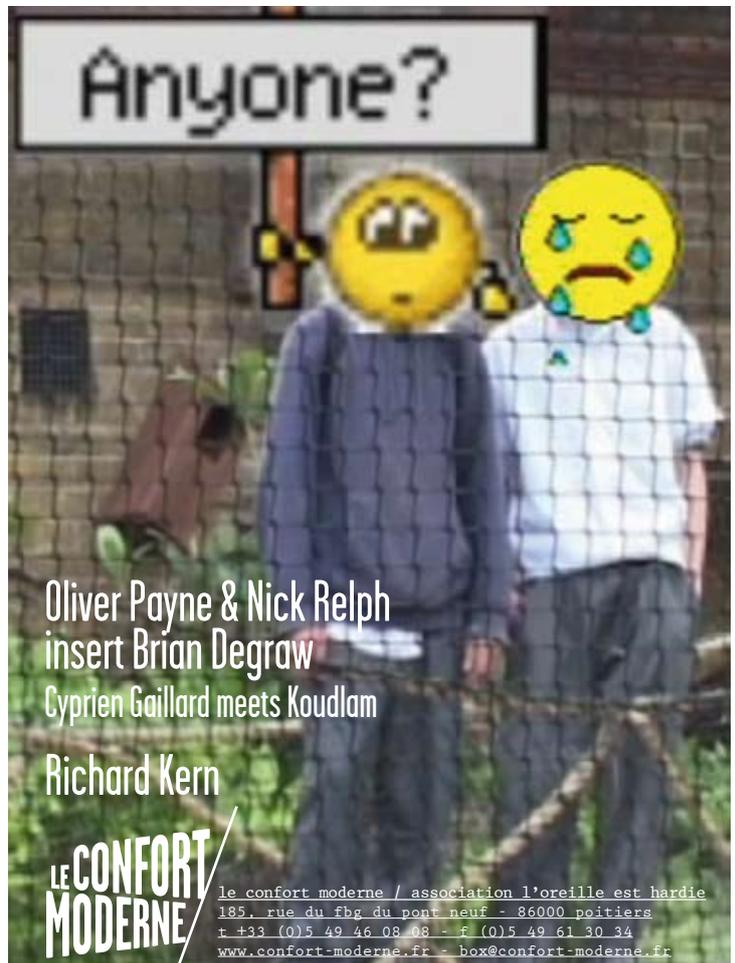
Francis Baudevin
Vincent Beaurin
Olaf Breuning
Stéphane Barbier Bouvet
Valentin Carron
Delphine Coindet
Claudia Comte
Philippe Decrauzat
Samuel Dubosson
Sylvie Fleury
Elise Gagnebin-de Bons
Atheine Galiciadis
& Cédric Carles
Simon Jaffrot
Philippe Jarrigeon
Körner Union
Genêt Mayor
Mark Geffriaud
Patrick de Glo de Besses
Jürg Lehni
Mathieu Mercier
Olivier Mosset
Mélodie Mousset
Christian Pahun
Lauris Paulus
Mai-Thu Perret
Guillaume Pilet
Matthias Rijs
Tatiana Rihs
Rirkrit Tiravanija
Raphael Zarka

**19 octobre –
30 novembre
2008**

Vernissage
18 octobre
2008
18h

Pavillon Suisse – Le Corbusier
7, bd Jourdan, 75014 Paris
+33 1 44 16 10 10
www.lespectrarium.com

Anyone?



Oliver Payne & Nick Relph
insert Brian Degraw
Cyprien Gaillard meets Koudlam
Richard Kern

**LE CONFORT
MODERNE**

le confort moderne / association l'oreille est hardie
185, rue du fbg du pont neuf - 86000 poitiers
t +33 (0)5 49 46 08 08 - f (0)5 49 61 30 34
www.confort-moderne.fr - box@confort-moderne.fr



Stéphane Calais

expose au Crédac du 12 septembre
au 9 novembre 2008

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac
93, avenue Georges Gosnat - 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06
email : contact@credac.fr
www.credac.fr

Rendez-vous
autour de l'exposition
credac.fr

Du mardi au vendredi de 14h à 18h, samedi et dimanche de 14h à 19h
et sur rendez-vous, "entrée libre"
M° ligne 7, mairie d'Ivry / (à 50 m du Métro)

Le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.

Le Crédac est membre du réseau 



manifestement peint vite présente

APOSTASIE

du 4 au 25 oct. 2008
vernissage le 3 oct. à 18h

Romain Boulay
Estrella Estevez
Marie Giron
Yann Lestrat
Armand Morin
Charlène Sorin
Carole Rivalin

10, rue Ordronneau
REZE Atout Sud

www.mpvite.org



Avec le soutien de l'État - Préfecture de la région Pays de la Loire - DRAC des Pays de la Loire, de la Région des Pays de la Loire et du Département de Loire-Atlantique



© Le Gentil Garçon

LE GENTIL GARÇON LA GRANDE DECOMPOSITION

exposition au lieu unique
du 14 novembre 2008 au 25 janvier 2009
mardi-samedi : 13h-20h, dimanche : 15h-19h
entrée libre

le lieu unique Tél. 02 40 12 14 34 / www.lelieuunique.com



© Angela Detanico & Rafael Lain, *Antes de mais nada (Pilha)*, 2003, système d'écriture, briques - Courtesy Martine Aboucaya, Paris

Matière à paysage

Lara Almarcegui, Katinka Bock, Angela Detanico
& Rafael Lain, EZCT Architecture & Design Research,
Vincent Ganivet, Beat Lippert, Gyan Panchal

Dans le cadre de la 9^e biennale d'art contemporain
« Art Grandeur Nature »

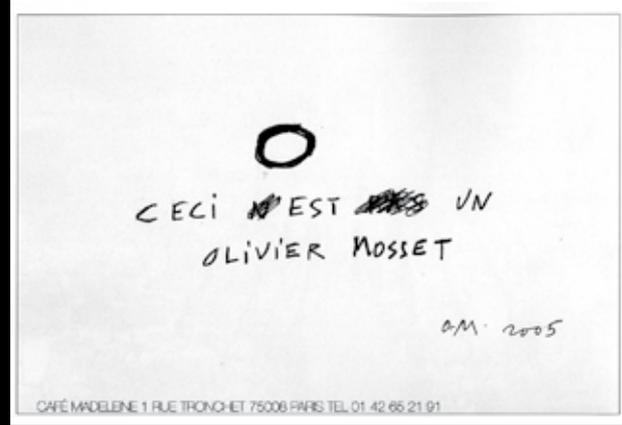
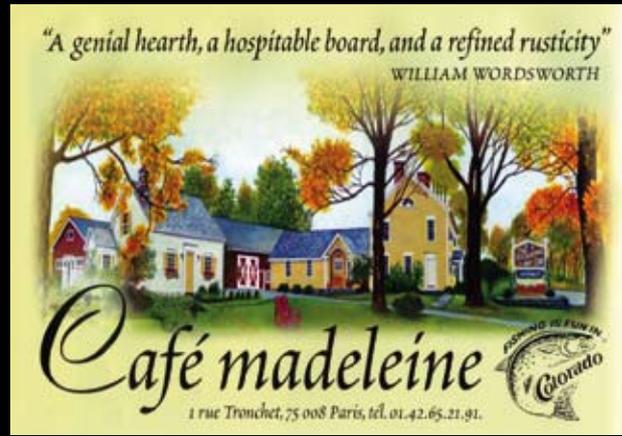
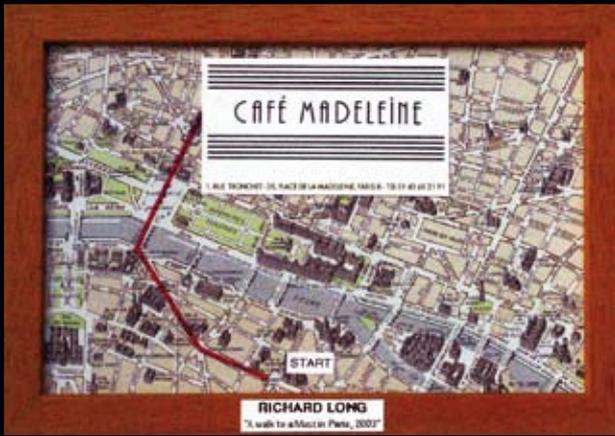
20 septembre - 23 novembre 2008

Vernissage samedi 20 septembre de 18 h à 21 h
Exposition-parcours de La Galerie
à la cité expérimentale de Merlan, Noisy-le-Sec

Sur une proposition de Simon Boudvin et Marianne Lanavère
La biennale Art Grandeur Nature 08, « Zones Urbaines Partagées »,
est organisée par le Conseil général de la Seine-Saint-Denis en
partenariat avec La Galerie et la ville de Noisy-le-Sec
www.art-grandeur-nature.com

Galerie
Centre d'art contemporain
1, rue Jean-Jaurès
93130 Noisy-le-Sec
T : +33 (0)1 49 42 67 17
lagalerie@noisysece.fr







ARTISSIMA15

THE INTERNATIONAL FAIR OF CONTEMPORARY ART IN TORINO

NOVEMBER 7–9, 2008 LINGOTTO FIERE

MAIN SECTION 1/9 UNOSUNOVE, Roma / AMT/ALBERTO MATTEO TORRI, Milano / PAUL ANDRIESSE, Amsterdam / ARARIO, New York, Beijing, Seoul / ART: CONCEPT, Paris / ARTERICAMBI, Verona / ALFONSO ARTIACO, Napoli / LAURA BARTLETT, London / CATHERINE BASTIDE, Brussels / BORTOLAMI, New York / BRÄNDSTRÖM, Stockholm / KEVIN BRUK, Miami / CANADA, New York / CARLIER I GEBAUER, Berlin / ANTONIO COLOMBO, Milano / CONTINUA, San Gimignano, Beijing, Le Moulin / RAFFAELLA CORTESE, Milano / COSMIC (BUGADA & CARGNEL), Paris / GUIDO COSTA PROJECTS, Torino / CHANTAL CROUSEL, Paris / ELLEN DE BRUIJNE, Amsterdam / MONICA DE CARDENAS, Milano / MASSIMO DE CARLO, Milano / ALESSANDRO DE MARCHI, Milano / ELIZABETH DEE, New York / UMBERTO DI MARINO, Napoli / E/STATIC, Torino / FEINKOST, Berlin / FIGGE VON ROSEN, Köln / EMI FONTANA, Milano, Pasadena / FONTI, Napoli / FORTES VILAÇA, São Paulo / FRANK ELBAZ, Paris / FRUIT AND FLOWER DELI, New York / G.E.F. ENRICO FORNELLO, Prato / GDM, Paris / VERA GLIEM, Köln / MOTI HASSON, New York / REINHARD HAUFF, Stuttgart / HERALD ST, London / HOTEL, London / IN ARCO, Torino / ALISON JACQUES, London / MICHAEL JANSSEN, Berlin / KAMM, Berlin / FRANCESCA KAUFMANN, Milano / KLERKX, Milano / CHRISTINE KÖNIG, Wien / LE CASE D'ARTE, Milano / FEDERICO LUGER, Milano / LUMEN TRAVO, Amsterdam / MAGAZZINO D'ARTE MODERNA, Roma / GIÒ MARCONI, Milano / PRIMO MARELLA, Milano, Beijing / MAZE, Torino / SARA MELTZER, New York / KAMEL MENOUR, Paris / FRANCESCA MININI, Milano / MASSIMO MININI, Brescia / MITTERRAND & SANZ, Zürich / MONITOR, Roma / MOTIVE, Amsterdam / MURRAY GUY, New York / MUSEUM 52, London / NEWMAN POPIASHVILI, New York / FRANCO NOERO, Torino / NOGUERAS BLANCHARD, Barcelona / NOIRE, Torino / LORCAN O'NEILL, Roma / FRANCESCO PANTALEONE, Palermo / ALBERTO PEOLA, Torino / PERES PROJECTS, Berlin, Los Angeles / GIORGIO PERSANO, Torino / PERUGI, Padova / PHOTO&CONTEMPORARY, Torino / PHOTOLOGY, Milano, Bologna / PIANISSIMO, Milano / PINKSUMMER, Genova / PRODUZENTENGALERIE, Hamburg / PROMETEOGALLERY, Milano, Lucca / REGINA, Moscow / ANTHONY REYNOLDS, London / SONIA ROSSO, Torino / PERRY RUBENSTEIN, New York / LIA RUMMA, Napoli, Milano / NIKOLAUS RUZICKA, Salzburg / S.A.L.E.S., Roma / SCHLEICHER + LANGE, Paris / ANNA SCHWARTZ, Melbourne / MIMMO SCOGNAMIGLIO, Milano, Napoli / SUZY SHAMMAH, Milano / SHANGHART, Shanghai, Beijing / SHUGOARTS, Tokyo / SIDE 2, Tokyo / FRANCO SOFFIANTINO, Torino / SPROVIERI, London / STUDIO DABBENI, Lugano / STUDIO GUENZANI, Milano / JIRI SVESTKA, Prague / ILEANA TOUNTA, Athens / TUCCI RUSSO, Torre Pellice / V.M.21, Roma / GEORGES-PHILIPPE ET NATHALIE VALLOIS, Paris / VAN GELDER, Amsterdam / VISTAMARE, Pescara / MAX WIGRAM, London / WILKINSON, London / XIPPAS, Paris, Athens / ZERO, Milano **NEW ENTRIES** BALICEHERTLING, Paris / CHERT, Berlin / LUCILE CORTY, Paris / CROY NIELSEN, Berlin / DICKSMITH, London / FREYMOND-GÜTH & CO, Zürich / JAMES FUENTES, New York / ALEXANDER GRAY, New York / GRIMM, Amsterdam / HOLLYBUSH GARDENS, London / JARACH, Venezia / KLEMM'S, Berlin / OFFICE BAROQUE, Antwerp / PROJECT GENTILI, Prato / PROJECTESD, Barcelona / RODEO, Istanbul / SUTTON LANE, London / TRIPLE V, Dijon / JOCELYN WOLFF, Paris **PRESENT FUTURE** SARA BARKER, MARY MARY, Glasgow / SOPHIE BUENO-BOUTELLIER, ATELIER CARDENAS BELLANGER, Paris / SEBASTIAN DIAZ MORALES, CARLIER I GEBAUER, Berlin / WOUTER FEYAERTS, TRANSIT, Mechelen / ROLF GRAF, RUZICKA/WEISS, Düsseldorf / STEF HEIDHUES, GRUNERT, Hamburg / NATHAN HYLDEN, ART: CONCEPT, Paris / JUSTIN MATHERLY, DISPATCH, New York / PHILIP METTEN, ANNETTE DE KEYSER, Antwerp / CARTER MULL, RIVINGTON ARMS, New York / LISA OPPENHEIM, HARRIS LIEBERMAN, New York / STEPHEN G. RHODES, OVERDUIN AND KITE, Los Angeles / ALBERTO TADIELLO, T293, Napoli / MATEO TANNATT, MARC FOX, Los Angeles / KRISTOF VAN GESTEL, TATJANA PIETERS/ONE TWENTY, Gent / TORBJÖRN VEJVI, RAUCCI/SANTAMARIA, Napoli / FREEK WAMBACCO, ELISA PLATTEAU, Brussels

List updated August 2008

FONDAZIONE TORINO MUSEI

Regione Piemonte
Provincia di Torino
Città di Torino

SUPPORTED BY
Camera di commercio di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

MAIN PARTNER
UniCredit Group – UniCredit
Private Banking

PARTNER illycaffè
ASSOCIATE PARTNERS
Nationale Suisse
Vanni

info@artissima.it
www.artissima.it



23-26 OCTOBRE 2008, GRAND PALAIS fiac! & LOUVRE, PARTS.

GALERIES D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

303 Gallery *New York* • 1900-2000 *Paris* • A Arte Studio
Invernizzi *Milano* • Martine Aboucaya *Paris* • Aidan
Gallery *Moscow* • Air De Paris *Paris* • Alfonso Artiaco
Napoli • Aliceday *Bruzelles* • Applicat-Prazan *Paris* • Arndt
& Partner *Berlin* • Art Attitude Hervé Bize *Nancy* •
Art:Concept *Paris* • Anne Barrault *Paris* •
Baronian-Francey *Bruzelles* • Catherine Bastide *Bruzelles* •
Beaumontpublic *Luxembourg* • Bernier/Eliades *Athens* •
Marianne Boesky *New York* • Bortolami *New York* •
Isabella Bortolozzi *Berlin* • Buchmann Galerie
Lugano/Berlin • Cardenas Bellanger *Paris* • Carlier |
Gebauer *Berlin* • Chantal Crousel *Paris* • Cheim & Read
New York • Chemould Prescott Road *Mumbai* • Chez
Valentin *Paris* • Claude Bernard *Paris* • Sadie Coles HQ
London • John Connelly Presents *New York* • Galleria
Continua *San Gimignano/Beijing/Le Moulin* • Paula
Cooper *New York* • Raffaella Cortese *Milano* • Cortez
Athletico Bordeaux • Lucile Corty *Paris* • Cosmic (Bugada
& Cargnel) *Paris* • Monica De Cardenas *Milano* • Massimo
De Carlo *Milano* • Denise René *Paris* • Guillermo De
Osma *Madrid* • Diana Stigter *Amsterdam* • Di Meo *Paris* •
Distrito Cuatro *Madrid* • Eric Dupont *Paris* • Dvir *Tel Aviv*
• Frank Elbaz *Paris* • Ellen De Bruijne Projects *Amsterdam*
• Estrany-De La Mota *Barcelona* • Dominique Fiat *Paris* •
Fiedler Contemporary *Köln* • Enrico Fornello *Prato* •
Jonathan Viner/Fortescue Avenue *London* • Jean Fournier
Paris • Foxy Production *New York* • Galerie de Multiples
Paris • gb agency *Paris* • Frédéric Giroux *Paris* • Laurent
Godin *Paris* • Marian Goodman *Paris/New York* • Karsten
Greve *Paris/Köln/St. Moritz* • M&J Guelman *Moscow* •
Cristina Guerra *Lisboa* • Alain Guthare *Paris* • Haas &
Fischer *Zürich* • Hauser & Wirth *Zürich/London* • Erna
Hecey *Bruzelles/Luxembourg* • Henze & Ketterer
Wichtrach/Bern • Eva Hober *Paris* • Hopkins-Custot *Paris*
• Marwan Hoss *Paris* • Xavier Hufkens *Bruzelles* • IBID
PROJECTS *London* • Grita Insam *Wien* • In Situ Fabienne
Leclerc *Paris* • Rodolphe Janssen *Bruzelles* •

Jeanne-Bucher *Paris* • Jousse Entreprise *Paris* • Annelly
Juda Fine Art *London* • Juliette Jongma *Amsterdam* •
Iris Kadel *Karlsruhe* • kbk *Mexico* • Kewenig Galerie *Köln*
• KLERKX *Milano* • Johann König *Berlin* • Galerie
Krinzinger *Wien* • Nicolas Krupp *Basel* • La B.A.N.K *Paris*
• La Blanchisserie Galerie *Boulogne* • Layr:Wuestenhagen
Contemporary *Wien* • Gebr. Lehmann *Dresden/Berlin* •
Galerie Loevenbruck *Paris* • Lelong *Paris/New York* |
Zürich • Lisson Gallery *London* • Lombard Freid Projects
New York • Lühring Augustine *New York* • Lumen Travo
Amsterdam • Max Lang *New York* • Serge Le Borgne *Paris*
• Simon Lee *London* • Yvon Lambert *Paris/New York* •
Maisonneuve *Paris* • Gabrielle Maubrie *Paris* • Hans
Mayer *Düsseldorf* • Greta Meert *Bruzelles* • Kamel
Mennour *Paris* • Galerie Mezzanin *Wien* • Francesca Minini
Milano • Motive Gallery *Amsterdam* • Nachst St. Stephan
Rosemarie Schwarzwälder *Wien* • Christian Nagel *Berlin* |
Köln • Nature Morte/Bose Pacia *New Delhi/New York* •
Nelson-Freeman *Paris* • New Galerie de France *Paris* •
Noguerasblanchard *Barcelona* • Jérôme de Noirmont *Paris*
• Nosbaum & Reding *Luxembourg* • Nathalie Obadia *Paris*
• Oriol Galeria d'Art *Barcelona* • Claudine Papillon *Paris* •
Françoise Paviot *Paris* • Patrick Painter *Los Angeles* •
Emmanuel Perrotin *Paris/Miami* • Perugi Artecontemporanea
Padova • Gregor Podnar *Berlin/Ljubljana* • Peres Projects
Los Angeles/Berlin • Praz-Delavallade *Paris/Berlin* •
ProjecteSD *Barcelona* • Almine Rech *Paris/Bruzelles* •
Michel Rein *Paris* • Thaddeus Ropac *Paris/Salzburg* •
Perry Rubenstein *New York* • Lia Rumma *Napoli* •
Salvador *Paris* • Esther Schipper *Berlin* •
Schleicher+Lange *Paris* • Thomas Schulte *Berlin* • Natalie
Seroussi *Paris* • Sfeir-Semler *Hamburg/Beyrouth* • Suzy
Shammah *Milano* • ShanghART *Shanghai* • Sies + Höke
Düsseldorf • Filomena Soares *Lisboa* • Franco Soffiantino
Torino • Sommer Contemporary Art *Tel Aviv* • Sommer &
Kohl *Berlin* • Pietro Sparta *Chagny* • Sperone Westwater
New York • Christian Stein *Milano* • Micheline Szwajcer

Antwerpen • T293 *Napoli* • Suzanne Tarasiève *Paris* •
Timothy Taylor *London* • Daniel Templon *Paris* • The
Project *New York* • Tornabuoni Arte *Firenze* • Tracy
Williams, Ltd *New York* • Sassa Trülsch *Berlin* • Tucci
Russo Torre Pelice • Georges-Philippe & Nathalie Vallois
Paris • Van De Weghe *New York* • Bob Van Orsouw *Zürich*
• Van Horn *Düsseldorf* • Vedovi *Bruzelles* • Aline Vidal
Paris • Nadja Vilenne *Liège* • Anne de Villepoix *Paris* •
Nicola Von Senger *Zürich* • Waddington Galleries *London* •
Jan Wentrup *Berlin* • White Cube *London* • Max Wigram
London • Michael Wiesehofer *Köln* • Jocelyn Wolff *Paris* •
XL Gallery *Moscow* • Xippas *Paris* • Hiromi Yoshii *Tokyo* •
Donald Young *Chicago* • Zlotowski *Paris* • Zürcher
Paris/New York • David Zwirner *New York*

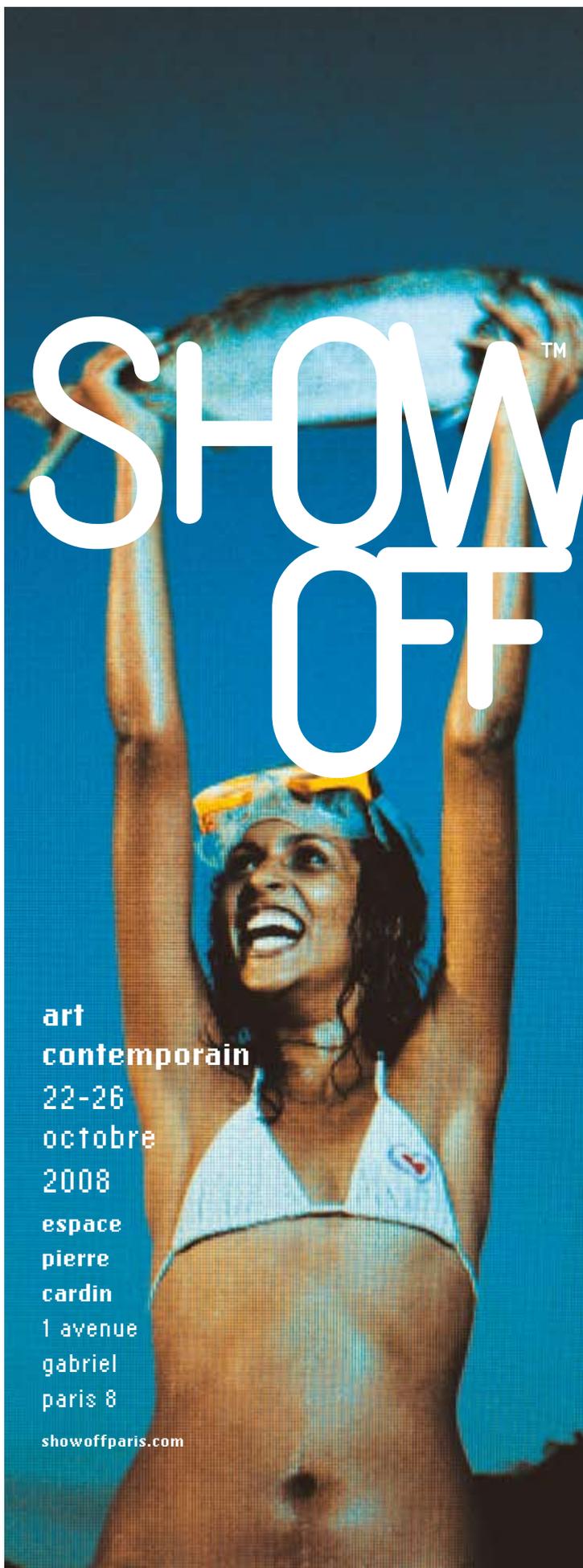
Liste au 26/08/08

Informations
info@fiac.com — www.fiac.com

GALERIES DE DESIGN

Dansk Møbelkunst *Copenhagen/Paris* • Dewindt *Brussels*
• Downtown, François Laffanour *Paris* • Jousse Entreprise
Paris • Galerie Kreo *Paris* • Mouvements Modernes *Paris* •
Eric Philippe *Paris* • Patrick Seguin *Paris* • ToolsGalerie
Paris





SHOW OFF™

art
contemporain

22-26
octobre
2008

espace
pierre
cardin
1 avenue
gabriel
paris 8

showoffparis.com

FOIRE D'ART
CONTEMPORAIN

CONTEMPORAIN
FOIRE D'ART



slick

24^{AU} 27
OCTOBRE
2008 →

LE 104
CENT
QUATRE
VILLE DE PARIS

PHOTO: 104/FRÉDÉRIC NAUZY/DEJ/SEE YOU TOMORROW

58 GALERIES
PLUS DE 300 ARTISTES

5, RUE CURIAL
75019, PARIS - FRANCE

CONTACT@SLICK-PARIS.COM
WWW.SLICK-PARIS.COM

ZOO GALERIE PRÉSENTE

EFFONDREMENT DE L'ONDE DE PROBABILITÉ

AVEC NICOLAS BEAUMELLE, KATINKA BOCK,
STÉPHANIE CHERPIN, MARK GEFFRIAUD, ALOÏS GODINAT,
GEORGE-HENRY LONGLY, GYAN PANCHAL,
AURÉLIEN PORTE, ERNESTO SARTORI, STÉPHANE VIGNY

DU MERCREDI 17 SEPTEMBRE AU SAMEDI 18 OCTOBRE 2008
VERNISSAGE LE 17 SEPTEMBRE À PARTIR DE 18H30
FINISSAGE LE 18 OCTOBRE - PERFORMANCE DE MATHIEU CRIMERSMOIS À 21H
WWW.ZOOGALERIE.FR



FLAVIE PINATEL

Du 15 novembre au 13 décembre 2008
Vernissage le samedi 15 novembre à partir de 18h30
www.zoogalerie.fr



M19

20/27 revue de textes critiques sur l'art Grams of art artists' publication I.S. Inventaire Supplémentaire artists' books...



m19.fr
artists' publications, critical essays



RACHEL HARRISON

Par/By Elisabeth Wetterwald

LES SCULPTURES

de Rachel Harrison
sont assez peu photogéniques. Pour avoir une perception correcte d'une seule pièce, il faut au moins quatre angles de vue. Car la plupart de ses œuvres recèlent des surprises : d'une part, il arrive fréquemment que, découvrant une sculpture de façon frontale, on en fasse le tour et découvre, derrière, un tout autre univers ; d'autre part, pour appréhender une œuvre dans son intégralité, il faut non seulement regarder devant et derrière, mais aussi en haut, en bas, sur les côtés, à l'intérieur, voire parfois se tortre le cou pour apercevoir un élément à moitié dissimulé derrière un autre... Rien de moins «gestaltien» que ces sculptures. L'artiste maîtrise l'art du camouflage, de la mascarade, du faux-semblant. Elle semble aussi avoir un goût prononcé pour le jeu. Et c'est peut-être ce qui donne un aspect très humain à ses sculptures, pourtant abstraites pour la plupart. Un aspect humain, mais aussi des caractéristiques humaines : certaines sont parfaitement ridicules ; d'autres pathétiques ; d'autres encore sont burlesques. Peu d'entre elles sont sérieuses, à vrai dire. Car Rachel Harrison a beaucoup d'humour (un humour parfois noir ou grinçant) et un sens du grotesque qui dissocie son œuvre d'un certain nombre d'autres, qu'on pourrait croire du même sang, mais qui n'ont sans doute pas été élevées de la même manière. Harrison serait ainsi plus proche d'un Franz West ou d'un Paul Mac Carthy (qu'il lui est arrivé de parodier, d'ailleurs) que d'une Jessica Stockholder ou d'une Isa Genzken.



En 2007, son exposition à la galerie Greene Naftali à New York s'intitulait *If I Dit It*. Dans une salle, neuf sculptures étaient présentées, chacune portant le nom d'un homme célèbre et faisant plus ou moins implicitement référence à sa carrière. On pouvait y rencontrer *Al Gore*, monolithe épais (bois, plâtre et polystyrène), peint de façon impressionniste, et flanqué d'un thermostat comme d'un nombril ; *Johnny Depp*, assemblage d'objets, plutôt glamour, recouvert de peintures pourpre et dorée, et portant la boucle d'oreille en anneau du pirate. Il y avait aussi *Amerigo Vespucci*, *John Locke*, *Claude Levi-Strauss*, *Alexandre le Grand* et *Rainer Werner Fassbinder* arboraient tous deux des têtes de Janus – ce dieu aux deux visages, symbolisant changements, transitions, croisements (dieu queer avant la lettre). Autant de monuments commémoratifs dédiés à des hommes qui ont marqué leur époque, comme dans la plus pure tradition classique ; n'étaient les incongruités intempestives dont l'artiste les affuble. Autant de figures cohabitant dans le même espace et dans le même temps, partiellement délestées de leur propre histoire, et ré-apparaissant, tels des transformistes, sous de nouveaux atours. Autant de zombies, aussi, noyés dans l'immensité sans hiérarchie ni valeur de la mémoire collective.

Le travail de Rachel Harrison a un côté très anarchiste – ce qui ne signifie pas absence de contrôle ou de précision ; ce qui ne signifie pas non plus qu'il soit impliqué dans le grand mix postmoderne. La plupart de ses sculptures (abstraites) ont la particularité d'être «parasitées» par un élément ready-made. Le dérangement est parfois infime : un petit objet (une boîte d'allumette, un billet de banque) posé dans un renforcement de la matière. C'est parfois plus voyant : un vieux ski noir et bleu de la marque Atomic appuyé contre une sculpture verticale gris-noir ; le combiné d'un téléphone rouge accroché sur une sculpture similaire bleu clair (comme une cabine téléphonique) ; un faux nez en plastique accroché par un élastique au sommet d'une sculpture rouge vif. Souvent, ce sont des photos que l'artiste pose ou accroche, ou bien encore des tableaux, voire des vidéos. Du coup, le mode d'appréhension de l'œuvre est perturbé par des temporalités et des modes d'approche différents :

le ready-made et le fait-main produisent des «effets» esthétiques contradictoires ; de même qu'on ne se comporte pas de la même façon «face» à une sculpture, une photo, une vidéo. Anarchie encore quant au traitement des socles. Certaines sculptures sont directement posées par terre ; d'autres sont posées sur des cartons d'emballage, sur des seaux ou sur des formes parallélépipédiques en bois (certaines sont perforées ou creuses, renfermant d'autres objets) ; quelques-unes reposent très classiquement sur des socles blancs. Finalement, en regardant l'ensemble, on se rend compte que Rachel Harrison n'utilise pas de socles... Et que ce qu'on peut prendre a priori pour un socle fait partie intégrante de l'œuvre. Ce qui permet une fois encore à l'artiste, de travailler sur la confusion, sur le brouillage des codes et sur des rencontres (matérielles, chromatiques, culturelles) surprenantes.

Depuis peu, elle intègre dans ses expositions des séries de photographies (sagement accrochées aux murs). Globalement, on peut dire que ce sont des portraits. Mais des portraits de toutes origines : têtes ou torses de sculptures de différentes époques ; têtes d'animaux, d'ours en peluche, de mannequins dans des vitrines ; visages photographiés sur des publicités, dans des magazines ; masques de carnaval, objets issus de musées ethnologiques ; visages de héros de bandes dessinées... Une de ces séries, *Voyage of the Beagle*, est une référence explicite au voyage en bateau que fit Darwin dans les années 1830 et qui lui permit de découvrir faunes et flores d'Amérique du Sud, d'Afrique et d'Australie ; aventure studieuse dont

il éditera le journal, *Voyage of the Beagle*, et qui représentera la base fondamentale de sa théorie de l'évolution. On retrouve dans ces séries de portraits le côté provocateur et sarcastique de l'artiste. Malgré l'utilisation d'un autre médium, tout l'esprit de son travail est là. Toute notion de déterminisme est évacuée : le «monde» ici représenté est déjà connu, accessible (en un clic) ; temps, espaces et cultures s'entrechoquent de façon chaotique, jusqu'à produire un effet de nivellement généralisé ; l'identité elle-même apparaît comme «plastique⁽¹⁾» inévitable : changeante, mobile, modulable.

Nombre de commentateurs l'ont dit : le travail de Rachel Harrison est fait de connexions et de déconnexions, de fragments et de collages, de mélange de styles et de codes, de *high and low*, de ready-made et de fait-main, de formes et d'anti-formes... On peut ajouter que Rachel Harrison invente et réinvente en permanence l'œuvre queer par excellence : une œuvre débarrassée de tout principe ontologique – hybride et nomade, engagée dans des processus de diffusion, de rencontres inattendus et productives. Un travail sans fin de désidentification, de déplacements et de reconfigurations momentanées dans lequel le processus de formalisation s'accompagne toujours d'une résistance à la forme elle-même⁽²⁾. Une œuvre transgenre, et donc bel(le) et bien politique.

⁽¹⁾ Dans *Que faire de notre cerveau?* (Bayard, 2004), Catherine Malabou rapporte des résultats récents de recherches dans le domaine des neurosciences : contrairement à ce qu'on continue de croire, le cerveau n'est pas un poste de commande programmé et rigide : il est «plastique», modelé par l'expérience et par le milieu, changeant, et «réparable». D'où de formidables perspectives sur la notion de transformation.

⁽²⁾ Ce qui explique l'absence de moulages, mais aussi des procédés qui évoquent des actes de vandalisme.

RACHEL HARRISON
AU CONSORTIUM, DIJON
DU 5 JUILLET 2008 AU 21 SEPTEMBRE 2008

RACHEL HARRISON'S sculptures aren't particularly photogenic. At least four angles of vision are needed to apprehend any single work in full. Because most of her works have surprises in store for us. Traveling around a given sculpture from front to rear can sometimes feel like wandering out of one universe and into another. And yet, perceiving that work as a whole requires much more than a single walk around; we have to observe the front and the back, yes, but also the top and the bottom, the sides, the insides, sometimes straining our necks to behold a single element—itsself half hidden by another. There is nothing less “gestaltian” than a Rachel Harrison sculpture. The artist is a master of camouflage, of charlatanism, of artifice. What's more, she seems to like playing games. And this, perhaps, is what vests her sculptures with their distinctly human quality, even at their most abstract. A human aspect, but also human characteristics: some of her sculptures are perfectly absurd, others pathetic, still others comical. Few of them are serious, to tell the truth. Because Rachel Harrison has a sense of humor (albeit black and abrasive) and a sense of the grotesque that set her work apart from that of her seemingly like-minded contemporaries; she is their kindred in blood, perhaps, but not in upbringing. In this way, she would seem closer to a Franz West or to a Paul Mac Carthy (someone, interestingly enough, whom she has parodied) than to a Jessica Stockholder or an Isa Genzken.

In 2007, Rachel Harrison's launches *If I did it*, an exhibition at the Greene Naftali Gallery in New York. Nine sculptures in a room, each bearing the name of a male celebrity as well as more or less implicit references to his career. Here, spectators find themselves face to face with Al Gore, a thickset monolith in wood, plaster and polystyrene, impressionistically painted and boasting a thermostat in place of a bellybutton. Johnny Depp, a jumble of luxury objects covered in purple and gold paint and sporting a pirate's signature golden hoop earring. Amerigo Vespucci, John Locke, Claude Levi-Strauss and Alexandre le Grand are also in attendance, not to mention Rainer Werner Fassbinder styled as Janus—that two-headed diety symbolizing change, transition, crossings, a queer God before the fact. These sculptures are commemorative monuments to men who left a mark on their time, throwbacks to the classical tradition in its purest form—that is, if we are to overlook the temporal incongruities the artist has saddled them with. Nine figures co-habiting the same space, the same time, (partially) stripped of their history and reappearing, like cross-dressers, in new regalia; nine zombies drowning in the non-hierarchical, valueless abyss of collective memory.

Rachel Harrison has an unmistakable anarchist streak—one, however, that does not translate to an absence of control or precision. Or, for that matter, to her work's implication in the great post-modern mix. Most of her (abstract) sculptures are harried by parasitic ready-mades. The intrusion is sometimes an intimate one: a small object (a matchbox, a banknote) inserted in a recess or alcove. Sometimes it's more conspicuous: an old black and white Atomic ski leaning up against a vertical, grey-black sculpture; a red telephone receiver affixed to a similar form in light-blue (like a phone cabin); a fake, plastic nose hanging by an elastic band from the top of a bright red block. Often, the artist adds photos to her sculptures—sometimes even paintings, videos. Our experience of each work is unsettled by its vying temporalities and approaches: the ready-made and the hand-made produce contradictory aesthetic effects, much in the same way that a sculpture, a photograph and a video provoke different responses in their spectators. Her works are anarchic down to the very pedestals that support them.

Harrison places some of these sculptures directly on the ground; others rest on cardboard boxes, platforms or plane-parallel wooden forms (some perforated or hollow, welcoming in other objects). Still others perch classically on white pedestals. Close inspection reveals, however, that Rachel Harrison does not use pedestals at all, and that the objects we initially read as “pedestals” are actually part and parcel of the sculptures they support. Yet another opportunity for the artist to work with confusion, with the disruption of codes and with shocking alliances (material, chromatic, cultural). Recently, she has been integrating series of photographs into her works—all of them “portraits,” but “portraits” in the widest sense of the term: heads or torsos of sculptures from different eras, animal heads, teddy bear heads, mannequin heads, photographed faces from magazine ads, carnival masks, artifacts from ethnological museums, comic book heroes. One series, *Voyage of the Beagle*, explicitly references Darwin's nautical travels in the 1830s to South America, Africa and Australia in search of new fauna and flora: a scholarly around-the-world-cruise that would later provide the basis for his theory of evolution. Here, we encounter the artist's provocative and sarcastic side; Harrison's change of medium does not mean a change in spirit. Determinism flies the coop: the world Harrison represents is one that is already familiar to us, accessible (with a click). Time periods, spaces and cultures crash chaotically into one another, producing a general leveling effect. Identity itself appears “plastic”: changing, mobile, mutable.

Numerous critics have already said it: Rachel Harrison's art is an art of connections and disconnections, fragments and collages, the intermingling of styles and codes, highbrow and lowbrow, readymade and handmade, forms and anti-forms. One could add that Rachel Harrison is perpetually inventing and re-inventing the queer oeuvre par excellence: an oeuvre that has been drained of all ontological principle—hybrid and nomadic, committed to the process of diffusion, to the productivity of the chance encounter. An endless work of dis-identification, of displacement and reconfiguration: one, that is, in which the process of formalization occurs hand-in-hand with a resistance to form itself². A transgender work—therefore, unquestionably, a political one.

¹ In *Que faire de notre cerveau?* (Bayard, 2004), Catherine Malabou discusses recent discoveries in the field of neuroscience: contrary to what most of us believe, the brain is not a rigid, pre-programmed command center: it is “plastic”, shaped by experience and environment, alterable and “repairable”. Hence, such powerful perspectives on the notion of transformation.

² Something which perhaps explains the absence of molds, but also of procedures evoking vandalism.

RACHEL HARRISON
AT THE CONSORTIUM, DIJON
JULY 5TH - SEPTEMBER 21TH 2008



p. 21 **Rachel Harrison**
American Idol, 2008. Vue de l'exposition au Consortium,
 Dijon, 2008. Photo André Morin

p.22 **Rachel Harrison**
 Vue de l'exposition au Consortium, Dijon, 2008. Au premier plan,
The Sculptor, 2008. Au second plan, *Maribou Stork*, 2008.
 À l'arrière-plan, *Snowman*, 2008. Photo André Morin

p. 24 en haut
Rachel Harrison
Keptchup and Mustard, 2008. Au second plan, *American Idol*,
 2008. Vue de l'exposition au Consortium, Dijon, 2008.
 Photo André Morin

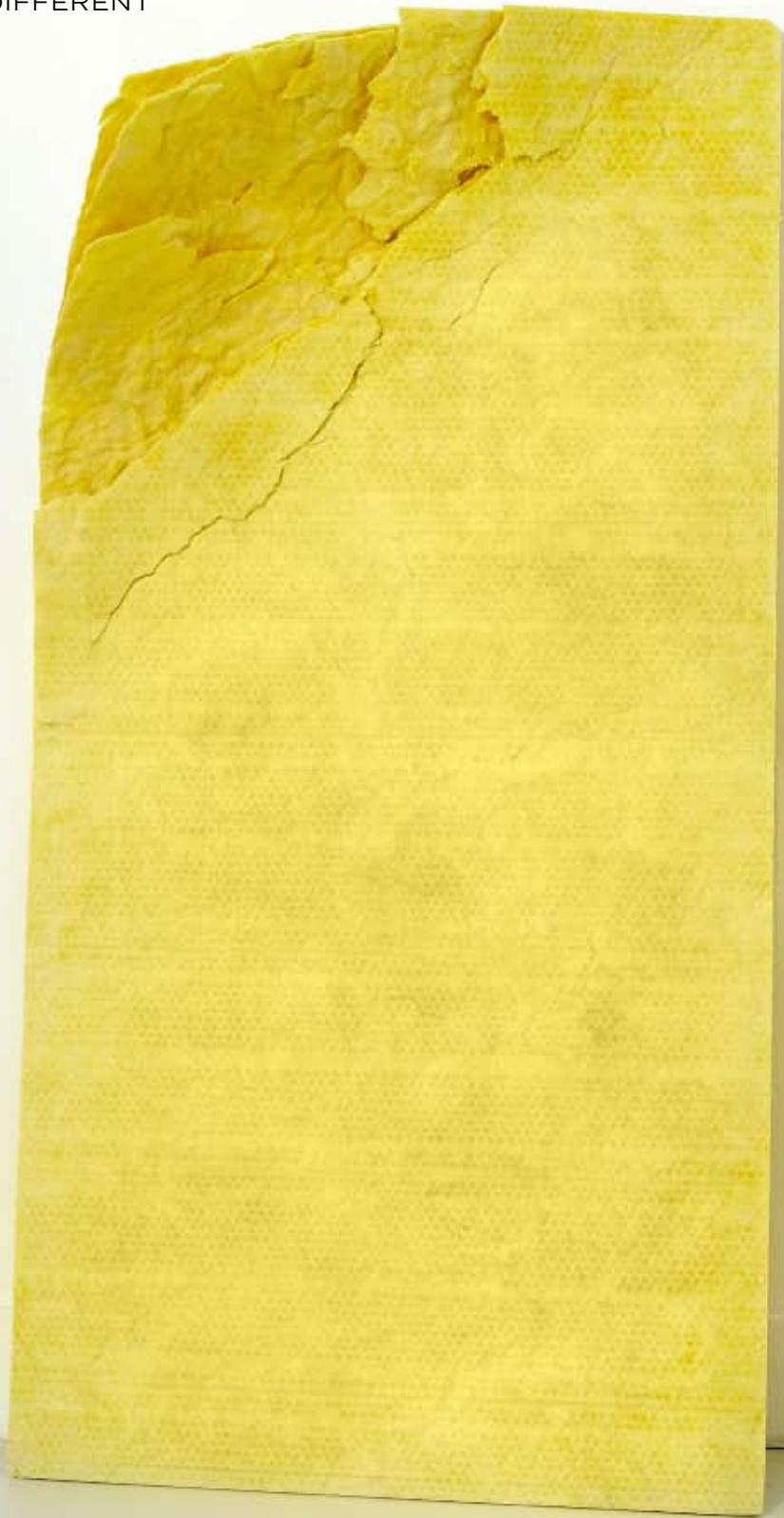
p. 24 en bas
Rachel Harrison
 Vue générale de l'exposition au Consortium, Dijon, 2008.
 Photo André Morin



GYAN PANCHAL

GEOLOGICALLY DIFFERENT

Par/By Étienne Bernard



UNE HÛÎTRE

qu'on imagine aisément ramassée au fil d'une ballade estivale, recèle en son fond quelques granulés translucides de polymère, matériau de base à la production de toute matière plastique. Comme pour illustrer une certaine filiation ou évolution, cette association simple entre un coquillage et ce dérivé du pétrole fossile constitue une parfaite introduction au travail de Gyan Panchal. Car il s'agit bien de confrontation de matières naturelles et usinées par le geste chez cet artiste trentenaire. Son approche semble dans son humilité tendre vers une résolution aussi évidente que sculpturale de la sacro-sainte dichotomie Nature-Culture. Le geste de l'artiste établit un lien fondamental entre le naturel et le cultivé. Que resterait-il alors de dichotomique dans le rapprochement formel ou l'analogie de corps dont on pourrait percevoir les liens structurels ou évolutifs? Ses matières sont celles de l'industrie aux formes, formats et coloris standards imposés auxquels l'artiste inflige une action. Une feuille de papier de verre pour frotter une racine de curcuma ou envelopper cette même huître, des plaques de polyester chauffées ou cassées, un morceau de film polyéthylène adjoind à une feuille de nori. Il y a quelque chose de duchampien dans la fascination patente de Panchal pour ces produits sériels utilitaires. Comme l'inclassable Marcel, le jeune Gyan neutralise leur fonctionnalité pour les objectiviser. Il s'en démarque en revanche en poussant un peu plus loin cette logique dans la manipulation. Par le geste ou l'association formelle, Gyan Panchal entreprend de révéler ces matériaux *dits* pauvres, de leur offrir une valeur ajoutée. Comme Michel-Ange et son fameux bloc de marbre de Carrare, il élève au rang du trousseau artistique ces matières traditionnellement dissimulées dans le bâti et entérine leur validité structurelle et chromatique. Ainsi *Glas* (2008), sculpture présentée lors de son exposition personnelle à la galerie Édouard Manet de Gennevilliers, est une dalle de laine de verre dont un angle a été écorné pour en révéler la structure feuillée. Le matériau semble avoir subitement vieilli, perdu de sa superbe exactitude formelle pour se laisser comprendre dans sa précaire complexité intrinsèque. En géologue du contemporain, Panchal excave ainsi les strates de la production industrielle. Pour *Standen* (2008), l'artiste choisit de contrarier l'empilement systématique de plaques de polystyrène expansé, communément utilisé pour l'isolation thermique. Il brise alors dans la largeur et à intervalles irréguliers la plupart des vingt-quatre plaques de dimensions standards (120 x 60 x 10 cm) qui forment la sculpture. Les brisures offrent alors à voir les entrailles friables du matériau composé de milliers de petites billes condensées. En résulte une masse monolithique blanche à la facture à la fois minimale et entropique telle une cimaise inachevée dans l'espace d'exposition ou un totem votif de quelque société futuriste. On retrouve d'ailleurs ces accents d'anticipation dans *Gaet* (2008), portique formé de trois gigantesques pains de polystyrène extrudé et bleu. La structure dont le nom évoque à la fois la syntaxe gaëlique et l'illustre porte ouverte sur une autre temporalité, se dresse ainsi comme une arcade de Stonehenge. Et si nos anciens façonnaient les roches granitiques pour ériger leurs temples, l'orientation des produits de notre ère à des fins culturelles n'est pas sans fondement. Mais il serait faux d'attribuer la paternité d'un quelconque rite post-moderne à l'artiste français même si un certain spiritualisme se lit volontiers dans son travail. Indécrottable adepte des rayons de Brico Dépôt, il est avant tout un poète, regardeur envoûté de ce que notre monde a produit. Comme les surréalistes en leur temps, les œuvres de Gyan Panchal appréhendent les formes usuelles de notre temps avec une suspicion espiègle propice à l'interprétation onirique.



SÉLECTION POUR LE PRIX RICARD 2008,
À LA FONDATION D'ENTREPRISE RICARD,
LA CONSISTANCE DU VISIBLE

LE PAROLE TRA NOI LEGGERE, À LA VIA
NUOVA ARTE CONTEMPORANEA, FLORENCE,
COMMISSAIRE LORENZO BRUNI,
DU 12 JUIN AU 19 SEPTEMBRE 2008

DU JARDIN AU COSMOS, À L'ESPACE DE L'ART
CONCRET, MOUANS-SARTOUX, COMMISSAIRE
JEAN-MARC AVRILLA,
DU 30 JUIN 2008 AU 4 JANVIER 2009

MATIÈRE À PAYSAGE, À LA GALERIE, CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN, NOISY-LE-SEC,
COMMISSAIRES SIMON BOUDVIN & MARI-
ANNE LANAVÈRE,
DU 20 SEPTEMBRE AU 23 NOVEMBRE 2008

ACCLIMATATION, À LA VILLA ARSON, NICE,
COMMISSAIRE BÉNÉDICTE RAMADE,
DU 31 OCTOBRE 2008 AU 31 JANVIER 2009

EFFONDREMENT DE L'ONDE DE PROBABILITÉ,
À LA ZOO GALERIE, NANTES,
DU 17 SEPTEMBRE AU 18 OCTOBRE 2008.

AN OYSTER, scooped up during a leisurely beachside stroll, contains a few translucent granules of polymer, the chemical germ of the entire plastics industry. As though to illustrate a certain filiation or evolution, this simple association between a shellfish and a fossil fuel derivative makes for a perfect introduction to Gyan Panchal's work. With the malicious pertinence of the inconsequential act, the artist establishes a fundamental link between the natural and the processed. For the 35-year-old Panchal, the confrontation between natural materials and materials transformed through the artist's own touch reigns supreme. Processed becomes essence, and vice versa. But where is the dichotomy in this formal reconciliation of elements, this corporal analogy illuminating the structural and evolutionary links between discrete materials? Nowhere to be found, to tell the truth. Ever humble, Panchal's approach would seem to strive for a clear-cut, sculptural resolution of the sacrosanct Nature-culture dichotomy. At Panchal's barstool, the savage Rousseau raises a pint to the health of Hobbes the spartan Quaker! But, after digesting the utopian aims of the Enlightenment, riding the wave of the industrial revolution and recovering from its momentary descent into Flower-Power neo-spirituality, this tasteful, existentialist synthesis somehow rings true with today's audiences. Is it still possible to observe the world with the Manichaeism of our ancestors? People from our generation gobble up organic food on the edge of artificial lakes while daubing themselves with seaweed-infused sunblock out of a plastic tube. Including Gyan Panchal, who drives the gist of post-modernity home in a celebration of the products of our society. The artist inflicts small changes upon manufactured materials of standardized cut, format and color: a sheet of sandpaper for shaving a piece of turmeric root or wrapping around the aforementioned oyster; polyester plates, broken or warped with heat; a piece of polyethylene film attached to a nori leaf. There is something Duchampian in Panchal's fascination with serial, utilitarian products. Like the unclassifiable Marcel himself, Gyan neutralizes their functionality, objectifies them. But, whereas the elder disparages the gestural, the younger distinguishes himself from his predecessor by pushing the logic of anthropogenic manipulation ever further. Bypassing the unilateral, perlocutionary paean, he uses the sculptural practice to vest so-called "lowbrow" materials with new dignity. Like Michael Angelo and his famous block of Carrara marble, Gyan Panchal elevates traditionally overlooked materials to the status of artistic media and draws our attention to their structural and chromatic value. *Glas* (2008), a sculpture appearing in his recent solo show at the Edouard Manet gallery in Gennevilliers, is a slab of fiberglass dog-eared in one corner to reveal the leafy skeleton peeking out from within. The material seems slightly aged, as though it had forfeited its magnificent formal exactitude in order to shine forth in its all its precarious complexity. Like a meticulous geologist of the contemporary, Panchal excavates the strata of industrial production.

In *Standen* (2008), the artist upsets the ordered, vertical layering of expanded polystyrene boards commonly used for insulation. The sculpture consists of a stack of 24 standard-size boards (120 x 60 x 10 cm), cut widthwise at irregular intervals. The breaks in the material offer a view of its crumbling entrails, an infinity of tiny, tightly-packed balls. The result, a white monolith at once minimal and entropic, like an unfinished molding in the exhibition space or a votive totem passed down from some futuristic society. We reencounter these intimations of anticipation in *Gaet* (2008), a portico built from three enormous loaves of blue, extruded polystyrene. The structure, whose name recalls Gaelic syntax as much as it does a door opening out onto a parallel universe, stands tall in deference to the Stonehenge arch. If our ancestors cut granite rocks as foundations for their

temples, the orientation of processed materials towards cultural ends cannot be entirely without precedent. At the same time, it would be risky to attribute this contemporary rite to the young French artist alone—even if it is easy to detect a spiritual current in his work.

An incurable True Value junkie, Gyan Panchal is first and foremost a curious poet, an enraptured observer of everything that our world has produced. Like the surrealists in their time, he apprehends the quotidian forms of our era with a mischievous suspicion that lends itself to dream-interpretation.



SELECTION FOR RICARD PRICE 2008, RICARD FOUNDATION, EXHIBITION *LA CONSISTANCE DU VISIBLE*, CURATOR NICOLAS BOURRIAUD

LE PAROLE TRA NOI LEGGERE, VIA NUOVA ARTE CONTEMPORANEA, FLORENCE, CURATOR LORENZO BRUNI, JUNE 12TH – SEPTEMBER 19TH 2008

DU JARDIN AU COSMOS, ESPACE DE L'ART CONCRET, MOUANS-SARTOUX, CURATOR JEAN-MARC AVRILLA, JUNE 30TH 2008 – JANUARY 4TH 2009

MATIÈRE À PAYSAGE, LA GALERIE, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, NOISY-LE-SEC, CURATORS SIMON BOUDVIN & MARIANNE LANAVÈRE, SEPTEMBER 20TH – NOVEMBER 23RD 2008, *ACCLIMATATION*, VILLA ARSON, NICE, CURATOR BÉNÉDICTE RAMADE, OCTOBER 31ST 2008 – JANUARY 31ST 2009

EFFONDREMENT DE L'ONDE DE PROBABILITÉ, ZOO GALERIE, NANTES, SEPTEMBER 17TH – OCTOBER 18TH 2008

- p. 25 **Gyan Panchal**
glas, 2008. Laine de verre. 120 x 60 cm. Pièce unique.
 Vue de l'exposition Gyan Panchal, Emba/galerie Édouard Manet.
 © Galerie Édouard Manet, Gennevilliers. Courtesy Galerie Frank Elbaz, Paris. Photo Laurent Lecat
- p.26 **Gyan Panchal**
gaet, 2008. Polystyrène extrudé poncé. 240 x 120 x 60 cm.
 Pièce unique.
 Vue de l'exposition Gyan Panchal, Emba/galerie Édouard Manet.
 © Galerie Édouard Manet, Gennevilliers. Courtesy Galerie Frank Elbaz, Paris. Photo Laurent Lecat
- p. 27 **Gyan Panchal**
kerd, 2008. Mousse polystyrène brûlée. 50 x 100 x 40 cm. Pièce unique. Vue de l'exposition Gyan Panchal, Emba/galerie Édouard Manet.
 © Galerie Édouard Manet, Gennevilliers. Courtesy Galerie Frank Elbaz, Paris. Photo Laurent Lecat
- p. 28 **Gyan Panchal**
standen, 2008. Polystyrène expansé. 238 x 120 x 60 cm. Pièce unique. *phol*, 2008. Acétate de cellulose, bois. 247 x 154 x 77 cm. Pièce unique. Vue de l'exposition Gyan Panchal, Emba/galerie Édouard Manet. © Galerie Édouard Manet, Gennevilliers. Courtesy Galerie Frank Elbaz, Paris. Photo Laurent Lecat





MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

Par/By Anne Bonnin

DEPUIS LE DÉBUT

des années 1970, Marc Camille Chaimowicz se trouve en position de décalage par rapport à la radicalité autoritaire qui caractérise d'une façon générale le modernisme et les néo-avant-gardes des années 1960 et 1970. En effet, son art se développe à l'encontre de positions qui, s'affirmant d'abord marginales, critiques et avant-gardistes, finissent toujours mal, «récupérées» par le système de l'art. Bien qu'il ait cherché comme tant d'autres à dissiper les frontières entre art et vie, c'est en dandy du XIX^e siècle qu'il interprète cette grande question des années 1960. Dans cet esprit, il conçoit son atelier-maison à Approach Road ; puisant dans sa vie intime et sociale, son activité prend des formes modestes, sans revendication ni déclaration – il offre par exemple du thé aux visiteurs. De même, lorsqu'il répand des chaussures usagées et peintes en argent sur la chaussée d'un pont londonien (*Shoes Waste? Piece*, 1971-2006), son action s'adresse aux passants anonymes. Pour Chaimowicz, l'art est une attitude, une manière d'être et de sentir. C'est ainsi qu'en 1972, il réalise un premier environnement, interprété plusieurs fois (*Celebration? Real Life Revisited*, 1972-2006) : initialement, cette œuvre-manifeste fut le cadre d'une performance au cours de laquelle il conviait les visiteurs à boire et à converser. Composé d'éléments dispersés au sol, ce tableau vivant *revisité*, *still life* plus que nature morte – fleurs fanées, miroirs, boule à facettes –, déploie force coloris et jeux de lumières et associe différents codes esthétiques, ceux de la peinture classique et du thème de la vanité ou ceux du glam'rock. Chaimowicz va désormais appliquer sa philosophie de la vie et de l'art – célébrer la vie réelle – à l'ameublement intérieur.

Depuis trente ans, l'artiste conçoit et fait fabriquer artisanalement du mobilier fonctionnel ou non : canapé (*Give and Take*, 1994), paravent (*Folding Screen (Five-part)*, 1979), céramique (*Service à café Confluence*, 1991-1993), tapis de style 1900 (*Carpet (Düsseldorf)*, 2005), papier peint, faux bureau (*Desk on decline*, 1982-84), escalier à marches décalées (*Escalier à deux vitesses*, 1999-2003), éléments ornementaux (*Arche*, 1975-2003), chambre secrète (*Étude pour un espace privé*, 2003). D'un côté, ses productions interprètent et mélangent les grands styles de l'histoire de la modernité, modern style, art déco, minimalisme ; de l'autre, elles se caractérisent par une disparité de style telle qu'elle surprend le visiteur. Si l'œuvre existe de façon autonome, elle prend son sens au sein d'environnements.

L'artiste met en situation des éléments de mobilier, conçus par d'autres ou par lui-même. Répartis dans l'espace de façon éparse, paravents, chaises, papier peint, consoles composent des décors de théâtre ou d'élégants intérieurs bourgeois un peu surannés. Esthète attentif aux moindres détails de son intérieur, il fabrique ses propres tableaux «à la manière de» Bonnard et Matisse et dessine les motifs de ses tissus, papiers peints et tapis. Traitée en motif reproductible, la marque de style du grand artiste prend alors la même valeur décorative qu'un motif de tapisserie. L'artiste développe ainsi une «philosophie de l'ameublement» anti-hiérarchique qui privilégie l'ornement sur une conception globale de l'œuvre. Dans la continuité d'une pratique liée à la vie domestique et aux antipodes de la doxa moderniste, il s'intéresse donc aux détails et fioritures qui meublent les intérieurs au quotidien. Inversant l'idée d'un design fonctionnel et totalisant, les objets de Chaimowicz ne sont pas spécifiques, mais ambigus : une chaise est une sculpture, et inversement ; dotés d'une vie intérieure, les objets dysfonctionnent, les paravents sont troués et les «bureaux en déclin». Minimales, les formes se voient colorées de rose, vert ou de bleu. Par ces différents moyens, l'artiste exalte la dimension affective des objets avec lesquels nous vivons : ses œuvres portent la trace d'une vie intime, provenant d'un passé fantasmé, sorte de nébuleuse où coexistent les intérieurs petits-bourgeois avec les élégants salons de Proust. Les couleurs pastel ou «salies», selon son expression, confèrent d'ailleurs une tonalité fanée et passiste à ses mises en scène.

L'objet serait donc sentimental. Toute œuvre, aussi formaliste soit-elle, devient *in fine* sentimentale : impliquant toujours un regard extérieur, elle est investie par une subjectivité, perçue à travers une épaisseur de temps. La chambre de Cocteau (*Jean Cocteau*, 2003-2008) incarne cette idée : bric-à-brac d'objets modernes, cet environnement dénote une fantaisie antiquaire dont l'obsession serait la modernité, mais cette chambre est aussi une grotte du souvenir, où les merveilles deviennent des bibelots : la miniature *Colonne sans fin* de Brancusi prend place sur une étagère parmi une foule de choses ; un tableau mièvre de Marie Laurencin côtoie une gravure porno-gay de Tom of Finland.

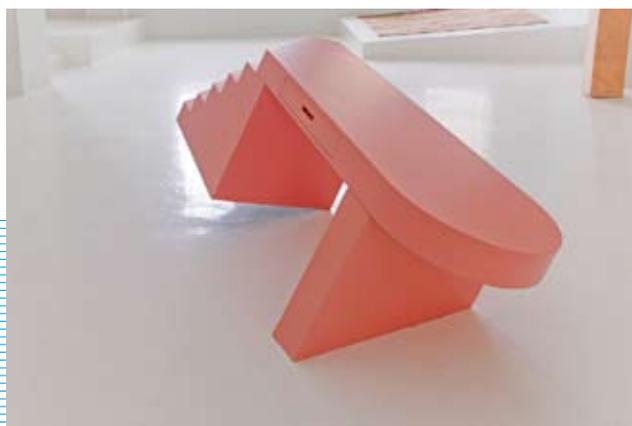
Ainsi, les théâtres d'objets de Chaimowicz reconstituent-ils une modernité obsolète, vue à travers le souvenir. Brouillant catégories, dates et grands styles du modernisme, son univers hybride abâtardit tout historicisme. Cependant, la désuétude produit un effet humoristique. Ses *célébrations de la vie réelle* procèdent d'une drôle d'alchimie de temps et de sentiments : mélancoliques et théâtrales, elles mettent en scène une sentimentalité qui se joue d'elle-même. Désignant une forme d'acte sacrée et festive, le terme «célébration» résume l'esthétique à laquelle l'artiste est demeuré fidèle : l'œuvre traduit une expérience singulière et collective. L'installation scintillante présentée à De Appel en témoigne : *We Chose Our Words With Care, That Neon-Moonlight Evening: It Was As If We Were Party to a Wonderful Alchemy*. On assiste au spectacle fragmentaire, visible seulement à travers les trous d'un rideau, d'une transfiguration d'éléments disparates : bassin d'eau, cageots, fleurs en vase, cubes de miroir, arche renversée, renard empaillé.

Enfin, derrière ces visions d'intérieurs transparait une figure d'artiste, qui évoque celle de Cocteau. Frivole, politiquement suspect, stigmatisé pour son manque de radicalité, le poète était trop ambigu pour ses contemporains. À Amsterdam, une photo de grand format représente MCC, languide, regardant à travers une fenêtre (*Approach Road*, 1972). Cet autoportrait mélancolique se teinte d'ironie : on peut y lire le manifeste d'une singularité contre le sérieux dans lequel se fige et se caricature toute posture artistique.

SUMMER'S SONG...
À LA SYNAGOGUE DE DELME,
DU 8 JUILLET AU 28 OCTOBRE 2007.

... IN THE CHERISHED COMPANY OF OTHERS...
À DE APPEL, AMSTERDAM,
DU 5 JUILLET AU 7 SEPTEMBRE 2008
ET AU PMMK, À OSTENDE, BELGIQUE,
DU 27 SEPTEMBRE AU 15 DÉCEMBRE 2008.

SOME WAYS BY WHICH TO LIVE... AU FRAC
AQUITAINE, BORDEAUX, DU 3 OCTOBRE AU 19
DÉCEMBRE 2008.



MARC CAMILLE

Chaimowicz has never been entirely convinced by the authoritarian radicalism tied to the modernist and neo-avant-garde movements of the 60's and 70s. Since the early 1970s, he has been carving out an alternative to those "marginal," "critical" and "avant-garde" positions that inevitably fall off course, absorbed by the system of art itself. Like many artists, his goal is to dissolve the boundaries between art and life; unlike his contemporaries, however, he approaches this great 1960s question from the vantage point of the 21st century dandy. And it is this very spirit that pervades his studio-residence at Approach Road; drawing from his own personal and social experience, he elaborates an art (life?) of modest gestures, one that steers clear of grand statements and sweeping demands. Chaimowicz enjoys offering tea to his visitors. Similarly, when he hangs a pair of used, silver-painted shoes by their laces from a bridge in London (*Shoes Waste? Piece*, 1971-2006), he does so in the hopes of engaging anonymous passersby. Art is an attitude for Chaimowicz, a way of being and of feeling. In 1972, he realizes his first environment, which he will re-interpret several times: *Celebration? Real Life Revisited* (1972-2006). Initially, this work-manifesto forms the site of performance in which spectators drink and chat. An assortment of elements dispersed over the ground, *Celebration* evokes a kind of *tableau vivant* revisited. More still life than *nature morte* (wilted flowers, mirrors, disco ball), it hinges on a play of color, light and different aesthetic codes: that of classical painting, for instance, the vanitas theme, glam rock. From here on in, Chaimowicz will apply his philosophy of life and art—the celebration of everyday life—to interior decoration.

For thirty years, the artist has been designing furniture (functional and non-functional) and commissioning craftspeople to realize his ideas: a couch (*Give and Take*, 1994), a folding screen (*Folding Screen (Five-part)*, 1979), earthenware (*Service à café Confluence*, 1991-1993), a 1900-style carpet (*Carpet (Düsseldorf)*, 2005), wallpaper, a faux desk (*Desk on decline*, 1982-84), a staircase with staggered steps (*Escalier à deux vitesses*, 1999-2003), ornamental elements (*Arche*, 1975-2003), a secret room (*Etude pour un espace privé*, 2003). On the one hand, his creations exhibit a seamless combination and interpretation of canonical art historical styles: the modern style, art deco, minimalism. On the other hand, Chaimowicz' is an art of incongruence, perpetually surprising us with the discrepancies between its various components. Even if the artwork is essentially autonomous, he reminds us, it cannot help accruing meaning from the objects that surround it.

His installations set home furnishings into dialogue—some of them his own creations, others not. Scattered throughout the space, folding screens, chairs, wallpaper and consoles describe stage sets or outmoded bourgeois interiors. Like an aesthete obsessing over every detail of his living room, he decorates the space with his own paintings (*à la manière de Bonnard et Matisse*) and designs his own fabric, wallpaper and carpeting. The artist's personal imprint appears as a series of reproducible motifs, taking on the decorative value of a wallpaper pattern. With these installations, the artist develops a kind of anti-hierarchic "furniture philosophy," one which privileges the ornament over the overriding concept of the work.

Aligning himself with the domestic, setting up shop on the outskirts of the modernist arena, he focuses in on the details and embellishments which "furnish" our everyday interiors. Turning the idea of a functional and consummate design on its head, Chaimowicz' creates objects that are decidedly ambiguous, unspecific: a chair is a sculpture, and vice versa.

Endowed with a life of their own, the objects malfunction; the folding screens become full of holes and the desks slouch into their own "decline". A series of minimal forms discover themselves decked out in pink, green and blue livery. With these techniques, the artist exalts the emotional dimension of the objects we share our lives with: his works summon up a kind of half-imaginary private past, a nebula marrying the petit-bourgeois interior with the Proustian parlor room. Pastel colors (or "dirtied colors," to borrow the artist's own term) further this impression by vesting his decors with a wilted, archaic tonality.

The object is therefore sentimental; and every artwork, no matter how formalist it may be. For the work of art always implies an external gaze; it is invested with subjectivity, perceived across a thick stratum of time. Cocteau's bedroom (*Jean Cocteau*, 2003-2008), a *bric-à-brac* of modern objects, would seem to incarnate this idea; it is at once a retro-fantasy of modernity and a kind of musty memory-cave, one whose marvels take the form of knickknacks and trinkets. A miniature version of Brancusi's *Colonne sans fin* perches on a shelf amid a crowd of other objects; a sickly-sweet Marie Laurencin painting rubs shoulders with a gay-porn engraving by Tom of Finland.

In this way, Chaimowicz' theater of objects reconstitutes an obsolete modernity, seen backwards through time. Liquidating the categories, dates and grand styles of the modernist tradition, he offers us a hybrid universe of bastard historicisms. This fixation with obsolescence, however, is not without comic effect. His *celebrations of real life* arise out of a kind of overblown romance between time and sentiment: melancholic and theatrical, they manifest a sentimentality poking fun at itself. The word "Celebration", with its connotations of the sacred and the festive, is key as far Chaimowicz' aesthetic is concerned: the work of art transmits an experience at once individual and collective. The glittering installation at De Appel certainly testifies to this: *We Chose Our Words with Care, That Neon-Moonlight Evening: It Was If We Were Party to a Wonderful Alchemy*. Here, we bear witness to a live spectacle, visible only through the holes in a curtain: the metamorphosis of disparate elements: wooden crates, flowers, a pyramid, a stuffed fox.

Behind these interiors lurks the figure of the artist, one not entirely unlike Cocteau himself: frivolous, politically untrustworthy, stigmatized for his lack of radicalism. Chaimowicz is the poet too ambiguous for his own good. In Amsterdam, a large-format photograph presents a languorous MCC looking out through a window (*Approach Road*, 1972). Here, in this (ironically) melancholy self-portrait, we encounter singularity in revolt against the serious, a simultaneous crystallization and caricature of the artistic stance itself.

SUMMER'S SONG...
CENTER OF CONTEMPORARY ART, DELME
SYNAGOGUE,
JULY 8TH - OCTOBER 28TH 2007

IN THE CHERISHED COMPANY OF OTHERS,
DE APPEL, AMSTERDAM,
JULY 5TH - SEPTEMBER 7TH 2008
AND PMMK,
OSTENDE, BELGIUM,
SEPTEMBER 27TH - DECEMBER 15TH 2008

SOME WAYS BY WHICH TO LIVE...
AQUITAINE FRAC, BORDEAUX, OCTOBER 3RD -
DECEMBER 19TH, 2008

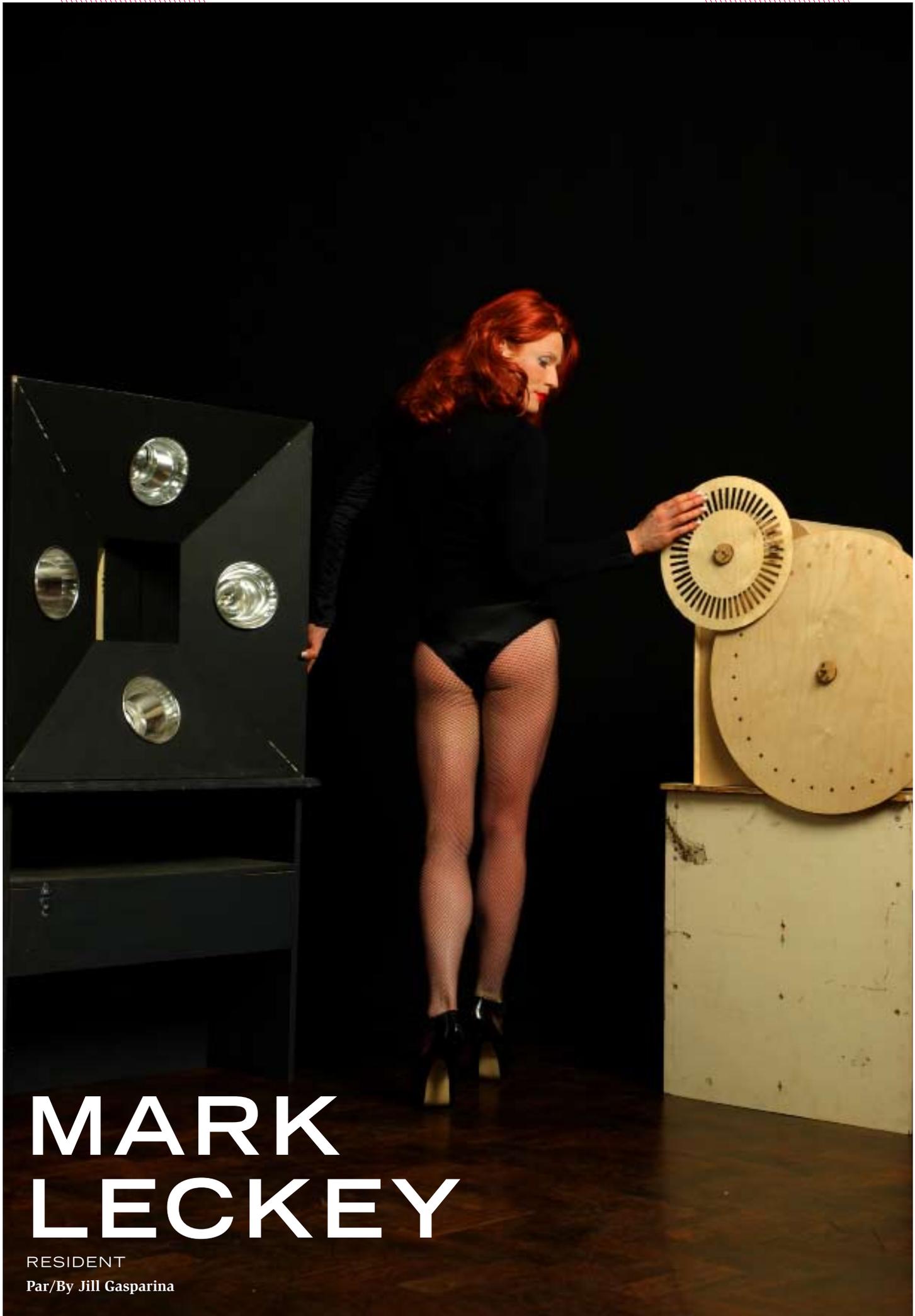
p. 29 **Marc Camille Chaimowicz**
N°2B, 2006. Papier peint artisanal, réalisation Wallpapers by artists, Dijon. *North Africa Song (Café du rêve, chapitre n°3)*, 1983. Photographies sur papier. *Bureau d'angle*, 1983. Bois et plexiglas. Courtesy Catherine Thiek, Galerie de France. *Vase Camber*. Céramique. Photo Olivier Dancy

p. 30 **Marc Camille Chaimowicz**
Desk... on decline, 1982-1984. Bois et laque cellulosique. Photo Olivier Dancy

p.32 en haut
Marc Camille Chaimowicz
Jean Cocteau, 2003-2008.
Courtesy de l'artiste et Cabinet, Londres

p.32 en bas
Marc Camille Chaimowicz
Dual, version courante, 2006-2007.
Réalisation menuiserie Guy HF, Bourbon-Lancy, et tapisserie d'Aubusson réalisation Marc Téhéry, Aubusson-Felletin. *Étude pour un espace privé*, 2^e version, 2007. Bois. *Desk... on decline*, 1982-1984. Bois et laque cellulosique. Photo David Poissenot





MARK LECKEY

RESIDENT

Par/By Jill Gasparina

« Un personnage du dessin animé les Simpsons et un mannequin de femme, perché au-dessus des toilettes, ont été nominés pour le Turner Prize de cette année »⁽¹⁾

IL SUFFIT DE feuilleter rapidement *The Sun* pour mesurer à quel point la culture anglaise est radicalement différente de la culture française, et mille fois plus pop : les quotidiens français boudent lamentablement l'art contemporain, et jamais encore on n'a pu lire dans *Voici*, *Gala* ou *Closer* une description, aussi inexacte, partielle et idiote soit-elle, des œuvres des nominés du prix Marcel Duchamp (et pourtant, l'exercice serait drôle). Aussi incroyable que cela puisse paraître en France, le Turner Prize est pourtant un événement populaire outre-Manche, même si le descriptif des œuvres des nominés joue souvent sur de grossiers effets de raccourci : « *Un mannequin femme perché au-dessus des toilettes* » peut difficilement résumer l'installation *We are pro-choice* de Cathy Wilkes (2008, chez Zwirner), et la réduction du travail de Mark Leckey à cette icône absolue qu'est Homer Simpson est vraiment trop simpliste.

Le célèbre tabloïd, qui s'était fendu d'un mémorable article de protestation lors de l'acquisition par la Tate d'une sculpture de Carl Andre au début des années 2000, n'a jamais été réputé pour la nature visionnaire de ses critiques. Mais ce qui fait que malgré tout Leckey a peut-être davantage sa place dans le *Sun* que Carl Andre, c'est qu'il travaille le plus souvent avec des matériaux déjà connus, ou pour le dire autrement, pop et massifs. Comme mascotte de l'artiste, l'auteur du *Sun* aurait donc aussi bien pu choisir Félix le Chat, figure obsessionnelle de l'exposition *Mark Leckey Resident* au Kunstverein de Cologne (après l'avoir été dans *Industrial Light and Magic* au Consortium l'hiver dernier) et qui condense toutes les contradictions de son œuvre.

Premier personnage d'animation à atteindre une notoriété mondiale, Félix a réussi sa conversion, passant avec succès de l'ère du cinéma muet à celle du parlant, puis à la télévision : à la manière d'une anti-Norma Desmond, la diva déchue de *Sunset Boulevard*, il incarne à lui seule la mutation réussie des industries culturelles depuis les *roaring twenties* : Félix le Chat est une superstar qui vient exemplifier le concept d'*entertainment*. Mais les superstars sont nombreuses et le chat noir fonctionne aussi comme une icône arbitrairement élue par l'artiste sur la base de critères qui restent flous tant ils sont subjectifs (un goût personnel, une passion privée, un caprice, une anecdote?).

Pour être plus exact à propos de Leckey, il faut donc souligner que ses œuvres s'articulent autour d'un mélange paradoxal de pop et de contre-culture, de séduction visuelle et de dissonance, qu'elles oscillent entre une forme d'anthropologie culturelle et une subjectivité pop. *Fiorucci made me hardcore* (1999), film devenu culte sur la contre-culture des clubs anglais depuis les 70's, entièrement constitué de *found footage*, est par exemple bien plus proche des recherches des *Folk Archives* de Jeremy Deller que d'un pop massif façon YBA.

L'exposition de Cologne a le mérite d'insister très clairement sur cette interprétation du mot pop, avec la même nostalgie résignée que le film de Billy Wilder, et une manière quasi-brechtienne de déconstruire les objets pour les rendre comme étrangers à eux-mêmes : investissant tout le *Kunstverein*, avec en plus des espaces traditionnels, le théâtre et le cinéma et l'extérieur du bâtiment (il a transformé deux fenêtres en lieu d'exposition pour les passants), Leckey *resident* offre en quelque sorte une vue sur les coulisses. Mais il le fait autant par désir critique (un processus de mise à distance) que par ce qu'on pressent être un véritable fétichisme pour les machines, mais aussi les produits culturels. L'exposition exhibe donc toute une machinerie de production des formes et du sens. La photographie de l'affiche est elle aussi très explicite. La métaphore sous-jacente de l'exposition est celle du cabaret : une fantasmagorique danseuse, avec un *strip-kit* parfait (talons aiguilles, bas résille et chevelure rousse flamboyante) vient érotiser les objets de l'exposition, les met à nu.

À l'intérieur, le show commence au sous-sol avec *Borborygmus*, une grosse sculpture sonore en bois. Leckey, qui fait partie de cette catégorie des artistes passionnés par la musique, a mis pour l'heure ses projets *Donateller* (avec Ed Laliq, Enrico David, Bonnie Camplin) et *Jack too Jack* (Steven Claydon, Kieron Livingston et Laliq) en suspens. Mais on ne peut s'empêcher de penser, devant ce principe strict d'organisation verticale, aux *Basement Tapes*, et à la dimension fondamentale (au sens de fondation) qu'ils jouent dans l'œuvre à venir de Dylan : ici, le spectateur est convié dans la salle des machines (mentales) et *Borborygmus*, qui évoque vaguement un poêle à chauffer, un engin primitif, au moins autant que le zoétrope à l'étage, semble insuffler de la vie, de la chaleur et du sens à toute l'exposition, par en-dessous.

Au rez-de-chaussée, une série de films et d'installations vidéo explorent le lien entre film et sculpture. *Made in 'Eaven* (2004), courte boucle, montre le studio de l'artiste tel que reflété dans la surface d'un *Bunny* de Koons. L'image est impossible, puisqu'on ne voit jamais la caméra apparaître dans la surface brillante de la sculpture. Entièrement digital, le film exhibe tranquillement son trucage. *The Thing in Regent Park* est un film sur le trajet qui conduit une petite sculpture à travers *Regent Park* jusqu'au studio de l'artiste. Mais c'est *Cinema-in-the Round* qui constitue définitivement la pièce maîtresse de l'exposition. Dans ce film-collage d'une quarantaine de minutes, l'artiste raconte l'histoire de l'animation 3D, à travers un montage de citations de films, et d'extraits de vidéo, les Simpson, *Le Cours des choses* de Fischli et Weiss, Hollis Frampton, *Titanic* de James Cameron, le collectif *Encyclopedia Picturae* de San Francisco, Guston, Baselitz, ou Garfield. L'absence de hiérarchisation de toutes ces références vaut comme une prise de position sur l'échiquier de la culture : pour Leckey, le producteur culturel est un collectionneur triomphant. Mais le film peut être compris aussi comme une interrogation plus formelle, picturale, sur la qualité plastique des matériaux, une défense de la fluidité et de la mollesse organique par opposition aux formes dures du formalisme. On pense à Ballard, et à Cronenberg en voyant ces masses organiques qui prolifèrent, et ce regard pénétrant la matière.

Dans ces mois qui précèdent le palmarès, l'étiquette de « dandy » est plus que jamais collée à Mark Leckey. Mais il est un artiste excentrique et solitaire au moins autant qu'un flâneur pop, et son œuvre est difficile, et presque un peu cryptée. Votez Leckey.

⁽¹⁾ « CARTOON characters from The Simpsons and a female mannequin perched on a toilet have been shortlisted for this year's Turner Prize. » *The Sun*, 13 mai 2008.



"Cartoon characters from *The Simpsons* and a female mannequin perched on a toilet have been shortlisted from this year's Turner Prize."¹

A QUICKCLIP-THROUGH of *The Sun* is enough to see just how radically different English culture and French culture really are—namely, the extent to which the former is exponentially more pop. French newspapers tend to ignore contemporary art; consequently, we have yet to discover a description as inaccurate, partial and idiotic as *The Sun*'s write-up on this year's nominees for the Marcel Duchamp prize in the pages of *Voici*, *Gala* or *Closer* (as funny as such an exercise might be). It might seem unbelievable to us here in France, but the Turner Prize is a very popular event on the other side of the Channel, even if press descriptions of the nominees' works seem to ride on the shock value of gross oversimplification: "a female mannequin perched on a toilet" does little justice to Cathy Wilkes' 2008 installation *We are pro-choice* (Zwirner), and the simplification of Mark Leckey's work to the absolute icon of Homer Simpson is really way to reductive.

This famous tabloid, which once coughed up a memorable protest article regarding the Tate's acquisition of a Carl Andre sculpture in the early 2000s, has never been reputed for the visionary nature of its critiques. But if, at the end of the day, Leckey could be said to have as much a place in *The Sun* as Carl Andre, it is because he works primarily with materials that are already familiar to us, i.e., pop and mass cultural. The article's author might have just as easily chosen Felix the Cat as a mascot for Leckey, one obvious obsession in *Mark Leckey Resident* exhibition at the Kunstverein in Cologne (and, also, in *Industrial Light and Magic* at the Consortium last winter), and a figure which seems to encapsulate all of the contradictions in Leckey's work.

The first animated character to go global, Felix has survived the test of time, passing successfully from the era of silent cinema to that of the talkie, and, later, to that of television. Like an anti-Norma Desmond, the fallen diva of *Sunset Boulevard*, he incarnates the successive transformations of the culture industry from the roaring twenties on. Felix the Cat is a superstar, a personification of the very concept of entertainment. But superstars are a dime-a-dozen in this world, and the black cat functions just as much as an arbitrary choice on Leckey's part, a figure selected on the basis of subjective criteria unknown to us: a personal predilection, a private obsession, a whim, an anecdote?

We cannot reckon with Leckey's work without recognizing its paradoxical mix of popular and counter-culture, of visual seduction and dissonance, its perpetual oscillation between a kind of cultural anthropology and a distinctly pop subjectivity. *Fiorocci made me hardcore* (1999), a film consisting entirely of found footage that has enjoyed cult status in the underground British club scene since the 70's, is, for example, a lot closer to Jeremy Deller's *Folk Archives* than to YBA-mega-pop.

Leckey's exhibition in Cologne has the merit of insisting very plainly on this interpretation of the word "pop," with the same nostalgic resignation as Billy Wilder's film and an almost Brechtian deconstruction of the object—one, notably, which renders the object a stranger to itself. Taking over the entire *Kunstverein*, as well as several more traditional spaces—the theater, the cinema and the exterior of the building (two windows provide an additional exhibition site for passersby)—the Leckey-in-residence offers spectators a kind of back-stage tour. He does this, however, as much out of a desire to critique (through estrangement) as out of a kind of machine-fetishism—

also, one of cultural goods. Visitors to the exhibition discover themselves before an entire machinery for the production of forms and meaning. The photograph appearing on the poster is equally explicit, establishing a metaphor for the show in the image of the cabaret: a fantastical female dancer, equipped with stiletto heels, fishnet stockings and flamboyant red tresses, eroticizes the objects on display, strips them naked.

The show begins in the basement with *Borborygmus*, a giant sound sculpture in wood. Leckey, who belongs to that category of artists also impassioned with music, has momentarily put projects *Donateller* (with Ed Laliq, Enrico David, Bonnie Camplin) and *Jack to Jack* (Steven Claydon, Kieron Livingston and Laliq) on hold. Encountering this avatar of strict vertical organization, however, we cannot help thinking back to the *Basement Tapes*, and to the fundamental role that they would go on to play in Dylan's career (fundamental in the sense of *fundament*). Here, the spectator is invited into a sort of (mental) control room. *Borborygmus*, vaguely evoking a hot griddle, a primitive engine—like the zoetrope upstairs—would seem to breathe light, heat and meaning into the exhibition above.

On the ground floor, a series of films and video installations explore the link between moving image and sculpture. *Made in Heaven*, a short loop, presents the artist's studio reflected in the surface of a Koons *Bunny*. Insofar as the camera never appears on the shining surface of the sculpture, the image is an impossible one. Entirely digital, it calmly vaunts its own special effect. *The Thing in Regent Park*, a film on traveling, trails a small sculpture across *Regent Park* to the artist's studio. But it's *Cinema-in-the round* which forms the exhibition's true centerpiece. In this forty-minute film-collage, the artist recounts the history of 3D animation through a montage of film and video clips: *The Simpsons*, Fischli and Weiss' *The Way Things Go*, Hollis Frampton, James Cameron's *Titanic*, the San Franciscan collective *Encyclopedia Pictura*, Guston, Baselitz and Garfield. The non-hierarchical relation between these references functions like a cunning *prise de position* on the checkerboard of culture; for Leckey, the cultural producer is also a seasoned collector. But the film might also be understood as a more formal interrogation of the plastic dimension of material, as a championing of fluidity and organic softness over and against the rigidity of formalism. Taking in these proliferating, organic masses, we cannot help thinking of Ballard and Cronenberg, of the artist's gaze penetrating straight through the material...

In the months leading up to the awards, Mark Leckey "the dandy" will take precedence against all the other Mark Leckey's we know. For all his reputation as a pop-flaneur, however, he is also an eccentric and solitary artist, and his work is difficult—a bit cryptic, even. Vote Leckey.

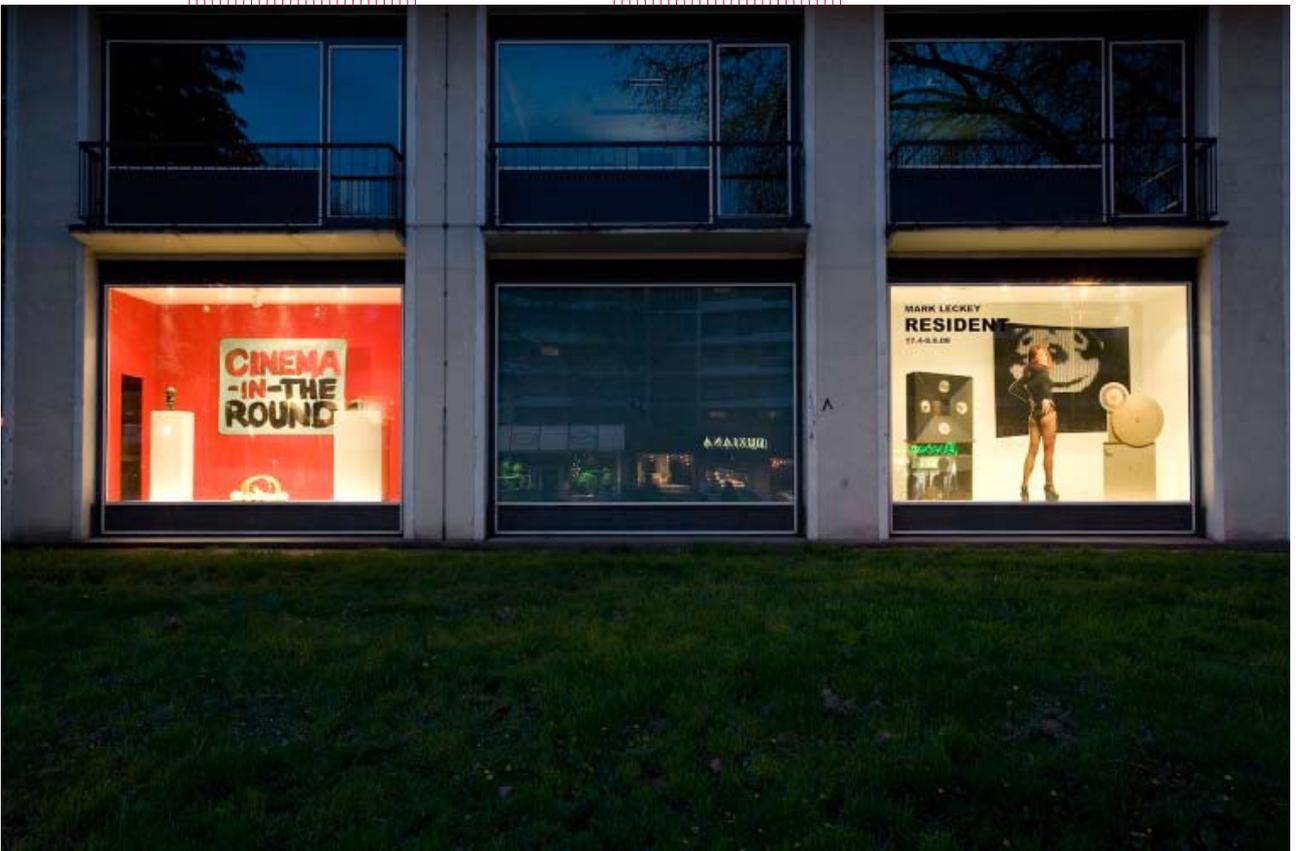
¹ *The Sun*, 13 mai 2008

p. 33 **Mark Leckey**
Poster für die Ausstellung *Resident*,
Kölischer Kunstverein, 2008.

p. 34 **Mark Leckey**
Window Display 1, 2008,
Ausstellungsansicht *Resident*, Kölischer Kunstverein
2008, Foto: Simon Vogel

p. 36 en haut
Mark Leckey
Boborygmus, 2008. Courtesy Galerie Daniel Buchholz,
Ausstellungsansicht *Resident*, Kölischer Kunstverein 2008. Photo
Simon Vogel

p. 36 en bas
Mark Leckey
Window Display 1 und Window Display 2, 2008,
Ausstellungsansicht *Resident*, Kölischer Kunstverein 2008. Photo
Simon Vogel





NICOLAS BOURRIAUD

interview par/by Aude Launay

Il a synthétisé l'artiste en écosphe (*Esthétique relationnelle*⁽¹⁾, p.105 et sq.), en postproducteur (*Postproduction*⁽²⁾), en programmateur (*Formes de vie*⁽³⁾, p.167), en sémionaute (*Playlist*, catalogue de l'exposition éponyme, Palais de Tokyo, 2004), en vecteur temporel (*Expérience de la durée*, Biennale de Lyon 2005). On le retrouve aujourd'hui s'intéressant à des artistes qui fouillent notre présent comme les vestiges d'une civilisation perdue, des artistes dont les œuvres « peuvent constituer un commencement d'évocation de la condition de l'après », comme le dirait Hal Foster⁽⁴⁾. On a donc interrogé Nicolas Bourriaud au sujet de l'importance des stratégies asynchrones des artistes d'aujourd'hui.

Vous avez réuni, pour vos expositions récentes, notamment *Strates* à Murcia et très bientôt *La Consistance du visible* à la Fondation Ricard, de jeunes artistes dont la particularité est un certain regard vers le passé, une importation dans notre présent de techniques, d'éléments plus anciens et historiquement marqués. Je pense évidemment à Cyprien Gaillard, mais aussi à Raphaël Zarka, Lara Almarcegui, Diego Perrone, Laurent Tixador & Abraham Poincheval... Ce réinvestissement du passé comme un matériau est ce qui semble véritablement démarquer les artistes de la génération 00 de celle des 90's, qui utilisaient plus volontiers les éléments présents s'offrant à eux dans une contemporanéité brute. Vous-même vous placez souvent sous la tutelle de grands penseurs de l'art contemporain, comme Restany et Lamarche-Vadel que vous citez régulièrement comme les deux derniers critiques – même si le terme de critiques ne suffit évidemment pas à circonscrire leur pratique – ayant réussi à faire émerger un « mouvement ». Est-ce, selon vous, une façon de dire que n'ayant peut-être plus trop à espérer, le passé, dans la maîtrise du temps qu'il offre intrinsèquement, est le dernier rempart avant ce futur qui commence aujourd'hui? L'archéologie serait-elle en passe de devenir notre nouvelle science-fiction?

Tout d'abord, je ne suis pas certain que ce « réinvestissement du passé comme matériau » puisse servir à établir une ligne de partage entre l'art des années 1990 et celui de la décennie en cours : par exemple, mon essai *Postproduction*⁽¹⁾ parle peu ou prou de la même génération d'artistes que le précédent, *Esthétique relationnelle*⁽²⁾, et il s'attache à analyser à la fois un certain rapport au passé, considéré comme une boîte à outils, et un mode de relation aux formes artistiques historisées, basé sur l'usage. La dimension archéologique de la pratique artistique est par ailleurs évidente chez Mark Dion, déjà au début des années 1990. Est-on si certain qu'il s'agit, pour la génération des années 1990, de « contemporanéité brute »? Le seul artiste qui me vienne à l'esprit pour illustrer cette notion, ce serait Pierre Joseph. Et encore : lorsqu'il présente un *paintballer*, l'un de ses « personnages vivants à réactiver », il le place devant un Robert Delaunay. Philippe Parreno se situe moins du côté de la contemporanéité que de celui de l'anticipation. Mais là encore, son œuvre est également traversée par des fantômes, tels René Daumal, Rauschenberg et bien d'autres. Quant à Liam Gillick, pour prendre un autre artiste avec qui j'ai beaucoup travaillé, il suffit de relire son *Erasmus is late* de 1996, archéologie du Londres victorien, pour voir à quel point son univers est hanté par l'histoire. Ce qui change sans doute au tournant des années 2000, c'est sans doute que le présent est devenu la chose du monde la mieux partagée, si vous me permettez l'expression... Un terme pose problème, celui d'art « contemporain » : de quoi l'est-il? À mon sens, d'un certain état de la production globale, qu'il s'agisse de production d'objets ou de relations sociales. Trop d'artistes pensent qu'ils ou elles sont d'emblée « contemporains » : encore faut-il préciser de quoi ils ou elles le sont, au-delà du dernier numéro d'Artforum. Sans doute la réévaluation du passé dans l'art des années 2000 relève-t-elle de cette exigence, transformant la nature de la question : quel est mon rapport aux racines du présent, de quel récit suis-je le contemporain? L'art est une table de montage alternative du

scénario de la réalité, et ces artistes s'attachent aux codes et aux récits qui composent notre actualité, dont certains proviennent du plus lointain passé.

Pour en revenir à cette césure entre les années 1990 et la décennie suivante, peut-être pourrait-on parler d'un mouvement « fin de siècle » en retard : étrangement, un goût pour le maniérisme et le baroque a succédé à des pratiques apparemment plus centrées sur l'anticipation immédiate ; mais il s'agit là de deux formes de décalage, de refus de la dictature du « direct ». Les expositions organisées par Émilie Renard ou Alexis Vaillant, pour citer deux curateurs français talentueux, jouent de ce baroquisme afin de montrer la relation *bifurquante* à l'histoire des formes qu'ont les artistes de cette nouvelle génération. Cette colonisation du présent par le passé s'étend d'ailleurs au domaine de la forme ; j'entends par là que le modèle de « l'œuvre d'art » lui-même est en voie d'implosion, cerné par des formations hétérogènes et complexes. Pour l'exposition *La Consistance du visible* que j'organise à la Fondation Ricard, à l'occasion du dixième anniversaire du prix du même nom, mon *browser* n'est autre que la pensée de Roger Caillois. Au début de *Cohérences aventureuses*, il y a cette typologie qui m'obsède depuis longtemps : « *Les formes sont produites, il me semble, par accident, par croissance, par projet ou par moule* ». La tendance est à l'indifférenciation totale de ces quatre notions, qui nous permettent de repenser ce que Caillois appelle « *la concurrence entre l'art et la vie* » à l'ère des réseaux.

Vous parlez de la « maîtrise du temps » que permet le passé : mais peut-on parler de maîtrise ? Le *storytelling* politique, par exemple, est une figure de maîtrise, et il concerne aussi bien le présent que le passé. Je crois que notre perception spontanée du temps s'approche de plus en plus de celle que décrit Borges : un jardin aux sentiers qui bifurquent. Claudio Magris, dans son magistral livre sur le Danube, écrit qu'« *il n'y a pas un train unique du temps, roulant à vitesse constante dans une direction unique ; parfois on croise un autre train qui vient d'en face, du passé, et pendant un moment nous avons ce passé près de nous, à côté de nous, dans notre présent* ». Mais je pourrais également citer un autre écrivain qui me semble tout aussi contemporain dans sa vision du monde, Winfried G. Sebald. Ses récits le voient errer dans un espace où se mêlent fiction et documentaire ; ils décrivent ses déambulations à travers l'Europe, de l'Écosse jusqu'aux Balkans, et montrent comment le souvenir des gens et des événements du passé construit l'espace qui nous entoure. Sebald relève les traces de l'Histoire dans les bâtiments, les musées, les monuments, aussi bien que dans des chambres d'hôtel ou des discussions avec les individus qu'il rencontre. Cette forme d'errance, articulée à un rapport spatialisé au passé, constitue selon moi l'axe majeur de l'art des années 2000.

Lorsque j'ai réalisé l'exposition *Estratos* à Murcia, autour des figures de l'archéologue et de l'excavation, je me suis rendu compte que le passé représentait ni plus ni moins, pour les artistes d'aujourd'hui, que ce que le futur signifiait pour un moderniste de 1910 : un axe à partir duquel s'organise un rapport au présent. Au futurisme d'hier succède peut-être, non pas un passéisme, mais un art de l'hétérochronie, qui entremêle les temporalités et considère le passé comme une étendue à arpenter au même titre qu'une Patagonie ou un Cap Horn. Chez nombre d'artistes qui m'intéressent actuellement, le temps semble se spatialiser : on le parcourt comme un espace supplémentaire. La référence ultime du moment, c'est d'ailleurs Robert Smithson. Or, du *site* au *non-site*, l'unique différence est temporelle. Son concept de « ruine à l'envers » est devenu un outil courant : ce qui intéresse les artistes, c'est davantage le passé du futur que le futur lui-même. Pour le modernisme, qu'était le passé ? La tradition, que le nouveau allait venir supplanter. Pour le quidam postmoderne, le temps historique faisait figure de catalogue ou de répertoire. Aujourd'hui (et je me situe délibérément dans un au-delà du postmodernisme), le passé se définit en termes de territoire et d'usage. Comme le temps s'est spatialisé, la forte présence du

voyage et du nomadisme dans l'art contemporain renvoie à notre relation à l'Histoire. Les rapports qu'entretiennent les artistes contemporains à l'histoire de l'art s'effectuent aujourd'hui sous le signe du déplacement, par l'emploi de formes nomades ou par l'adoption de vocabulaires provenant de « l'Ailleurs ». Bref, le passé est toujours présent, pour peu qu'on accepte de s'y déplacer, comme Pierre Huyghe l'a fait en Antarctique.

Ce qui me passionne actuellement, et qui constituera l'axe central de la triennale de la Tate, *Altermodern*, que je réalise en février 2009, c'est l'apparition d'un nouveau mode formel, la « forme-trajet » : les composantes d'une forme-trajet ne sont pas forcément réunies dans un espace-temps unitaire. Elle peut renvoyer à un ou plusieurs éléments absents, passés ou à venir. Il peut s'agir d'une installation connectée sur des événements ultérieurs ou sur d'autres lieux, ou qui rassemble dans un même espace-temps les coordonnées éclatées d'un parcours unique. Dans les deux cas, l'œuvre se présente sous la forme d'un déroulé, d'un ruban de signes, d'un agencement de séquences spatiales et/ou temporelles. Elle est l'index d'un itinéraire. Quel est le « lieu » de l'œuvre ? Il est multiple, formé par l'ensemble articulé de ses modes d'apparition. Dans mon nouvel essai, *Radicant*, j'essaie d'une certaine manière de repenser ensemble la forme de l'œuvre et celle du sujet, par une critique de la notion d'identité culturelle : en partant d'une réflexion sur la globalisation culturelle et le soi-disant « multiculturalisme » post-moderne, je tente d'écrire un plaidoyer pour le *sujet*, mais sous une forme dynamique – un sujet qui serait un itinéraire, un errant, un personnage se baladant à jamais étranger à son environnement. Un *radicant*, c'est un organisme végétal qui fait pousser ses racines au fur et à mesure qu'il avance : vous comprendrez que ce livre constitue aussi un éloge du voyage en tant que forme de pensée, qui présente le temps comme la dernière *terra incognita* accessible aux artistes de notre époque.

(1) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon, 2001.

(2) Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, les presses du réel, Dijon, 2003.

(3) Nicolas Bourriaud, *Formes de vies*, Denoël, 1999.

(4) Hal Foster, *Design & Crime, les prairies ordinaires*, 2008.

RADICANT, STERNBERG PRESS, PARUTION AUTOMNE 2008 (EN ANGLAIS).

LA CONSISTANCE DU VISIBLE, AVEC CÉRALD DECROUX, JULIEN DISCRIT, CYPRIEN GAILLARD, CAMILLE HENROT, EMMANUELLE LAINÉ, GYAN PANCHAL, ABRAHAM POINCHEVAL ET LAURENT TIXADOR, LILI REYNAUD-DEWAR ET RAPHAËL ZARKA, À LA FONDATION D'ENTREPRISE RICARD, PARIS, DU 10 OCTOBRE AU 22 NOVEMBRE 2008.

ALTERMODERN, TRIENNALE DE LA TATE MODERN, À LA TATE BRITAIN, LONDRES, À PARTIR DU 2 FÉVRIER 2009.



Charles Avery
Untitled (Ducoli), 2006.
Crayon et gouache sur papier, 99 x 134 cm.
Courtesy Collection privée, Pays-Bas.

He synthesized the artist as an ecosopher (in *Relational Aesthetics*¹), a postproducer (in *Postproduction*²), a programmer (in *Formes de vie*), a semionaut (in *Playlist*, Palais de Tokyo, 2004), a time vector (*Expérience de la durée*, the Lyon Biennial, 2005). Nowadays, he deals with artists who search our present time as a lost civilization, artists whose works could represent an attempt to refer to our *after condition*, as could say Hal Foster³. So we asked Nicolas Bourriaud about the significance of the asynchronous strategies today's artists use.

Your recent exhibitions, notably *Strates*, at Murcia, and *La Consistance du visible*, coming soon at the Ricard Foundation, feature a group of young artists with the particularity of looking backwards through time, of importing elements and techniques from the past.

I am thinking, obviously, of Cyprien Gaillard, but also of Raphaël Zarka, Lara Almarcegui, Diego Perrone, Laurent Tixador & Abraham Poincheval... This reinvestment in the past as material is what seems to set the 2K-generation apart from the 90's generation, which, in a kind of crude contemporariness, readily absorbed the elements that were floating around in the culture of the time. You yourself often defer to the great thinkers in contemporary art, like Restany and Lamarche-Vadel, whom you regularly cite as the last two critics to actually catalyze a "movement"—even if the term "critic" seems insufficient to circumscribe their practice. Is this a way of saying that the past, having not much left to hope for, and through its intrinsic temporal authority, is the last remaining fortification against the future that begins today? Is archeology in the process of becoming the next science fiction?

To start off, I am not sure that we can use this "reinvestment in the past as material" as a clean dividing line between the art of the 90's and that of the current decade. My *Postproduction* essay deals with more or less the same generation of artists as *Relational Aesthetics*, the preceding one, and attempts to analyze two different relationships to the past: the one, a turning towards history as a kind of "bag of tools", and the other, a mode of interacting with historicized artistic forms, grounded in usage. The archeological dimension of artistic practice was already evident in Mark Dion's work in the early 90's. Can we really characterize the 90's generation as the generation of "crude contemporariness?" Pierre Joseph is really the only artist that comes to mind to illustrate this notion. And even so: when he exhibits one of his *paintballer* figures, those "living, reactivate-able characters," he sets it down in front of a Robert Delaunay. Philippe Parreno aligns himself less with the contemporary than with anticipation. Still, his work is populated by phantoms, like that of René Daumal, Rauschenberg and many others. To take one artist with whom I've worked extensively, it is enough to reread Liam Gillick's *Erasmus is late* (1996), an archeology of London Victoriana, to see the extent to which his entire universe is haunted by history. What changes at the turn of the millennium is that the present suddenly transforms into the most fairly distributed thing in the world, if I can say so. The term "contemporary art" becomes problematic. What is it contemporary to? To a state of global production, I believe, be it the production of objects or of social relations. Too many artists think they are automatically "contemporary". They forget to specify what being contemporary means for them—beyond, of course, being featured in the latest issue of *Artforum*. Surely, the reevaluation of the past in the art of the 2000's smacks of this imperative, transforming the nature of the question itself: what is my relation to the roots of the present? Which narrative am I contemporary to? Art is a kind of alternative editing table for the script of reality, and these artists grab onto the codes and narratives that constitute our present, some of which stem from the deepest recesses of the past.

To come back to this caesura between the 90's and the following decade, we might be able to speak of a kind of after-the-fact "fin de siècle" movement: oddly enough, a taste for mannerism and the baroque supplanted those practices more centered around immediate anticipation. Here, what emerged were two different types of time lag, both a refusal of the sovereignty of the "direct". The exhibitions organized by Emilie Renard and Alexis Vaillant, to cite two talented French curators, play on this baroque current in order to shed light upon this *bifurcated* relation to the history of forms. And yet, the past's colonization of the present stretches far beyond the domain of form; the "work of art" itself is in the process of imploding, crushed under the weight of complex and heterogeneous formations. In organizing the *Consistance du visible* exhibition at the Ricard Foundation, in commemoration of the 10th anniversary of the prize by that same name, I've set the thought of Roger Callois as my default browser. At the beginning of *Cohérences aventureuses*, we encounter a typology that I've been obsessing over for a while: "*The forms are produced, it seems to me, by accident, through growth, according to plan, or by mold.*" Today, the distinction between these four notions is disintegrating, calling us to rethink (and resituate) Callois' notion of the "*competition between art and life*" within the age of the network.

You speak of the "authority over time" that the past affords: but can we really speak of authority here? Political storytelling is one example of this authority, one which concerns the present as much as it does the past.

I believe that our spontaneous perception of time is becoming more and more like the one Borgès describes: a garden with paths forking in two. In his brilliant book on the Danube, Claudio Magris writes, "*There is no one train of time, advancing at a constant speed and in a single direction; sometimes we encounter another train coming towards us from the opposite direction, from the past, and for a moment the past is with us, next to us, in our present.*" But I could also cite another writer who seems just as contemporary in his vision of the world—Winfried G. Sebald. His narratives freewheel through a space where fiction and documentary melt into one another; they describe the author's wanderings across Europe, from Scotland to the Balkans, and show how the memory of people and events from the past constructs the space that surrounds us. Sebald points up traces of history in buildings, museums and monuments—even in hotel rooms, or in his discussions with the individuals he encounters. This form of drifting, linked to a spatialized relation to the past, is, for me, the major axis of the art of the 2000s.

While I was putting together the *Estratos* exhibition at Murcia, which dealt with archeology and excavation, I realized that the past is just as important for today's artist as the future was for the modernist of 1910: it is the axis around which we organize our relationship to the present. Yesterday's futurism is superseded, not by a mere rehashing of the historical, but by an art of heterochrony, one which fuses temporalities and approaches the past as a terrain ripe for exploration, much like a Patagonia or a Cap Horn. In many of the works that interest me today, time seems to spatialize itself; we traverse it as we might a kind of supplementary space. Robert Smithson is a huge reference right now. But the only difference between "sites" and "non-sites" is a temporal one. His concept of "ruins in reverse" has become common currency in contemporary practice; artists seem to be more interested in the past of the future than in the future itself. What did "the past" mean for modernism? Tradition, which the new would gradually supplant. For the postmodern, historic time took the form of a catalogue or repertoire. Today (and I am deliberately situating myself somewhere beyond postmodernism), the past is defined through territory and usage, articulated in and through space. The centrality of the voyage and of nomad-



Lara Almarcegui
The Rubble Mountain, C/ San Cristobal, Murcia, 2008. Exposition Estratos, PAC Murcia, Espagne

ism in contemporary art, therefore, speaks first and foremost to our relationship with history. The ties that bind contemporary artists to the history of art arise out of a process of displacement, through the use of nomadic forms or the adoption of vocabularies linked to the “Other”. In short, the past is always present—as long as we are willing to travel back there, that is, like Pierre Huyghe did in Antartica.

What I’m really excited about now, and something that will constitute the central axis of *Altermodern*, the triennial exhibition I’m organizing at the Tate for February 2009, is the appearance of a new formal mode: the *journey-form*. The components of a *journey-form* are not necessarily assimilated into a unitary space-time; the piece can refer to a number elements that are absent, past or future. It might take the form of an installation connecting out onto other events or other places, or bringing together the exploded coordinates of a unique journey. In both cases, the work takes shape as a kind of unfurling, a ribbon of signs, an arrangement of spatial and/or temporal sequences. It is the index of an itinerary. What sort of “site” might such a work occupy? A site that is multiple, comprising the entire, articulated ensemble of its various modes of appearance. In my latest essay, *Radicant*, I attempt to consider the form of the work of art in tandem with that of the subject, through a critique of the notion of cultural identity. Taking cultural globalization and postmodern “multiculturalism” as my jumping off point, I try to write a plea on behalf of the *subject*, through in a dynamic form. The subject, here, represents an itinerary, a wandering, a sebalidian character forever a stranger to his environment. A *radicant* is a vegetal organism that pushes out new roots as it moves forward in space. My book is a tribute to the voyage as a mode of thinking, one which upholds time as the last *terra incognita* accessible to the artists of our time.

¹ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, les presses du réel, Dijon, 2002.

² Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2001.

³ Hal Foster, *Design & Crime (and other diatribes)*, Verso, 2002.

**RADICANT, STERNBERG PRESS,
 COMING OUT FALL 2008 (ENGLISH VERSION).**

**LA CONSISTANCE DU VISIBLE,
 WITH GÉRALD DECROUX, JULIEN DISCRIT,
 CYPRIEN GAILLARD, CAMILLE HENROT,
 EMMANUELLE LAINE, GYAN PANCHAL,
 ABRAHAM POINCHEVAL AND LAURENT
 TIXADOR, LILI REYNAUD-DEWAR AND
 RAPHAËL ZARKA,
 RICARD FOUNDATION, PARIS,
 OCTOBER 10TH – NOVEMBER 22^D 2008.**

**ALTERMODERN, TATE MODERN TRIENNIAL
 EXHIBITION, TATE BRITAIN,
 OPENING FEBRUARY 2^D 2009.**

EN 1996, JEREMY DELLER PARTICIPE À L'EXPOSITION COLLECTIVE *LIFE/LIVE* DU MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS DE FAÇON PLUTÔT DISCRÈTE : QUELQUES AFFICHES DANS LA CAFÉ-TÉRIA ET À L'EXTÉRIEUR DU MUSÉE, SUR LE PANNEAU D'AFFICHAGE QUI EST AUJOURD'HUI CELUI

DU PALAIS DE TOKYO. L'EMPLACEMENT ÉTAIT DE BON AUGURE PUISQUE DOUZE ANNÉES PLUS TARD, RETOUR EN FANFARE, LE PALAIS LUI DONNE CARTE BLANCHE POUR SON EXPOSITION DE RENTRÉE. ENTRE TEMPS, L'ARTISTE ANGLAIS, GRAND AMATEUR DE CULTURE POPULAIRE, GAGNE LE PRESTIGIEUX TURNER PRIZE EN 2004 ET RÉALISE NOTAMMENT LA *FOLK ARCHIVE* AVEC ALAN KANE, UNE DOCUMENTATION QUASI-SCIENTIFIQUE ET ÉTONNANTE DES PRATIQUES POPULAIRES BRITANNIQUES CONTEMPORAINES.

En 1996, Hans Ulrich Obrist vous a invité à venir exposer juste en face du Palais de Tokyo, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Le petit livret de l'exposition était composé de photographies et d'étranges citations en français comme « *L'oreille est le chemin du cœur* ». De quoi d'agissait-il ?

Il s'agit de citations de philosophes sur la musique et la religion avec des images liées à la pop music et la culture populaire. Dans la cafétéria, j'avais mis des affiches qui annonçaient des expositions futures que j'avais imaginées. On aurait dit un panneau d'affichage pour étudiants, c'était plutôt brouillon. Ce projet faisait partie de l'exposition *Life/Live* sur les lieux alternatifs anglais. Maintenant que j'y pense, j'avais aussi montré des posters alternatifs à l'extérieur du musée sur le panneau d'affichage en face du Palais de Tokyo.

Vous allez justement présenter au Palais de Tokyo et pour la première fois en France la *Folk Archive*, une collection d'objets et d'images issus de la culture populaire britannique. Cette archive peut-elle voyager en France et se faire comprendre de la même manière ?

Bien sûr. C'est comme se demander si les Anglais pouvaient comprendre Delacroix. Ce n'est pas parce que quelque chose est typiquement anglais ou français qu'il ne va pas pouvoir se traduire, il s'agit d'un langage différent de la langue écrite. La *Folk Archive* a déjà voyagé en Serbie et en Suisse et les gens l'ont vraiment appréciée. Il y a quelque chose d'universel, pas besoin de traduction. Et puis dans l'archive, certaines choses surprennent même les Anglais.

Cette version sera-t-elle différente de celle exposée en 2005 au Barbican à Londres ?

L'accrochage sera le même,

JEREMY DELLER

interview par/by Florence Ostende

racontent tout un pan de l'histoire sociale de ces vingt dernières années. Il y aura également une exposition sur la scène rock en France et en particulier sur le Golf-Drouot, un club parisien de la fin des années 1950, début des années 1960. Puis, il y aura une partie consacrée aux liens entre la révolution industrielle et la pop music en Angleterre ainsi qu'une autre section sur la musique électro russe.

On décrit souvent la *Folk Archive* comme une collection d'objets faits par des amateurs et non des artistes. Le statut de ces objets a-t-il une importance pour vous ?

Tout ce débat autour de la signature de l'artiste, de l'amateur et du populaire ne m'intéresse guère. C'est peut-être parce que je n'ai pas fait d'école d'art. Selon moi, il n'existe aucune règle pour être artiste. Je trouve le milieu de l'art extrêmement snob ; d'un côté, il y a les artistes et puis, il y a les autres. Prenons par exemple l'installation *State Britain* de Mark Wallinger à la Tate, les critiques ont adoré parce que c'était une reconstitution⁽¹⁾. S'ils avaient vu l'original, beaucoup n'auraient pas eu le même avis. C'est exactement ce genre de snobisme que l'on critique en montrant la *Folk Archive*, tous ces objets sont originaux et non l'interprétation d'un artiste.

Est-ce la raison pour laquelle la *Folk Archive* a été tant critiquée en Angleterre ?

Absolument, certains journalistes n'ont pas pu supporter de voir une exposition avec des œuvres de gens qu'ils ne connaissaient pas ou qui étaient anonymes. Ils se sont sentis en danger parce qu'ils n'avaient plus aucune autorité sur rien. Une journaliste était tellement en colère qu'elle nous a dit : « *En montrant ces œuvres à Londres, vous empêchez de vrais artistes de montrer leur travail* ». On a cru qu'elle plaisantait, mais non, elle était sincère. C'est le genre de moment où on se dit, et merde, c'est vraiment ça le monde de l'art...

La grande majorité de l'archive est particulièrement hilarante. Pourquoi avez-vous décidé avec Alan Kane de la montrer de façon si sérieuse et objective ?

Nous voulions que l'archive soit montrée de façon claire et soignée, nous ne voulions surtout pas d'accrochage



Jeremy Deller & Alan Kane
Snowdrop, l'éléphant mécanique de la famille Clare, Egremont, Cumbria, 2004,
issue de *Folk Archive*. Courtesy Art : Concept, Paris

chaotique. Faire de l'exposition une œuvre d'art ne nous intéressait pas. L'accrochage est sobre, mais cela n'enlève rien à l'humour. S'il avait été brouillon, les pièces drôles auraient perdu leur humour.

Vous avez étudié l'histoire de l'art au Courtauld Institute à Londres. Comment se sont passées vos études ?

À l'époque, c'était une toute petite école dans un établissement prestigieux. Le Courtauld n'était pas une école comme les autres. Quelques années auparavant, l'ancien directeur s'était fait démasquer en tant qu'espion russe. On n'y enseignait pas la théorie mais plutôt l'expertise, cela ressemblait plus à des enquêtes de détectives. On apprenait à repérer le passage d'un style à un autre, à attribuer des tableaux, mais rien sur l'histoire sociale.

Certaines périodes de l'histoire de l'art ont-elles influencé votre pratique artistique ?

Je me suis intéressé au Baroque, parce que c'est un mouvement où la réception du public était devenue capitale pour les artistes, surtout après la distance prise pendant la Renaissance. Le réalisme social est également présent dans certains éléments du Baroque. Par exemple, Le Caravage était un peintre socio-réaliste qui faisait de la peinture religieuse, il a peint les gens dans la rue comme jamais personne ne l'avait fait.

Vous étiez déjà engagé politiquement pendant vos études dans les années 1980 ?

Pas vraiment, le Courtauld n'était pas engagé politiquement et l'ambiance générale était assez déprimante en Angleterre, on en voyait plus la fin. Politiquement parlant, les années 1980 ont été très dures aux États-Unis, mais aussi en Angleterre. On vivait sous une sorte de dictature bizarre. On était dirigé par quelqu'un d'antipathique qui détestait une bonne partie du pays et qui

nous l'a bien fait comprendre. Les années 1980 étaient vraiment sinistres. Beaucoup de gens étaient au chômage, la musique était particulièrement mauvaise et à partir de 1985, la pop music était devenue incoutable. C'était vraiment pas glamour.

Puis vous avez rencontré Andy Warhol en 1986...

Ce fut l'équivalent de trois années d'école d'art en seulement trois semaines. Je suis allé voir la Factory et je me suis nourri de ce que Warhol arrivait à faire en tant qu'artiste. C'était incroyable, cet homme faisait tout ce qu'il voulait. Il y a quarante ans, je n'aurais peut-être jamais pu devenir artiste et c'est grâce à des gens comme Andy Warhol que c'est aujourd'hui possible. Il a tout simplement montré ce qu'être un artiste du XXI^e siècle voulait dire.

La grande majorité de vos projets impliquent des personnes issues de milieux très différents comme des fans des Manic Street Preachers ou plus récemment des mineurs pour votre film *The Battle of Orgreave*. Comment abordez-vous des personnalités aussi variées ?

J'essaie tout simplement de bien m'entendre avec elles et de rester simple, j'ai l'air horrible en disant ça ! Ce n'est pas si exceptionnel, beaucoup de gens font ce métier au quotidien, peut-être que j'aurais dû être prêtre !

⁽¹⁾ Il s'agit de la reconstitution du campement d'un militant pacifiste, Brian Haw, installé devant le Parlement à Londres.

JEREMY DELLER
D'UNE RÉVOLUTION À L'AUTRE,
AU PALAIS DE TOKYO, PARIS,
DU 26 SEPTEMBER 2008
AU 4 JANVIER 2009.

Jeremy Deller & Alan Kane,
Tar Barrel Rolling, Ottery St Mary Somerset England, issue de Folk Archive.
Courtesy de l'artiste & Art : Concept, Paris. Photo Jessica Mallock



IN 1996, JEREMY DELLER WAS PART OF THE GROUP EXHIBITION *LIFE/LIVE* AT THE MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. HIS PARTICIPATION WAS RATHER QUIET: A FEW POSTERS WERE HUNG IN THE CAFETERIA BUT ALSO OUTSIDE THE MUSEUM ON THE NOTICE BOARD THAT NOW BELONGS TO THE PALAIS DE TOKYO. THIS SPOT WAS A LUCKY ONE. TWELVE YEARS LATER, THE PALAIS IS GIVING HIM A "CARTE BLANCHE" FOR AN EXHIBITION. IN THE MEANTIME, DELLER WON THE PRESTIGIOUS TURNER PRIZE IN 2004 AND CREATED WITH ALAN KANE, THE FOLK ARCHIVE, A DETAILED AND SURPRISING DOCUMENTATION OF CONTEMPORARY BRITISH POPULAR PRACTICES.

In 1996, Hans Ulrich Obrist invited you to exhibit just in front of the Palais de Tokyo at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. The small booklet of the show was made of photographs and mysterious quotations in French like "*L'oreille est le chemin du cœur*". What was it about?

Those were quotes by philosophers about music, religion with images from pop music and pop culture. In the cafeteria, I displayed posters advertising forthcoming shows that existed in my mind. It had the look of a student notice board, it was messy basically. This project was part of the exhibition *Life/Live* about artist-run spaces in the UK. Now that I think about it, I also displayed alternative posters outside of the museum on the notice board right in front of the Palais de Tokyo.

At the Palais de Tokyo you're going to show the *Folk Archive* which is a collection of objects and photographs from the British folk culture. Can such an archive travel and be understood in another country such as France?

Yes of course it can be appreciated. It's like saying 'can Delacroix be understood by the English?' Because something is very English/French whatever doesn't mean it does not translate, this is a different language to the written word. The *Folk Archive* already travelled to Serbia and Switzerland and people enjoyed it and found it very entertaining. There is a universal element to it, you don't need a translation. And some things in the archive are unusual for English people as well.

Will this *Folk Archive* be different from the one you exhibited in 2005 at the Barbican in London?

The display will be the same, the order might change a little. The version for Paris is an expanded version, there will be six shows in total. Ed Hall, a banner maker, is getting his own retrospective of banners made in the last twenty five-years. Most banners are for trade unions and pressure groups and in some respects tell a story about social history of the last twenty years. There will be an exhibition on the French rock scene and the story of Golf-Drouot, a Parisian night club from the early sixties late fifties, another one about the industrial revolution in Britain and its relationship to pop music and also a show about early electronic music in Russia.

The *Folk Archive* is often described as objects made by amateurs, not by artists. Does the status of these objects matter to you?

I'm not interested in getting into authorship, amateur, folk, etc arguments. That's probably because I didn't go to any art school, for me the rules for being an artist did not exist. I think there is a massive snobbery about art and who is and who isn't an artist. For example, *State Britain* by Mark Wallinger was restaged as an artwork¹ but the critics loved it. But if for example they had the original object in Tate, a lot of those critics wouldn't have liked it. That's the kind of snobbery you're against when you're showing the *Folk Archive* and you're actually showing the original thing, you're not showing an artist's interpretation of it.

Do you think that's the reason why the *Folk Archive* got really bad critics in the UK?

Absolutely so, they could not believe they had to review a show of

artworks by people they didn't know and who were anonymous. They lost some kind of authority and in a way it threatened themselves. One reviewer was so angry that she said "*By showing this work in London in a gallery you are depriving real artists for space to show their work*". We couldn't think she was being serious but she was. There is a real moment where you think, oh shit, that's what the art world is really about...

Most of the archive is extremely funny, why did Alan Kane and you treat it in a very objective and serious way?

We wanted it to be displayed clearly and carefully not in a chaotic way, we were not interested in making an artwork of the show. It is shown in a very straight way but the humour remains. If it were shown in a chaotic way with funny works in it, I think it would lose the humour.

You studied art history at the Courtauld Institute in London. Could you describe how it was to study there?

When I was there it was a very small college in a grand townhouse, so not like a normal university. The former director a few years before had been unmasked as a Russian Spy, so again not a normal college by any means. There was no theory taught there either it was just about connoisseurship really. It was a kind of detective work, we learned how styles change etc. It was all about attribution of drawings and paintings. And there was nothing about social history.

Did some periods in art history have an impact on your actual work?

I studied the Baroque, a movement in which the audience became a major consideration for artists after the distance of the Renaissance. There is also a social realism in elements of the Baroque. For instance, Caravaggio was a socio realist painter within a kind of religious painting. He was painting people he saw on the street in a way that was never painted before.

Were you already politically engaged during your studies in the eighties?

Not particularly, the college was not political and the whole atmosphere was a bit depressing in the UK, there was no end in sight. Politically, the eighties were really tough in America and in Britain. We were basically under some kind of weird dictatorship by accident. We were led by a person who was very unsympathetic and who disliked a lot of people in the country and made it clear. The eighties were just grim. There was massive unemployment, the music scene was very bad, popular music after 1985 was awful. It was just not very glamorous.

Then you met Andy Warhol in 1986...

That was my equivalent of three years in art college compressed into three weeks. I was at the Factory and I just absorbed what he could achieve as an artist. It was amazing, this man just did what he wanted. Forty years ago, I probably could never have become an artist but now I can and that's because people like Andy Warhol allowed it. He just showed what being a 21st century artist meant.

Most of your projects involve people from different background such as fans of the Manic Street Preachers and more recently miners for your film *The Battle of Orgreave*.

How do you connect with such a wide range of people?

I just try to get on with them and to be honest, that makes me sound horrible! Its not unusual it's something a lot of people have to do on a daily basis, maybe I should have been a priest !

¹ Mark Wallinger recreated Brian Haw's peace camp in front of the Parliament.

JEREMY DELLER
D'UNE RÉVOLUTION À L'AUTRE,
EXHIBITION AT THE PALAIS
DE TOKYO, PARIS,
SEPTEMBER 26TH 2008 – JANUARY 4TH 2009.

retrouver la version longue de l'interview de Jeremy Deller sur zero Deux.fr

RAPHAËLE JEUNE

interview par François Aubart

LA BIENNALE *LES ATELIERS DE RENNES* EST NÉE DE LA VOLONTÉ D'EXPLORER LES LIENS POSSIBLES ENTRE ART ET ENTREPRISE. POUR *VALEURS CROISÉES*, SA PREMIÈRE ÉDITION, RAPHAËLE JEUNE A MIS SUR PIED UN PROGRAMME D'ÉCHANGE ENTRE CES DEUX SPHÈRES, NOTAMMENT AUTOUR DU PROGRAMME *SouRCEs* (SÉJOUR DE RECHERCHE ET DE CRÉATION EN ENTREPRISE) QUI CONSISTE À FAIRE TRAVAILLER UN ARTISTE AVEC L'ENTREPRISE DE SON CHOIX. C'EST AINSI L'OCCASION DE DISCUTER AVEC ELLE DE LA PLACE QUE PEUT PRENDRE L'ARTISTE DANS LE MONDE DU TRAVAIL.

Les Ateliers de Rennes sont une initiative de Bruno Caron, président du groupe agro-alimentaire Norac qui, pour nommer un ou une commissaire, a lancé un appel à projet. Quelles étaient les orientations de celui que vous avez proposé ?

L'appel d'offre invitait une équipe à proposer un projet qui aborderait une problématique commune à l'art et à l'entreprise. J'ai répondu assez frontalement à cette invitation en réfléchissant à ce que pouvait avoir en commun l'acte de production artistique et celui de production dans le monde du travail. J'ai constaté qu'il y a toujours un mécanisme pour générer de la valeur, que ce soit dans la production de biens ou de services ou dans la production de gestes artistiques. S'ouvraient alors plusieurs pistes d'exploration.

D'une part, la question de la production dans l'univers de l'économie hyper-industrielle, pour reprendre les termes de Bernard Stiegler, qu'il décrit comme une accentuation de l'industrie où tout devient calculable afin de générer le plus de productivité possible. Or, il est très difficile d'analyser la production d'un service et d'une connaissance. Cela s'avère assez proche de la production artistique où il n'existe pas non plus de critère stable pour quantifier une productivité. D'autre part, il y a cette tendance actuelle à considérer l'art comme une valeur boursière. Cette appréciation en termes de valeur financière déconnecte les œuvres de leurs sens. Je voyais une corrélation entre ces deux tendances à la productivité, du côté économique et du côté artistique.

J'ai également été intéressée par le lien qu'il pouvait y avoir entre une pratique artistique et un contexte de vie ou d'activité. Il s'agissait d'intégrer un regard artistique dans un contexte de travail, un contexte social, pour essayer d'établir une situation de rencontre entre ces deux pôles. Je voulais m'appuyer sur l'idée de dépense improductive telle que la propose Georges Bataille, : pas une dépense uniquement numéraire, mais une dépense d'énergie dans des actes gratuits. Je voulais aussi explorer la notion de souci de soi de Michel Foucault en questionnant la place qu'elle peut avoir dans l'entreprise. Le but était donc de déployer une singularité dans un univers contraint par des objectifs qui dépassent chaque personne qui y prend part.

La valeur que vous proposez avec *Valeurs croisées* se situe dans le développement d'une subjectivité au sein d'un système rationalisé, ?

Vu sous cet angle, on pourrait penser que ce projet a comme finalité de proposer une possibilité de mieux être. Mais cela

sous-entendrait que si le monde de l'entreprise ne va pas bien, l'artiste est là pour l'améliorer. Or, il est important de considérer que ce n'est pas le rôle de l'artiste.

Lors de discussions avec Alain Bernardini, je lui ai demandé s'il ouvrirait un espace d'émancipation. Il a dit oui, tout en restant conscient que cela ne dure qu'un instant. Pendant le temps où il interagit avec un ou une employé, il ouvre un espace imaginaire. Que la personne s'en empare ou pas n'est pas le plus important, ce qui compte c'est que cet espace existe pendant un moment. Ensuite chacun retourne dans son schéma, dans son environnement. Si l'art peut changer la vie, il ne revient pas à l'artiste de changer la vie des gens.

Le directeur industriel qui l'a accueilli dans son entreprise a trouvé son intervention très positive et aurait aimé qu'il continue. Bernardini lui a répondu que ce n'était pas son rôle. C'est sur ce principe que sont basées les *SouRCEs*, : l'artiste choisit une entreprise, pas l'inverse. Il ne doit pas y avoir d'attente de la part de l'entreprise puisque c'est nous qui allons vers elle et pas elle qui vient chercher quelque chose.

Le principe des *SouRCEs* est tout de même basé sur un contrat de type gagnant-gagnant, puisque l'artiste obtient l'opportunité de produire une œuvre avec une entreprise qui elle gagnera au moins quelque chose de l'ordre de l'image.

En effet, je ne sais pas comment les entreprises auraient réagi s'il n'y avait pas une exposition à la clé. Ça a été décisif pour certaines d'avoir ce temps de restitution à propos duquel elles peuvent communiquer, faire venir leurs salariés, etc. C'est vrai que c'est une forme de concession, mais elle n'a pas lieu sur le terrain de l'œuvre.

Dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*, Pierre-Michel Menger envisage le secteur artistique comme un laboratoire de nouveaux modes de production capitaliste. La seule chose qui semble différencier ces deux mondes c'est que l'artiste est dans une recherche de gloire et de démarcation qui passe par l'expérimentation. Est-ce que c'est en cela que les entreprises vont pouvoir tirer un bénéfice, : s'adjoindre une image d'expérimentation et de prise de risque qui est devenu un gage de qualité dans le monde des entreprises, ?

La notion d'expérimentation n'est pas la même pour une entreprise et pour un artiste. Ce type de comparaisons ouvre à des interprétations dangereuses.



Pendant un moment, je me suis dit que ce fantasme de faire rentrer les artistes dans les entreprises ne faisait finalement que servir un intérêt d'auto-légitimation. Mais ce n'est pas une raison pour quitter le navire. Il me paraît important de rester sur le terrain pour mettre en place une pédagogie et différencier la position de l'entreprise de celle de l'artiste.

Évidemment l'entreprise en bénéficie, mais ce n'est pas l'essentiel du projet. Il y a d'autres choses qui sont plus subtiles. Dans le monde du travail, les choses sont plus sourdes. C'est très difficile de faire sortir la parole des salariés vers le public, c'est ce qu'ont essayé de faire Jean-Charles Massera ou Jean-Louis Chapuis et Gilles Touyard, par exemple, en leur offrant la possibilité de s'exprimer.

Dans un article paru dans *Le Monde*, on a pu lire une citation de Bruno Caron disant : « *L'entreprise est responsable de sa mauvaise image, or on est dans une société de l'image. À nous d'inventer une société où on ait envie de bosser* »⁽¹⁾. Ne touche-t-on pas là à une forme d'instrumentalisation de l'artiste ?

C'est là que moi et Bruno Caron ne sommes pas tout à fait sur le même projet. Si on se pose bien des questions en commun, l'application est différente. Je me situe plus dans la nécessité d'une relation de sujet à sujet, entre une personne qui a une pratique artistique et une personne qui a une pratique dans le monde du travail. L'idée du souci de soi implique une prise de conscience de sa propre position dans un environnement, ce qui conduit nécessairement à une forme d'émancipation.

Les structures peuvent utiliser ce meilleur ressenti de soi pour amplifier leur efficacité. Aujourd'hui, face à la perte de sens qui touche certains cadres, on voit apparaître dans les entreprises des principes d'éthique et de bien être au travail. Parce que, schématiquement, sans cette quête de sens les gens n'ont pas de désir ; sans désir, ils sont désorientés et sans orientation, ils ne prennent pas les bonnes décisions.

Cette quête de sens, ce serait à l'artiste de venir l'insuffler ?

C'est un point crucial et difficile de ce projet, car l'intention n'est pas que l'artiste apporte un sens à l'entreprise pour qu'elle fonctionne mieux. Pour moi, la quête de sens se situe au niveau du sujet, dans ses capacités d'émancipation par rapport à son rôle, parce que l'art a quand même une capacité émancipatrice.

L'artiste doit pouvoir prendre une place, même éphémère, pour faire advenir quelque chose qui insuffle du sens, un espace de travail et de création différent des habitudes de l'entreprise. On ne peut pas refuser d'occuper le terrain parce qu'on sait qu'après ça va être récupéré par le capital. De toute façon, le capital récupère toujours la critique contestataire. On l'a vu ces vingt dernières années, la contestation a finalement un pouvoir très limité, périphérique. En agissant à l'intérieur, il y a d'autres choses à développer, d'autres lieux à investir, d'autres subjectivités à rencontrer. Même si je suis consciente des difficultés, je me dis que ça vaut la peine d'essayer en intégrant une pédagogie.

Quand la proposition artistique prend sa source dans un système qui comporte beaucoup de difficultés, beaucoup de choses critiquables, on est vraiment au cœur du problème. Ce qui m'intéresse là, c'est d'interroger la possibilité d'existence d'un espace public dans l'espace privé. Un lieu où l'individu peut articuler sa pensée avec le collectif. Forcément, quand ce lieu du politique prend pied dans un espace privé qui est lui-même problématique, c'est explosif. En même temps c'est passionnant parce que ce n'est pas du tout réglé.

⁽¹⁾ Harry Bellet, "Les biennales du Havre et de Rennes financées par des entreprises privées", *Le Monde*, 19 juin 2008

**BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN
VALEURS CROISÉES, LES ATELIERS DE
RENNES,
DU 16 MAI AU 20 JUILLET 2008.**

MARC BERVILLE PROSPECTS

BRUNNENSTRASSE 7D (HINTERHAUS)

D-10119 BERLIN DEUTSCHLAND

+49 30 54 78 58 61

WWW.MBPROSPECTS.COM

HELLO@MBPROSPECTS.COM

design : à 2 c'est mieux

ARI KAKKINEN
6/09 — 18/10 2008

BERTRAND DEREL
25/10 — 20/12 2008

BRUNO PEINADO
Suicidal Tendencies
2 octobre ↗ 8 novembre 2008

—
ZOE MENDELSON
27 novembre 2008 ↗ 24 janvier 2009

—
DOMINIQUE BLAIS
12 février ↗ 11 avril 2009

—
EXPOSITION COLLECTIVE
Commissariat : Lionel Balouin
30 avril ↗ 13 juin 2009

ÉCOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS
GALERIE ÉDOUARD MANET ↗ GENNEVILLIERS
3 place Jean-Grandel, 92230 Gennevilliers | tél. 01 40 85 67 40
embamanet@ville-genevilliers.fr | www.ville-genevilliers.fr
Expositions ouvertes du mardi au vendredi de 14:00 à 18:30
le samedi de 14:00 à 19:00 et sur rendez-vous

**SIMONA
DENICOLAI &
IVO PROVOOST
È TUTTO
ORO**

Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 20 septembre au 09 novembre 2008
Du mercredi au dimanche de 14 à 19:00

LE CARRÉ
Centre d'Art Contemporain
Château-Gontier

VILLE DE
Gennevilliers

92
Département des
Hauts-de-Seine



tram
d.c.a



PARISart

ZAC
40mcube

39-40 avenue Sergent Maginot, f-35000 Rennes
+33 (0)2 23 35 06 42
contact@40mcube.org
www.40mcube.org

Florian et Michaël Quistrebert

Abstract Lady Guardian

04.10.2008 – 20.12.2008





ACTUALITÉ 2008

EXPOSITIONS

lang/baumann

“more is more”

10 SEPTEMBRE - 18 OCTOBRE 2008

patrice gaillard et claude

25 OCTOBRE - 6 DECEMBRE 2008

vernissage le samedi 25 octobre 2008

blaise drummond

12 DÉCEMBRE - 24 JANVIER 2009

vernissage le jeudi 11 décembre 2008

FOIRE

fiac

stand b13, louvre - cour carrée, paris, france

projets extérieurs, dewar & gicquel, mason massacre

22 - 26 OCTOBRE 2008

vernissage le mardi 21 octobre 2008

image : lang/baumann, *spielfeld* #2, 2004, ponton flottant, cages de football, peinture.

exposition speicherstadt, hamburg, allemagne, 2004.

Galerie Loevenbruck

40 rue de Seine, 2 rue de l'Echaudé 75006 Paris, France

T. + 33 1 53 10 85 68 / F. + 33 1 53 10 89 72

contact@loevenbruck.com / www.loevenbruck.com

REVIEWS



Yael Bartana
Mary Koszmary, 2007.
 Vidéo, couleur, son, 16 min.
 Courtesy Annet Gelink Gallery,
 Amsterdam et Foksal Gallery
 Foundation, Varsovie.

LIKE AN ATTALI REPORT

Par Patrice Joly

Nichée au beau milieu d'un territoire montmartrois surboboisé, la Kadist Fondation égrène depuis deux ans déjà des projets ambitieux qui la situent en bonne place d'un itinéraire incontournable des lieux parisiens. À l'instar de la galerie Castillo Corrales à Belleville, mais dans une veine peut-être moins expérimentale, la Kadist affiche sa volonté de devenir une plateforme internationale en invitant artistes, curateurs et critiques de tous horizons. Certes, ce n'est pas le seul lieu parisien à effectuer un tel travail de repérage, mais ce qui est notable ici, c'est que ce travail se fait sans ostentation, avec une décomplexion doublée d'une véritable maîtrise qui s'affirme d'exposition en exposition. La Kadist a de multiples projets satellites en cours comme la mise en place d'une résidence à San Francisco – le premier à partir est Aurélien Froment – qui s'inscrit dans une perspective de suivi de la carrière de l'artiste, avec achat de pièce, production d'une exposition et la cerise sur le gâteau d'une résidence en Californie. Pour en revenir à cette exposition à l'improbable titre *Like an Attali report, but different*, son jeune commissaire roumain, Cosmin Costimas, est lui aussi passé par la résidence parisienne, recruté selon des modalités qui allient le buzz au hasard des rencontres. Comme le relate le communiqué de presse, ce rapport rédigé par un ancien conseiller de l'ère Mitterrand, chantre de la gauche «moderne» et commandé par notre actuel Président de la République est assez exceptionnel dans la mesure où il prétend amener une nouvelle vision de gouvernement et servir de modèle à une gouvernance franchement néo-libérale tout en utilisant un vocabulaire et des expressions

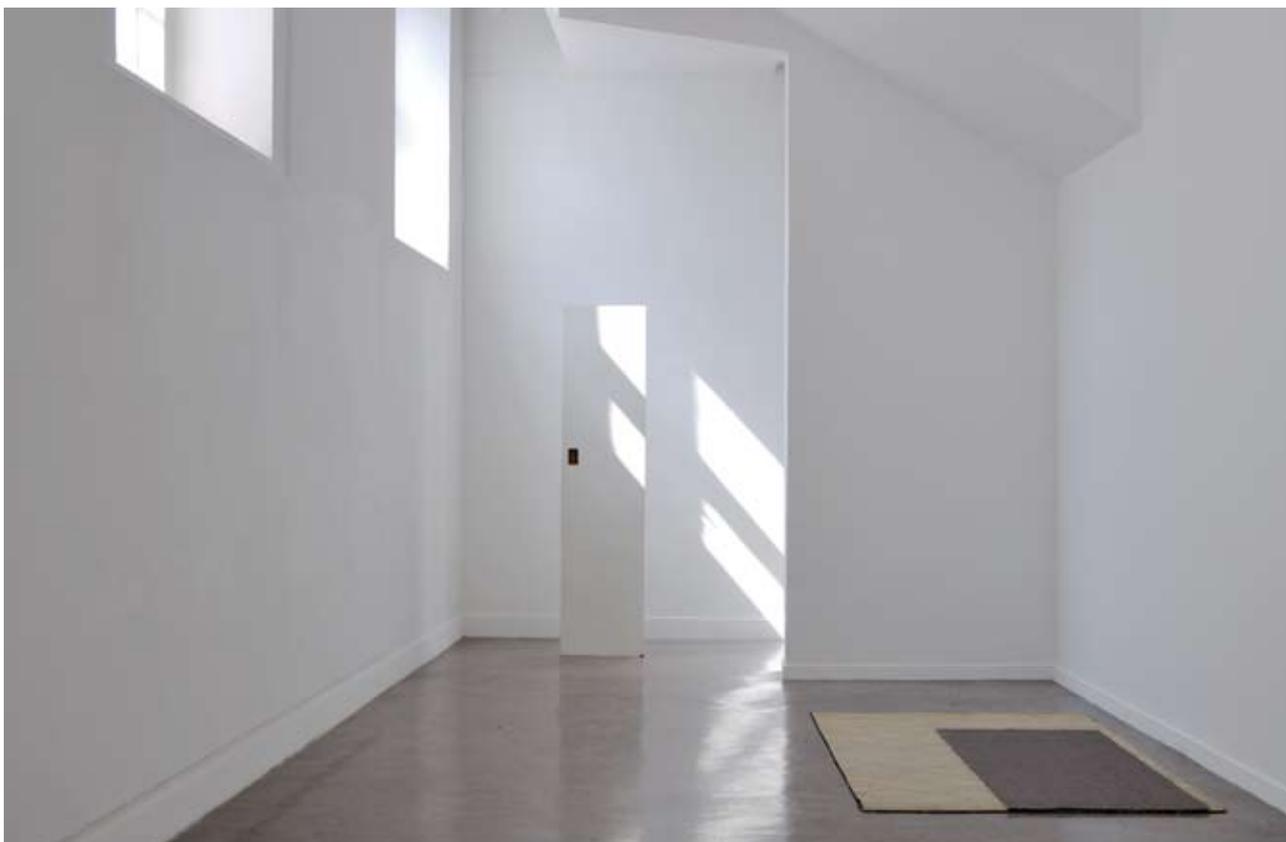
typiquement issues de cette gauche d'antan... Cette exposition n'est pourtant pas le moins du monde une exposition «engagée» dans le sens d'une exposition visant à dénoncer des pratiques abusives ou des comportements douteux, c'est plus une exposition qui tente d'expliquer ce qui anime les acteurs politiques et comment se constituent des déterminations populaires qui reposent le plus souvent sur des éléments d'ordre, sinon complètement fictionnels, du moins largement «construits». À ce propos, ce n'est pas non plus à une déconstruction «simple» du projet politique auquel nous sommes conviés, mais à un ensemble de propositions qui questionnent plus ou moins directement sa formation et sa mythologie, avec, par moments, une réelle charge empathique.

Derrière le côté délibérément ironique qui plane sur l'ensemble de l'exposition – à commencer par son titre – se déploie une attention aigüe envers des postures et des situations passées ou enfouies qui reviennent régulièrement hanter un présent riche de bouleversements; à ce titre, la forte présence des œuvres d'artistes issus d'anciens satellites de la Russie soviétique n'est pas étrangère à cette propension à fouiller un territoire mythique fortement sédimenté et dont l'écheveau des multiples récits vient perturber une lecture simpliste des derniers rebondissements historiques.

Le Rapport Attali est donc plus de l'ordre d'une archéologie du futur, qui fouille le présent et le passé très proche pour essayer de décrypter les signes avant-coureurs des formes futures de notre société: peut-être pour ne pas répéter les erreurs du passé et ne pas être dupe des stratégies de séduction de nos futurs dirigeants. Trois œuvres sont emblématiques de cette position: l'extraordinaire vidéo de Yaël Bartana, faisant «jouer» son propre rôle à un jeune dirigeant polonais de gauche haranguant une foule absente qu'il ne cesse de prendre

à témoin devant des gradins vides, allégorie du peuple introuvable et de l'impossibilité de convoquer une mémoire défaillante, où se télescope culpabilité nationale et absence de reconstruction symbolique, dérision de la puissance politique et narcissisme des «élus» en herbe... Face à cette flamboyante performance d'acteur, le film de Narkevicius déploie la pesanteur de ses cioux chargés de nostalgie: là encore, il est question du fourvoiement de l'idéal marxiste dont les présupposés n'ont cessé de s'abîmer dans les fleuves de larmes de l'apocalypse soviétique. Tournée dans une ancienne prison du KGB, dont l'architecture moderniste souligne le paradoxe de l'utopie communiste, la reprise de l'opus tarkovskien par l'acteur originel réinterprétant son propre rôle est doublement chargé du sentiment de faillite historique. Enfin, une dernière œuvre explore les conséquences dramatiques des errements et des dérives de dirigeants livrés à leur délire nationaliste. Mona Vatamanu et Florin Tudor procèdent à l'arpentage d'un terrain qui cristallise de nombreuses tensions: là où s'élevait autrefois un monastère rasé par Ceaucescu se disputent aujourd'hui les partisans et les opposants à sa reconstruction. Derrière la surenchère verbale sur le bien-fondé d'un tel projet, on retrouve la concurrence des discours d'authenticité qui fait revivre une époque a priori révolue, celle de la captation de récits historiques à des fins privées. Bien que s'en défende ardemment le curateur, *Like an Attali Report* témoigne de turbulences pas si lointaines dont les ondes de chocs amorties nous parviennent comme les échos assourdis de rumeurs persistantes.

LIKE AN ATTALI REPORT, BUT DIFFERENT
 À LA KADIST FONDATION, PARIS,
 DU 15 JUIN AU 27 JUILLET 2008.
 AVEC Yael Bartana, Gregg Bordowitz,
 Heman Chong, Ciprian Muresan, Deimantas
 Narkevicius, Redza Piyadasa, Pushwagner,
 Anatoli Osmolovsky, Mona Vatamanu,
 Florin Tudor. Commissariat Cosmin
 Costimas.



Gedi Sibony
 Vue de l'exposition au Frac Champagne-Ardenne.
 Photo Aurélien Mole.

GEDI SIBONY

if surrendered by foxes

Par Aude Launay

On pourrait presque parcourir l'exposition de Gedi Sibony sans s'en apercevoir. Nul éclairage artificiel ne trouble l'austérité cistercienne du Frac champenois, divers objets semblant sortis des réserves y sont entreposés, on croit être passé entre deux expositions. C'est que l'œuvre de Sibony aime à se fondre dans l'espace qui l'accueille : faisant sienne les matériaux trouvés sur place, elle les restitue bruts, discrètement agencés pour révéler leur identité. Il en est ainsi des cinq socles usagés regroupés au centre de la salle : la formation minimale qu'ils évoquent inévitablement à peine trahie par quelques traces de rouleau et deux petits trous non rebouchés qui en écaillent la peinture blanche. *Revealing Itself with Suitable Attributes* (2007) porte bien son nom. Les socles ne supportent rien, mais ne se revendiquent pas pour autant autre chose que ce qu'ils sont, leur nature d'objet n'est pas transcendée, ils font simplement écho à un petit cadre doré qui ne présente rien et dont la marie-louise a été retirée. Le papier légèrement décoloré par le soleil, mais

encore immaculé sur les bords, vanité délicate encadrant de toc le temps passé, nous éloigne encore de l'éventualité du ready-made par le seul retrait opéré par Sibony. Ici, des liens entre les objets ont été tissés patiemment par l'artiste, et, plus que de composition, il s'agit d'une respiration, d'un souffle qui maintient l'étrange harmonie émanant d'entre ces objets trouvés. Une réflexion de Proust perdue au beau milieu d'À l'ombre des jeunes filles en fleurs nous revient alors : « une salle de musée (...) symbolise (...) par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer ». L'aridité du lieu d'exposition renforce en effet la tension générée par le display de ces pièces dont la délicatesse le dispute sans cesse à la rudesse. Fixée au mur juste au-dessus de la plinthe, une plaque de contreplaqué aux bords non peints et percée de trous de vis aux quatre coins dessine comme une répétition de la porte murée tout à côté d'elle. Cet ancien morceau de cimaise, dont on distingue mal s'il a une fonction dans l'espace avant de s'apercevoir que sa fonction est bien celle-ci, nous faire remarquer l'espace nu, tel qu'il pouvait être avant l'accrochage, a aussi un autre interlocuteur : une bande de moquette posée au mur de manière spartiate et dont le haut retombe mollement dévoilant la couleur de l'envers. Sous une matérialité marcescible et

sans qualité, ces « œuvres devant lesquelles on ne sait pas où regarder »⁽¹⁾ rendent hommage au génie de la condensation dans l'espace qu'était Matisse. Au fond de l'espace, de chaque côté d'un mur, deux pièces parlent encore du vide comme d'une présence nécessaire : *I stay joined*, (1991-2007), une vieille porte étroite sans serrure et à la peinture égratignée se dresse à un mètre du mur, bloquant net les sorties virtuelles qu'elle aurait pu faire naître, et *Erios* (2007), une superposition de deux planches évidées de formes géométriques suggère que plus la matière s'absente, plus elle peut laisser le sens se développer et s'échapper par ses ouvertures. La plus discrète et peut-être la plus réussie des pièces de l'exposition est d'ailleurs l'obturation de l'une des hautes fenêtres par une double épaisseur de grilles perforées non identiques qui fonctionne comme un vitrail en grisaille, parfaite synthèse de Sibony sur son travail qu'il envisage plus sous l'angle du dessin que de la sculpture. C'est alors que le presque rien de son œuvre rejoint le presque tout du monde.

(1) François Quintin, *Le Chuchotement des renards*, texte pour le catalogue de Gedi Sibony à paraître aux éditions JRP-Ringier.

GEDI SIBONY
IF SURRENDED BY FOXES
 AU FRAC CHAMPAGNE-ARDENNE, REIMS,
 DU 7 MAI AU 15 JUIN 2008.



Présence Panchounette

Less is Less, more is more, that's all.

Vue de l'exposition au CAPC Bordeaux, 2008. Photo Stud2

PRÉSENCE PANCHOUNETTE

Esprit chounette es-tu là ?

Par Bénédicte Ramade

Lorsqu'on évoque le nom magique et quasi incantatoire de Présence Panchounette, immédiatement, vient se greffer sur l'identité du collectif mythique, l'image d'un nain de jardin géant. Oui, les P.P. ont bien sévi dans ce registre et ce n'est que la partie visible de l'iceberg. Le traître éperon qui déchire les coques les plus solides est moins bien connu que ces exactions fun et spectaculaires. Bien plus retors qu'un esprit potache à la *Fluide Glacial* et son Super Dupont qu'on a longtemps cru voir planer au-dessus de pièces mémorables comme *Le Poids de la culture*, soit un banc de muscu et des haltères lestées par Gombrih et consorts, voici le visage de Présence Panchounette dessiné par une hyper rétrospective estivale. Mais évidemment P.P ne fait pas comme tout le monde. Lorsqu'ils sont invités par le CAPC, ils déclinent aimablement l'invitation. Pour ce collectif bordelais né en 1969, auteur du graffiti post-68 « *Tout est comme avant* », ostracisé par l'ancien CAPC, il était hors de question d'y organiser leur enterrement, même en première classe. Ils ont vidé collections et grenier pour remplir treize lieux dans le centre de Bordeaux. À l'espace Saint-Rémi, une

ancienne église, c'est la super foire à la brocante. Foutraque, anti-hiérarchique, les cartels remplacés par des post-it, le grand déballage joue la saturation priapique. Et c'est bon. Une véritable mine d'or à l'instar de l'exposition africaine de 1986, recomposée en face du CAPC. Leçon d'histoire pour ceux qui commandaient des œuvres à des artistes africains dès 1983, les assemblaient à leur esprit chounette, bien avant *Les Magiciens de la terre* (1989). P.P. a toujours su faire des expositions-objets. En 1986, leur est confiée la collection du Frac Midi-Pyrénées. Viallat est alors associé à Knoll, Combas à Starck, Dufour à la lampe à pétrole, et le catalogue ira jusqu'à détourner *Décoration internationale*. La messe est dite pour ceux qui tâtent de l'exposition. L'esprit chounette bande encore. Imparable, inoxydable lorsqu'il s'agit de remettre sur le billot les questions afférentes au statut de l'œuvre d'art, à la responsabilité du spectateur. Plus généralement, la fameuse culture populaire largement éviscérée ces derniers temps, dégage une énergie centrifuge ravageuse dans la grande nef du CAPC avec *Less is less, more is more and that's all*, opus délirant concocté par Frédéric Roux (one of the P.P.) featuring Charlotte Laubard (the directrice). Magistral moment, une zone franche qui émancipe le goût dans une déferlante d'œuvres géniales et d'une qualité rare. Il y a de tout dans cette foire-expo de l'esprit chounette d'hier et d'aujourd'hui, et surtout une qualité devenue extrêmement rare et précieuse en ces temps de culture hors-sol : un goût

pour l'histoire et la mise en perspective. *Less is less* multiplie avec une belle présence d'esprit les points de fuite dans un décor de village-témoin, murs blancs enduits à la taloche (délicieuse réminiscence des appartements de sports d'hiver), stands thématiques à l'ambiance domestique émaillés d'une pensée émue pour les Conforama et autres supermarchés Mammouth. Pastiche vernaculaire jouissif, on passe d'impeccable *Furniture-sculpture* du roi Armleder à une *Sainte famille* de Spoerri délicatement dressée au-dessus d'un ensemble mobilier *eighties* de Béchau et Bourgeois du meilleur goût. Tout ça sous l'œil retors de Kaz Oshiro, Dewar et Gicquel et François Hers. Les découvertes, comme celle, merveilleuse, des peintures de pavillons et tondeuses à gazon de Christian Babou, les installations rarissimes d'Edward Kienholz ou Guillaume Bijl, s'accordent à la Jeep Cherokee que Nicolas Milhé a déguisée en indien, le cercueil Mercedes Benz de Samuel Kane Kwei, et le stand façon foire de Bâle. Cette histoire de l'art en mode mineur ménage suffisamment de subjectivité, d'intuitivité pour passer sans inflexion doctrinaire entre les mains du spectateur. À lui de s'épanouir dans ce syncrétisme sans foi ni loi. Le musée a lâché la bride.

**PRÉSENCE PANCHOUNETTE
LESS IS LESS, MORE IS MORE AND THAT'S ALL
AU CAPC ET VILLE DE BORDEAUX,
DU 14 JUIN AU 31 AOÛT 2008.**



Rita McBride et Koenraad Dedobbeleer
 Vue de l'exposition *Tight, Repeating Boredom*, au Frac Bourgogne, 2008.
 Photo André Morin

TIGHT, REPEATING BOREDOM

Par François Aubart

Tight, Repeating Boredom est le titre d'un projet commun de Rita McBride et Koenraad Dedobbeleer plus que celui d'une exposition de leurs œuvres. Il a été initié par Eva González-Sancho, directrice du Frac Bourgogne, car ces artistes approchent l'architecture et le mobilier de façon similaire. Tous deux prélèvent des éléments quotidiens pour les déplacer vers l'espace d'exposition, produisant ainsi une collision entre l'utilitarisme de l'objet manufacturé et l'autonomie de l'objet d'art.

Étant donné cet intérêt partagé, on comprendra qu'ils se soient penchés sur cet ancien bâtiment industriel reconstruit en espace d'exposition en cherchant à identifier ce qui marque son passage d'un statut à un autre. Ses murs et son sol ont bien subi les adaptations nécessaires pour prétendre au statut de *white*

cube atemporel et décontextualisé, mais son toit, avec sa structure métallique caractéristique, garde la marque de son ancienne activité. À cette opposition typologique entre le toit et l'espace qu'il protège, les deux artistes ont répondu par deux autres toits, chacun produisant une lecture de cet antagonisme entre trivialité et formalisme.

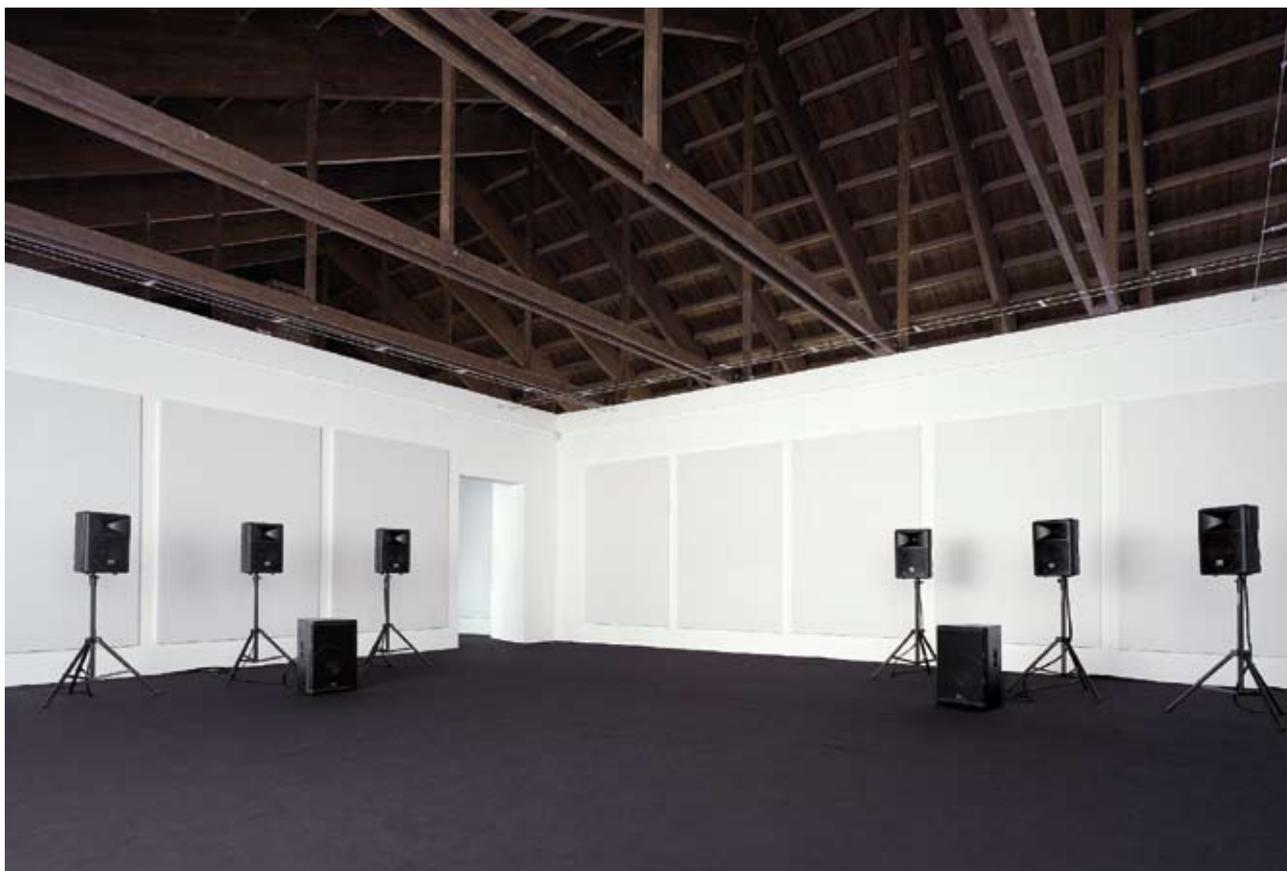
Le toit de Rita McBride est celui d'une station essence. Conçue strictement pour répondre à la nécessité de s'abriter de la pluie, sa forme suit sa fonction. Elle est donc d'une simplicité radicale : un parallépipède rectangle reposant sur quatre cylindres. Ce vocabulaire formel n'est pas, surtout dans ce contexte de monstration, sans rappeler celui du minimalisme. Mais si ce mouvement prônait la simplicité formelle que l'on retrouve ici, elle n'était envisagée que dans une absence de référence vis-à-vis du monde extérieur. Par ce croisement entre deux domaines opposés, celui du strict utilitarisme et celui du strict ascétisme, McBride déjoue avec humour les grandes prétentions de neutralité de certaines approches artistiques.

Le toit de Koenraad Dedobbeleer est une

charpente. Construite sur place, elle s'insère dans le lieu qui l'accueille, ses montants prenant directement appui sur les murs de l'espace d'exposition. Mettant en évidence son caractère modulable et vernaculaire, c'est ici les notions de complétude et d'unicité que l'artiste martyrise.

Le fait que ce ne soit pas chacune des œuvres de Rita McBride et de Koenraad Dedobbeleer qui porte un titre mais leur rencontre impose de les considérer comme un ensemble solidaire. Une trilogie de toits qui transforme en terrain glissant la stable autonomie de l'art et de son espace d'exposition.

RITA MCBRIDE ET KOENRAAD DEDOBBELEER
TIGHT, REPEATING BOREDOM
 AU FRAC BOURGOGNE, DIJON,
 DU 21 JUIN AU 12 SEPTEMBRE 2008,
 EN COLLABORATION AVEC
 LA KUNSTHALLE BERN, SUISSE
 ET LE PMMK, MUSÉE D'ART MODERNE
 D'OSTENDE, BELGIQUE.



Roberto Cuoghi
Suillakku, 2008.
 Vue de l'installation au Castello di Rivoli, Turin

ROBERTO CUOGHI

par Patrice Joly

Un son assourdissant qui vous cueille dès l'entrée de l'exposition pour ne plus vous lâcher tout au long de la «visite» : le brouhaha monstrueux qui vous assaille et vous étourdit littéralement tranche radicalement avec la quasi béance d'une installation se répétant de salle en salle et dont la description, aussi simple que laconique, pourrait tenir lieu de *statement* : des *sound systems* disposés régulièrement, sans apprêt particulier et sans volonté a priori de rejouer une quelconque épopée minimaliste. On suppose que ce sont des préoccupations d'efficacité acoustique qui ont présidé à la disposition des enceintes formant l'essentiel de ce qui est offert à la vue (surtout à l'ouïe) : de fait, efficacité sonore et absence de signifiante du dispositif se conjuguent pour composer un display minimum avec une absence de «qualités visuelles» notoires. Circulez, il n'y a quasiment rien à voir. Une fois de plus, le travail de Cuoghi nous livre une œuvre désarmante et extraordinairement troublante. Du reste, ce trouble ne provient pas du différentiel entre le côté *asculptural* de cette répétition d'enceintes (au sens que ces groupements ne sont ni signifiants ni théâtraux, ni même sexy ou au design branché) et l'extraordinaire puissance de feu qui jaillit de ces baffles, il provient juste du déluge sonore qui inonde l'espace et rend presque palpable

la présence des instruments et des récitants. Il ne s'agit pas d'une sculpture d'espace sonore version Steve Reich, avec sa litanie de sons planants et ses strates minimalistes renvoyant à leurs pendants sculpturaux. Ici, ce qui crée le trouble, c'est la quasi incarnation d'un grouillement sonore, organique, qui s'oppose définitivement à l'inertie de ces enceintes «mortes» et sans qualités. C'est aussi le sentiment d'avoir affaire à quelque chose d'*in-ouï*, un son venu de nulle part. Passé le trouble dû à la prégnance de l'installation, reste à décortiquer un principe de fonctionnement à l'œuvre chez l'artiste italien : Cuoghi a déjà travaillé dans le sens d'une «reconstitution» sonore ; les deux pièces, *Mbube* et *Mei Gui* témoignaient déjà d'un grand intérêt de la part de l'artiste pour tout ce qui touche à des «tubes» tellement connus que l'on en vient à ignorer leur provenance : avec *Mei gui*, Cuoghi a reconstitué l'itinéraire accidenté d'une chanson populaire accusée de représenter les éléments décadents de l'Occident par la Chine de Mao. La version de Cuoghi a cherché à reproduire l'ambiance cosmopolite du Shanghai des années 1940 en le faisant jouer par un orchestre russe avec des arrangements américains. Au final, on aboutit à une production aux accents typiques de l'Est. Le travail de Cuoghi ne s'est pas appesanti sur les aspects sociaux collatéraux (le sort dramatique réservé aux créateurs de la chanson), il s'est plutôt intéressé à faire ressortir le processus complexe de création d'une chanson «populaire». Ce sont plus à des

considérations de réception auxquels il s'est intéressé, à une espèce de phénoménologie de la mélodie, de la rengaine. Avec *Suillakku*, l'artiste italien pousse l'expérimentation à la limite de ce qui est envisageable, allant jusqu'à se replonger dans une atmosphère antique en recréant les ambiances dans lesquelles les auditeurs de ces pièces d'un autre âge les ont perçues. Cuoghi a effectué des recherches sur la vie, les mœurs, les rites des Assyriens, il a recréé des instruments à partir de véritables données archéologiques mêlées à ses propres extrapolations, a composé une musique en s'inspirant d'antiques chants hébraïques (lamentations) ; il s'est immergé dans une autre époque, a ouvert une parenthèse temporelle.

Évidemment, nul ne pourra témoigner de l'authenticité d'une telle reconstitution, qui, par définition, est hors d'atteinte. *Suillaku* reste dans le domaine de la fiction et le bruit assourdissant, inhumain est partie prenante de cette fiction puisqu'il excède certainement les capacités sonores des instruments de l'époque. Mais la force de cette pièce reste avant tout sa capacité à nous plonger littéralement dans un autre temps, tout en déployant constamment devant nos yeux les preuves de son inauthenticité.

ROBERTO CUOGHI, *SUILLAKKU*
 AU CASTELLO DI RIVOLI, TURIN,
 COMMISSAIRE MARCELLA BECARIA,
 DU 6 MAI AU 27 JUILLET 2008.



Vue de l'exposition *Los Angeles Confidentiel*, Parc Saint-Léger, Pougues-les-Eaux, 2008.

LOS ANGELES SOUS LE MANTEAU

Par Bénédicte Ramade

Qu'on se le dise, Pougues-les-Eaux n'est pas Los Angeles. Sans discussion possible. D'ailleurs, l'exposition ne cherche pas à tromper son monde, pas une seconde, et assume son grand écart entre sa ruralité et l'ultra-urbanisme de son sujet. Pourtant, dès la première minute, la sensation légère mais indélébile d'un anachronisme fondamental, s'installe.

Los Angeles Confidentiel porte bien son nom. Malgré quelques noms *mainstream* – Walead Beshty, Mario Ybarra Junior, Liz Craft, Eric Wesley – la sélection reste largement inconnue en France. Résolument confidentielle, l'exposition s'impose par son principe pour le moins elliptique. *L.A.C.* se frotte aux artistes qui se construisent avec la ville, avec son potentiel autofictionnel rageur et « propose un instantané local ». Le principe est suffisamment souple pour permettre de marier l'esprit analytique des dessins néo-postminimalistes de Julian Hoeber au hippy cool de Liza Craft et son *Captain Cavern* en bronze, ode à la paresse hédoniste de Venice Beach. Mais la souplesse peut aussi laisser sur le carreau parfois. L'accrochage a beau être réussi avec

quelques diagonales diaboliques, il manque le *spirit*. Comme dans tout portrait de scène, le côté tentant est de pointer les absents, il y en a, de Justin Beal à Ruben Ochoa, de Stanya Kahn à Michela O'Marah. La gêne ne vient pas de là mais de l'atmosphère de l'exposition. Sage, polie, bien rangée. Dire que *L.A.* est bordélique est un cliché bien européen mais la désorientation que subissent tous les *Angelinos* est bien réelle. Et la relation amour-haine qu'ils entretiennent avec leur écrin crasseux et tentaculaire, n'a rien d'une légende. Tout le monde aime détester *L.A.* La déviance ontologique des œuvres créées à Los Angeles ou à partir de cette ville ne tient pas plus du mythe. Toutes les œuvres de *L.A.C.* l'insistent remarquablement dans le cerveau du visiteur, du collier *bling* forme de gaufre surgelée dorée à l'or fin par Eric Wesley à *Assholes*, série de trois parois en placoplâtre, défoncées à l'identique, sorte de poème punk clean jusqu'au remake homemade super vernaculaire d'*Alien* d'Amy Sarkisian. La décadence, le syncrétisme culturel de la West Coast rebattu à longueur de papiers lorsqu'est dépeinte la scène de Los Angeles, tout cela est vrai. Cette polysémie baroque tourne autour de Pougues-les-Eaux sans jamais s'y fixer vraiment. Peut-être parce que les vidéos empilées dans une salle de projection auraient peut-être dû semer le trouble dans l'espace d'exposition. Le clip pourri de Los Super Elegantes ou la vidéo de Miguel Nelson, party

boy proche du modèle « Perez Hilton » sont des perles, un dérèglement parfait des mille-feuilles référentiels d'artistes néo-conceptuels comme Walead Beshty ou Farrah Karapetian. Le premier a fait envoyer par Fedex trois sculptures en verre aux exactes dimensions des emballages, elles sont exposées en l'état, amochées. Karapetian a de son côté réalisé un montage photographique en trois dimensions à partir d'images documentant l'effondrement d'une autoroute. Ce genre d'emboîtement intellectuel est l'une des caractéristiques de la scène de Los Angeles la moins connue ici, tous les artistes n'ayant pas mangé au petit-déjeuner du McCarthy ou du Mike Kelley matiné de Chris Burden et ne goûtant pas l'overdose. *L.A. Confidentiel* a ainsi la grande qualité de transmettre cette hétérogénéité largement méconnue en France et de ne pas avoir fait semblant de reconstituer une ambiance. Même s'il manque un peu d'esprit, l'incarnation est une belle promesse. On aimerait juste qu'il y ait d'autres épisodes. Le pilote appelle une série.

LOS ANGELES CONFIDENTIEL
AU PARC SAINT-LÉGER,
POUGUES-LES-EAUX,
DU 28 JUIN AU 15 SEPTEMBRE 2008.
AVEC CHRIS BEAS, WALEAD BESHTY, JENNIFER
BOYSEN, LIZ CRAFT, GUSTAVO GODOY, AMY
GRANAT & DREW HEITZLER, KATIE GRINNAN,
JULIAN HOEBER, FARRAH KARAPETIAN, PENTTI
MONKKONEN, AMY SARKISIAN, ERIC WESLEY,
MARIO YBARRA JR., LOS SUPER ELEGANTES ET
MIGUEL NELSON.

Zilvinas Kempinas

Still, 2008.

Bandes magnétiques suspendues.

Dimensions variables. Production le Grand Café, centre d'art contemporain, Saint-Nazaire. Photo Marc Damage



NOT ON TOP EMPIRE OF QUIET

Par Antoine Marchand

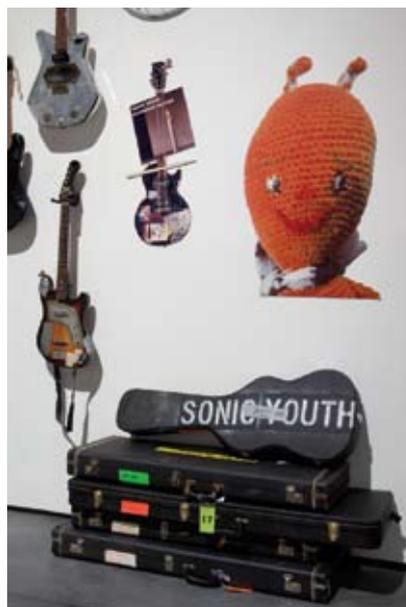
À la lecture de la liste des artistes réunis dans l'exposition consacrée à Sonic Youth au Life de Saint-Nazaire, on pouvait craindre le simple *name dropping*, le patchwork chic et branché de pièces sans véritable problématisation. Et *Sonic Youth etc.: Sensational Fix* n'évite malheureusement pas l'écueil de la collection fétichiste. Plombée par une laborieuse et maladroite scénographie faite de boxes de foire obstruant toute vision d'ensemble, l'exposition peine à retranscrire l'énergie du mythique combo new-yorkais. Bien sûr, la qualité des artistes avec lesquels Kim Gordon, Thurston Moore, Lee Ranaldo et Steve Shelley ont collaboré depuis leurs débuts – Richard Kern, Mike Kelley, Jeff Wall ou encore Richard Prince – permet de voir ou revoir nombre de pièces emblématiques. Mais que ces œuvres côtoient, sans hiérarchie aucune, vidéos de concert, posters, disques, guitares, voire même un épisode des Simpsons⁽¹⁾ – aussi réussi soit-il – crée une confusion des genres et une surabondance qui desservent l'exposition et la rendent quasi illisible. Cette *esthétique de l'accumulation*, exemplifiée par la pièce introductive de Christian Marclay composée de cinq mille disques vinyles jetés au sol, trouve ostensiblement ses limites. Qui trop embrasse, mal étirent. À vouloir trop (tout?) montrer, les commissaires se sont contentés de survoler, sans développer de propos précis sur les accointances de Sonic Youth avec différents milieux artistiques depuis près de trente ans. Néanmoins, *Sensational Fix* recèle tout de même quelques moments intéressants. Elle permet en premier lieu de replacer le groupe dans une histoire de l'art contemporain, quelque part entre la rigueur de Dan Graham, les expérimentations de Stan Brakhage et l'énergie primitive de Vito Acconci. Au fur et à mesure de la déambulation défile devant nos yeux toute une histoire

de l'underground aux États-Unis, qui fait écho au *Lipstick Traces*⁽²⁾ de Greil Marcus. On croise en effet des photos et dessins d'Allen Ginsberg, de William Burroughs ou de Gregory Corso, éminents représentants de la Beat Generation. Là, des vidéos de Raymond Pettibon ou Tony Oursler rendent compte d'une énergie juvénile héritée du punk et de l'esthétique DIY, également présente dans les vidéos de skate de Spike Jonze ou Mark Gonzales. Plus loin est projeté *Rock my Religion*, film manifeste de Dan Graham sur le communautarisme rock. S'égrainent ainsi au détour des alcôves cinquante ans de contre-culture qui permettent de saisir le rôle prépondérant et charnière joué par les quatre New-yorkais, à la fois défricheurs, passeurs intergénérationnels et interculturels, perpétuelle source d'inspiration pour de nombreux artistes. Il est peu de groupes qui réussissent à traverser les époques en conservant leur intégrité, une qualité artistique jamais prise en défaut – alchimie jubilatoire entre expérimentation, noise et pop – et une curiosité sans cesse renouvelée. Sonic Youth est de cela. Et si *Sonic Youth etc.: Sensational Fix* n'est résolument pas une grande exposition manifeste, elle s'avère un passionnant outil sociologique pour qui prend le temps de la mise en perspective.

En contrepoint de l'agitation et du chaos ambiant du Life, au Grand Café et à la galerie des Franciscains, les travaux de Zilvinas Kempinas composent une expérience propice à la méditation et au repli sur soi. Depuis le succès de sa *Flying Tape* en 2006 au Palais de Tokyo – principe d'une bande magnétique maintenue dans les airs par le souffle de ventilateurs –, hybridation surprenante entre art cinétique et minimal rappelant le célèbre *Blue Sail* de Hans Haacke, on attendait impatientement une exposition plus conséquente de cet artiste lituanien en France. Sur le même principe, *Airborne* joue sur la quasi-disparition du ventilateur pour accentuer la sensation magique de flottement autonome de la bande, alors que *Big O* souligne la verticalité de la galerie des Franciscains, autrefois lieu de

Archives Sonic Youth.

Vue de l'exposition *Sonic Youth etc.: Sensational Fix*, Life, Saint-Nazaire, 2008.
Photo Marc Damage

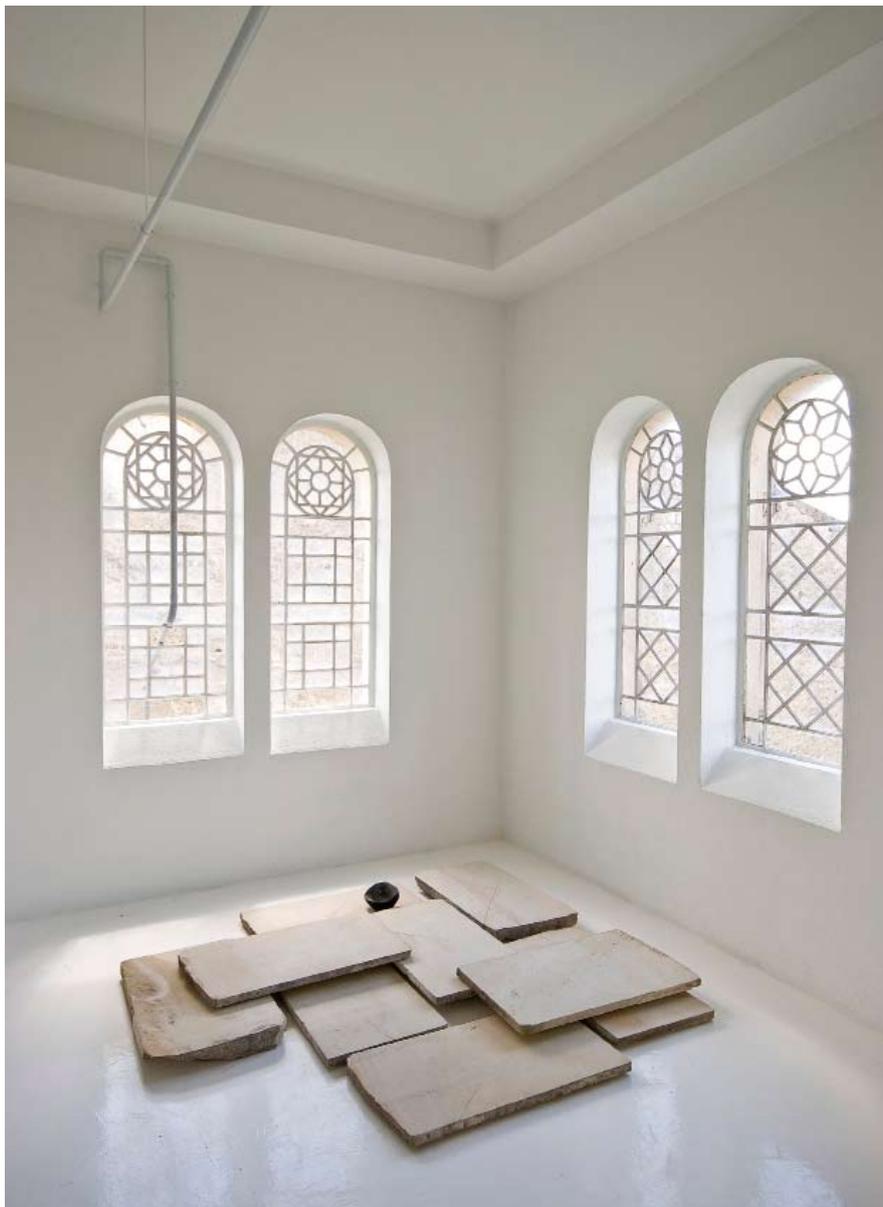


culte. Dans *Lemniscate*, la boucle de la bande magnétique dessine un symbole instable de l'infini enfermé par les forces contraires de deux ventilateurs, dans une ritournelle obsédante et sisyphéenne. Malheureusement, malgré leurs évidentes qualités formelles, ces trois installations recyclent le vocabulaire déjà développé à Paris et laissent une vague impression de frustration, de déjà-vu. *Still* parvient en revanche, à partir des mêmes éléments plastiques, à renouveler foncièrement le langage de l'artiste et prouve la capacité de Zilvinas Kempinas à ne pas s'enfermer dans la facilité. Dans la pièce majeure de cette monographie, les bandes magnétiques, suspendues de part et d'autre de l'espace pour frôler le sol en son centre, zèbrent la salle. Au premier mouvement du visiteur, elles initient une légère oscillation et évoluent ensuite à mesure que l'on tourne autour, passant du plan au volume, de la ligne à la courbe jusqu'à parfois quasiment disparaître. Cette installation si lourde au premier regard – les bandes magnétiques ressemblent à des barres de métal – se révèle d'une immense fragilité et encourage la disparition physique de l'œuvre jusqu'à sa dématérialisation. Regard ironique sur la rigidité, l'angulosité et la froideur de la facture minimale, tout ici est affaire de perception, de rapport à l'espace, préceptes fondamentaux du minimalisme des années 1960, développés dans leur acception subversive. Dans le sillage éclairé de Robert Morris et de ses *Felt Pieces*, sculptures de feutre modelées par la gravité et non plus par l'artiste, Zilvinas Kempinas objecte une perspective majestueuse au poncif de l'interactivité.

(1) Le fameux *Homerpalooza*, 24^e épisode de la saison 7 des Simpsons.

(2) Greil Marcus, *Lipstick Traces, une histoire secrète du XX^e siècle*, éditions Allia, 1998.

ZILVINAS KEMPINAS
AU GRAND CAFÉ,
SONIC YOUTH ETC.: SENSATIONAL FIX
AU LIFE,
SAINT-NAZAIRE,
DU 18 JUIN AU 7 SEPTEMBRE 2008.

**Katinka Bock**

Landschaft mit Hut, 2008. Grès, feutre, sable
 Courtesy galerie Jocelyn Wolff. Photo Olivier Dancy

KATINKA BOCK

Kanon

Par Daphné Le Sergent

C'est accompagné par le bruit omniprésent de l'écoulement de l'eau dans le système de tuyauteries, mis en place à la Synagogue de Delme par Katinka Bock, que se déroule la visite de son exposition. Prenant source dans le sous-sol du lieu où anciennement se trouvaient les bains, s'élançant tout le long de l'architecture, suivant l'atrium central, s'échappant le long de la cursive du premier étage, puis revenant dans le local d'accueil, l'œuvre, *Ja*, semble matérialiser le temps vécu du parcours, le porter dans une fluidité, évoquant ainsi les systèmes d'énergies de Joseph Beuys. Le travail de Katinka Bock prend ancrage dans la spécificité du lieu et se présente comme l'interface tangible entre l'espace d'exposition et le temps du spectateur, chaque œuvre devenant alors conjecture fragile d'un espace et d'un temps. *Sechs Flächen und ein Raum* se compose de six plaques

de terre crue posées au sol et reprenant les dimensions d'un volume de l'architecture, celui de l'Aron, autel à présent dissimulé de la Synagogue. Cette pièce est vouée à la disparition puisque la terre crue, ayant séchée à l'air libre, est devenue trop fragile pour être transportée. Ainsi le caractère *in situ* de ce travail vient-il capter le temps du regard, le retenir au fil d'équilibres précaires que Katinka Bock réalise à l'aide de différentes formes et matériaux. L'eau, mais aussi le verre, le bois, la pierre, la terre, le papier, par leur connotation atemporelle ne font qu'accentuer un peu plus les dispositifs d'équilibre, de basculement, de chute, de suspens. Dans *Je te tiens*, deux plaques de verre reposent sur le dossier d'une chaise. Elles sont superposées l'une sur l'autre à l'aide d'aiguilles soigneusement tordues et régulièrement recueillent une à une les gouttes d'eau s'échappant du système de tuyauterie *Ja*. *Strange Fruits* sont d'étranges fruits dont les formes ont été obtenues par l'écrasement de blocs de terre creux, poussés depuis le premier étage de la Synagogue. *Die Zone* relève de l'équilibre d'un parallépipède de bois sur un sac de riz, rendu possible par l'attraction de deux aimants, l'un partant du

mur, l'autre rattaché au bois.

Au-delà d'une inscription de l'œuvre dans l'espace d'exposition, c'est toute une réflexion sur le paysage et sur l'image mentale qui nous y relie que l'artiste paraît mettre en place. L'exposition comprend des photographies d'œuvres passées mais aussi celle d'un paysage comme *Urban Landscape*, presque effacée, voilée, proche en cela de l'image mnémotique. L'image mentale ou bien encore le cliché photographique n'apparaît pas tant dans la capture, celle de l'appareil, ou encore dans la saisie du souvenir, que dans la mise en équilibre, celle du point de vue, d'une tension entre le regard et le champ qu'il balaye. L'image, semble nous rappeler Katinka Bock, est avant tout un arrêt, la mise en suspens d'un point de vue, soumis, comme toute autre chose, aux forces des lois de la nature et des matériaux.

KATINKA BOCK, KANON
 À LA SYNAGOGUE DE DELME,
 DU 28 JUIN AU 28 SEPTEMBRE 2008.



Hamish Fulton
21 Pieces of Wood for 21 Days Walks in the Mountains (Switzerland),
 2007. Bois. Vue de l'exposition *Du jardin au Cosmos*.
 Courtesy Häusler Contemporary, Munich / Zürich.

NATURAL MYSTIC

Par Étienne Bernard

«*I like America and America likes me*», déclare Josef Beuys en 1974 enfermé pendant trois jours dans sa galerie new-yorkaise avec un coyote sauvage fraîchement importé de l'hostile Far West. Loin de s'adresser à une nation honnie pour ses exactions au Vietnam, l'Amérique aimée et aimante de l'artiste allemand constitue plutôt une condition naturelle à observer, à chérir et avec laquelle entrer en communication. Prédateur universel, l'Homme a toujours caressé le rêve un peu fou et résolument prétentieux de dompter Mère Nature sans omettre de lui prêter nombre de vertus culturelles. La relation dichotomique entretenue entre nature et culture structure ainsi notre rapport au monde depuis l'origine. C'est de cette relation aussi empirique qu'irrationnelle à notre environnement que traite l'exposition *Du Jardin au Cosmos* présentée cet été à l'Espace de l'Art Concret à Mouans-Sartoux à travers un parcours doublement axial de propositions artistiques judicieusement organisées autour des notions de naturalisme et de spiritualisme. L'illustration de la première s'ouvre sur une impressionnante fresque de facture minimale par Hamish Fulton. *21 pieces of wood for a 21 Day Walk in the Mountains*

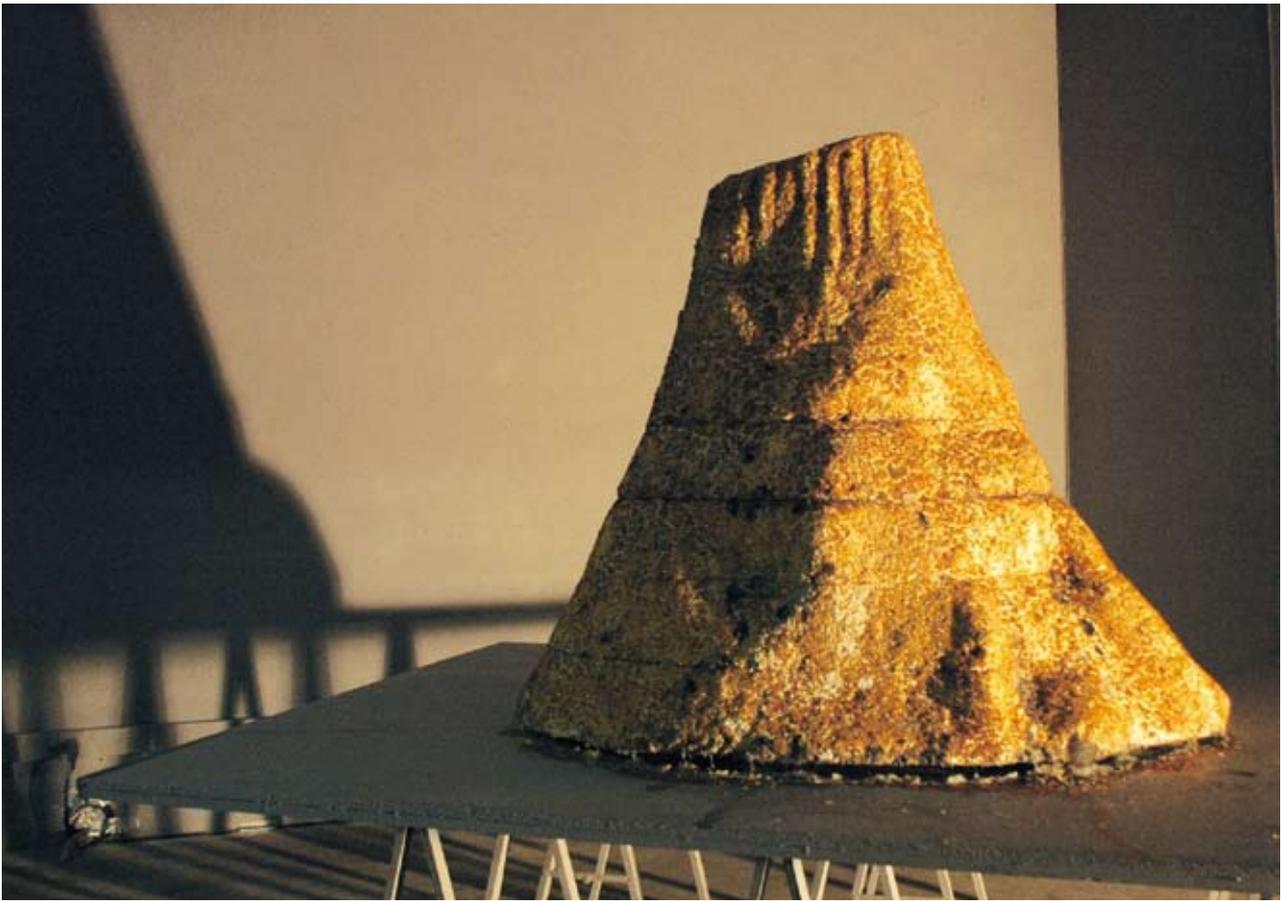
(*Switzerland*) dessine le spectre topographique d'une marche alpine. La déambulation s'entend ici comme vecteur empirique de la définition géographique à l'image des relevés cartographiques des grands explorateurs du XVI^e siècle. Plus loin, Éric Pointevin semble répondre au schématisme performatif du Britannique par la représentation photographique documentaire. Un gros plan sur un sous-bois de bouleaux entérine son expérience d'une nature-contexte, toile de fond nourricière évidente de l'existence humaine. Enfin, Renaud Auguste-Dormeuil utilise les vertus du Grand Horloger qu'évoquait Voltaire comme outils historiographiques pour dresser une carte du ciel étoilé à la veille des grands événements de l'Histoire.

À la fois contrepoint et poursuite de ces naturalismes rationnels, la seconde partie de l'exposition se concentre sur des approches plus spiritualistes. L'art depuis ses premiers pas dans la modernité a trouvé dans le règne naturel une valeur-refuge, espace-ressource aussi fascinant que terrifiant, remède universel à l'aliénation de la conscience dans le monde industriel. L'idée de l'élixir salvateur du « mal du siècle » de Franz Marc se répercute plus tard dans les rhétoriques artistiques de la seconde moitié du siècle. Alors que son compatriote Beuys s'adresse directement à la bête sauvage en louant les vertus curatives de quelques denrées auxquelles il devait sa

survie, les immensités paysagères de l'Ouest américain deviennent l'autel des tribulations transcendentalistes les plus monumentales pour approcher le sublime. Ainsi, en 1970, Robert Smithson déploie sa *Spiral Jetty* à grands renforts de bulldozers dans les eaux du Grand Lac Salé, désormais icône incontestée de cette reconquête des valeurs telluriques d'une américanité originelle.

Fascinant parcours transgénérationnel, *Du Jardin au Cosmos* est une mise à plat de ces problématiques très justement nécessaire dans un contexte artistique de plus en plus porté par des questionnements néo-ésotériques tristement arides. À la fois didactique et illustrative, l'exposition évite brillamment l'écueil d'un jeunisme aujourd'hui de rigueur pour revenir aux fondamentaux, et réussit leur mise en perspective avec les propositions les plus contemporaines.

DU JARDIN AU COSMOS
 À L'ESPACE DE L'ART CONCRET,
 MOUANS-SARTOUX,
 DU 30 JUIN 2008 AU 4 JANVIER 2009.
 AVEC DARREN ALMOND, ROBERT SMITHSON,
 GUISEPPE PENONE, HAMISH FULTON, WOLFANG
 LAIB, JOSEPH BEUYS, MICHEL BLAZY, RENAUD
 AUGUSTE-DORMEUIL, VALÉRY GRANCHER, GYAN
 PANCHAL, JOHN BALDESSARI, ÉRIC POITTEVIN,
 MELIK OHANIAN, JEAN-LUC MOULÈNE, HUBERT
 DUPRAT, ROBERT BARRY. COMMISSARIAT JEAN-
 MARC AVRILLA.



David Vincent

Devil Tower 2, 1995.

Moule en polystyrène et purée de pomme de terre, 110 x 145 x 180 cm.

IDENTITÉS FANTÔMES

Par Pierre Tillet

Pour quelles raisons un artiste peut-il être amené à choisir une ou plusieurs identités différentes de la sienne? Il peut s'agir d'une volonté de métamorphose qui engage des rapports variables entre un soi réel et un autre (ou des autres) fabriqué(s). Il n'est d'ailleurs pas simple de comprendre les enjeux de la création d'hétéronymes, qui faisait dire à Fernando Pessoa: «*Je ne change pas, je voyage*». Le choix d'une identité différente peut aussi relever d'une stratégie (à des fins de dissimulation, de diversion, d'imposture...), comme lorsque Duchamp signe «R. Mutt» son urinoir afin de ne pas apparaître comme son «créateur» aux yeux de la Society of Independent Artists. Enfin, un projet de cette nature peut avoir pour motif le rejet de toute approche biographique, dans le contexte post-70's d'une mort ou d'une disparition de l'auteur. Sans compter l'intention d'aller à l'encontre des notions d'originalité et d'invention associées au talent individuel. À ces concepts sont alors préférés ceux de non-production ou de préférence pour le réel (par rapport à l'œuvre d'art).

Les enjeux liés aux artistes fictifs, aux vrais-

faux regroupements d'artistes ou aux artistes qui se dotent de personnalités multiples sont au centre de l'exposition *Faites vos je* présentée par Sextant et plus à la Galerie de la Friche la Belle de Mai. L'exposition commence par une *joke* de l'artiste imaginaire Norma Jeane, qui présente neuf interprétations (par Maria Callas, Joan Sutherland, Montserrat Caballe...) de l'air le plus connu de la *Norma* de Bellini, sous le titre *Être Norma neuf fois*. Les œuvres sont ensuite réparties dans deux vastes salles, au sein desquelles Paul Devautour occupe une large place via Alexandre Lenoir, David Vincent et le Cercle Ramo Nash qui le représentent à des titres variés. On retient surtout *La Guerre des réalités II*, grande fresque du Cercle Ramo Nash livrant les différents niveaux d'un jeu vidéo factice dont les protagonistes sont «un commissaire impliqué», des «plasticiens militants», des «collectionneurs sourcilleux», etc. Ou encore, de David Vincent, une sculpture enduite de purée, à l'image de la montagne sacrée de *Rencontres du Troisième Type*.

Le collectif Claire Fontaine, qui s'est auto-déclaré «artiste ready-made», présente quant à lui une vidéo foutraque dont l'image a été supprimée, ne laissant que le son et des sous-titres qui restituent des dialogues à peine audibles. On est évidemment curieux de déterminer la nature du document (film d'auteur ? porno de série Z ?) jusqu'à ce que l'imposture soit révélée: il s'agit d'une vidéo

pirate tournée pendant le voyage de noces de Pamela Anderson et de Tommy Lee. Tout aussi réussi, un film d'Éric Duyckaerts et Jean-Pierre Khazem déplace le sujet de l'exposition, puisqu'il montre l'artiste dialoguant avec son alter ego: une marionnette à son effigie qui lui donne une leçon de dessin absurde. La différence avec un numéro de cabaret habituel, c'est qu'ici, la marionnette est le ventriloque d'Éric Duyckaerts et non l'inverse: la bouche de la marionnette s'agit tandis que celle de l'artiste⁽¹⁾ reste close.

⁽¹⁾ En fait, le manipulateur de la marionnette est une tierce personne portant une tête en silicone qui représente celle de l'artiste.

FAITES VOS JE

À LA GALERIE DE LA FRICHE LA BELLE DE MAI, MARSEILLE,

DU 8 JUILLET AU 13 SEPTEMBRE 2008.

AVEC ARTISTS ANONYMOUS, CERCLE RAMO NASH, ÉRIC DUUYCKAERTS, CLAIRE FONTAINE, ANABELLE HULAUT, NORMA JEANE, ALEXANDRE LENOIR, ÉDOUARD LEVÉ, SYLVIE RÉNO, REENA PAULINGS ET DAVID VINCENT.



Benoît Maire
Tête de Méduse, 2008.
Terre cuite. 15 x 15 x 20 cm.

Raphaël Zarka
Les Billes de Sharp, 2008.
Pyrogravure sur poutres en chêne.
180 x 30 x 30 cm, 120 x 30 x 30 cm, 60 x 30 x 30 cm.

Benoît Maire
Tirésias Open, 2007.
7 collages numériques, tirages barytés encadrés. Dimensions variables.

Courtesy des artistes, Cortex Athlético, Bordeaux, Hollybush Gardens, Londres et galerie Michel Rein, Paris.
Photo Christelle Montaron

DRÔLES DE MÉDIUMS

Par Mathilde Villeneuve

Fraîchement débarquée de *220 jours*, projet conçu par les deux commissaires Élodie Royer et Yoann Gourmel, où une dizaine d'artistes se relayaient pour tenir le rythme effréné d'une exposition renouvelée tous les mois dans une très petite galerie parisienne rue Louise Weiss, la bande était récemment invitée par Irma VepLab à relever le défi du déploiement et de l'expatriation. Poursuivant le développement d'un récit collectif, l'exposition à tendance littéraire plutôt que thématique, mettait alors littéralement en lumière leur dénominateur commun : d'un côté, la nature même des sources – l'Histoire et son lot de mythes et de découvertes physiques, humaines et scientifiques –, de l'autre, l'attention toute particulière portée au document, à son traitement et à son intégration dans l'œuvre.

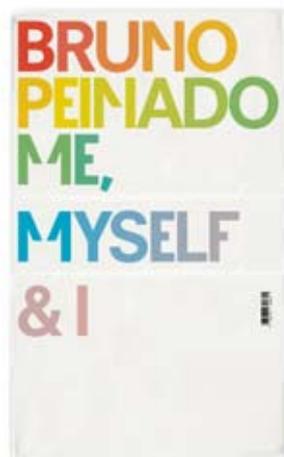
D'entrée de jeu, on était happé par la lumière au bout du tunnel dégagée par la projection vidéo de Julien Crépieux qui tentait d'épuiser toutes les possibilités de représentation d'un paysage modélisé. Une voix, celle de Mark Geffriaud, qui récitait des textes de Borges et de Mallarmé, nous entraînait vers la suite

de l'exposition. Dans un long couloir plongé dans le noir, ce même artiste jouait des effets de transparences pour réinjecter, par un processus de rétroprojection et de découpes lumineuses, une partie du verso sur le recto d'une page de dictionnaire. On débouchait alors sur l'œuvre d'Isabelle Cornaro et réalisait rétrospectivement que la bande sonore était en réalité la B.O. de ses images suspendues dans les airs : des promenades encore, mais cette fois en plan rapproché, à travers les bulles colorées d'une boule de déco kitsch, ou de bijoux dorés et d'objets d'optiques. À même les fenêtres de la salle, Geffriaud avait déposé des filtres opacifiants qui privilégiaient, selon la lumière du jour, une des deux faces d'une page documentant la vie de Gombrowicz. Raphaël Zarka, quant à lui, proposait une œuvre à mi-chemin entre la sculpture contemplative et l'objet de travail en cours d'élaboration : des bûches posées sur des cales et parcourues de lignes pyrogravées qui signalaient les découpes à suivre pour réaliser un polyèdre régulier, le tout inspiré des planches d'un astronome du XVIII^e siècle. Cornaro en rajoutait alors une couche : non seulement, elle oscillait à son tour entre le document de travail et l'œuvre finale, mais introduisait la notion de réplique reproductible en passant ses documents préparatoires d'œuvre à l'impression de bons à tirer. Bruno

Persat prolongeait d'ailleurs la duperie en mettant ses photos d'apparence classique, noir et blanc et joliment encadrées, au service de la représentation d'un sujet inattendu : le détail d'un jeu vidéo. Dans cet espace, sombre lui aussi, une ampoule étendue au sol suffoquait. Tandis qu'à côté, deux autres ampoules planquées dans la cheminée aveuglaient par leur éblouissement. L'accident qui se profilait serait donc finalement avéré quand on découvrirait le fil de plomb qui venait de frapper le verre d'une autre lampe de sa pointe menaçante. Enfin, Benoît Maire revisitait à l'inverse le mythe du voyant aveugle de Tirésias dans ses collages et Benoît-Marie Moriceau reproduisait le tableau, cachette à bijou d'une scène des *Vampires* (où jouait Musidora, ancienne hôtesse du centre d'art qui accueillait à l'époque les surréalistes) dont il faisait tour à tour apparaître et disparaître l'image dans le cadre. Une dernière pièce qui donnait décidément le ton à cette exposition, oscillant entre des apparitions et disparitions d'œuvres et de fantômes de références, de voix et de figures littéraires, autant d'anciens et de nouveaux habitants des lieux que les artistes invoquaient et ressuscitaient.

L'ANOMALIE D'ARARAT
À IRMAVEPLAB, CHÂTILLON-SUR-MARNE,
DU 13 JUIN AU 13 JUILLET 2008.

2MANYBOOK 1



Sous le pavé les pages

Rarement le terme de pavé n'aura été aussi approprié. Du haut de ses 1500 pages, l'opus de Bruno Peinado, *Me, Myself and I* trône telle une bible dédiée à sa passion proliférante pour le dessin. Ces quelque 714 dessins remarquablement imprimés sur un papier à la limite de la transparence composent une quasi anthologie des œuvres aquarellées de l'artiste douarniste et réunissent plus de 50 carnets. Le modèle de Delacroix rôde en sourdine, auquel l'artiste se réfère implicitement, sans vouloir se comparer au maître : il s'agit plus de réactualiser un rapport au monde via la réappropriation de cette multitude de dépliant et de prospectus qui nous assaillent quotidiennement. Peinado nous convie à un voyage immobile partant de la réécriture de ces bases éphémères et du dépassement de leur dimension prosaïque. La légèreté de l'aquarelle fluidifie la dérive langagière et nous emporte vers d'autres rivages. Sous le pavé, les plages, donc.

PJ



Road to Nowhere

Gonzalo Lebrija est un jeune artiste mexicain qui a sillonné son pays du nord en sud, de la frontière mexicano-californienne jusqu'à Mexico City, s'arrêtant au gré d'un voyage tourmenté dont il a restitué le décor, tour à tour enchanteur ou dévasté, désertique ou urbanoïde, au guidon de sa R/75 BMW (surnommée *Toaster* pour les fans), motocyclette mythique s'il en est. À chacune de ses « pauses », le *roadrunner* a effectué une prise de vue via le réservoir de sa moto, utilisant ce dernier comme un filtre déformant, un médium. Il en résulte une série de photographies prises toujours selon le même protocole, quasi scientifique, inscrit au milieu de la composition, comprenant la vue d'ensemble avec la moto et l'objet photographié : date, latitude et longitude, pression atmosphérique, heure, kilométrage, température ambiante. Ce projet, conçu pour l'exposition à la galerie Laurent Godin, se retrouve quasiment tel quel dans sa version éditoriale : distancé, sobre et élégant.

PJ



Design et Châtiment

Six ans après sa parution anglaise, voici enfin la traduction française du dernier recueil de diatribes d'Hal Foster. Écrits entre 1996 et 2001, ces textes vitupèrent contre un design qui synthétise toutes les dérives d'un capitalisme culturel dépassant les bornes. De l'indistinction nouvelle à l'impact économique des récents parcs à thèmes au vernis culturel sélectif que sont désormais les avatars franchisés des grands musées, des starchitectes à l'omniprésence du display post-postmoderne, le célèbre éditeur d'*October* nous exhorte à « résister à la totalité présentiste du design dans la culture aujourd'hui » par-delà les monuments-images et les images-monuments. De quoi nourrir notre inquiétude post-2001.

AL



Galerie mode d'emploi

On y trouve des renseignements très pratiques qui vont de l'explication du système de la Dation aux différents taux de TVA applicables. Parfois cela frôle la trivialité comme lorsqu'on nous explique que le choix de l'emplacement déterminera le type de clientèle à qui le futur galeriste s'adressera... Heureusement, cette sorte de guide de la création d'une galerie pour les nuls, très bien renseigné sur le plan juridique et fiscal est émaillé de citations de jeunes galeristes, Fabienne Leclerc, Maisonneuve, Godin, Loevenbruck qui témoignent des évolutions depuis les Lelong et autres Sonnabend. On remonte même à Volland pour confirmer définitivement le passage d'une époque romantique à une vision très pragmatique. On attendait cependant un véritable essai sur le rôle et l'influence du métier de galeriste sur la circulation des œuvres, le marché, la carrière des artistes, etc.

PJ

BRUNO PEINADO
ME, MYSELF AND I, 2008.
ÉDITIONS GALERIE HERVÉ
LOEVENBRUCK ET BLACKJACK
ÉDITIONS, 60 EUROS, 21 X 14,85 CM,
12 CM D'ÉPAISSEUR, 1462 PAGES,
714 DESSINS, 56 CARNETS RÉALISÉS
ENTRE 1995 ET 2005,
1080 EXEMPLAIRES DONT 80
AVEC UNE ŒUVRE ORIGINALE
ET COUVERTURE BLANCHE
ESTAMPILLÉE.

GONZALO LEBRIJA
R75/5 TOASTER, 2008.
TEXTE CARLOS ASHIDA
ET BAUDELIO LARA,
ÉDITIONS ONESTAR PRESS / GALERIE
LAURENT GODIN, 30 EUROS,
21 X 29,7 CM, 800 EXEMPLAIRES,
AVEC LE SOUTIEN DE LA FONDATION/
COLLECTION JUMEX, MEXICO.
EXPOSITION À LA GALERIE
LAURENT GODIN, PARIS,
DU 6 SEPTEMBRE
AU 4 OCTOBRE 2008.

HAL FOSTER
DESIGN & CRIME,
ÉDITIONS LES PRAIRIES ORDINAIRES,
2008. 14 EUROS, 185 PAGES.

MARIE-CLAIRE MARSAN
GALERIE D'ART, 2008.
FILIGRANES ÉDITIONS, 20 EUROS, 160
PAGES.



Cyprien Gaillard

La Grande Allée du Château d'Oiron (tour HLM d'Issy-les-Moulineaux détruite en février 2008). Béton concassé recyclé, bois, plastiques, verre. Production Château d'Oiron.

1 PS

LA VOIE LACTÉE

Par Patrice Joly

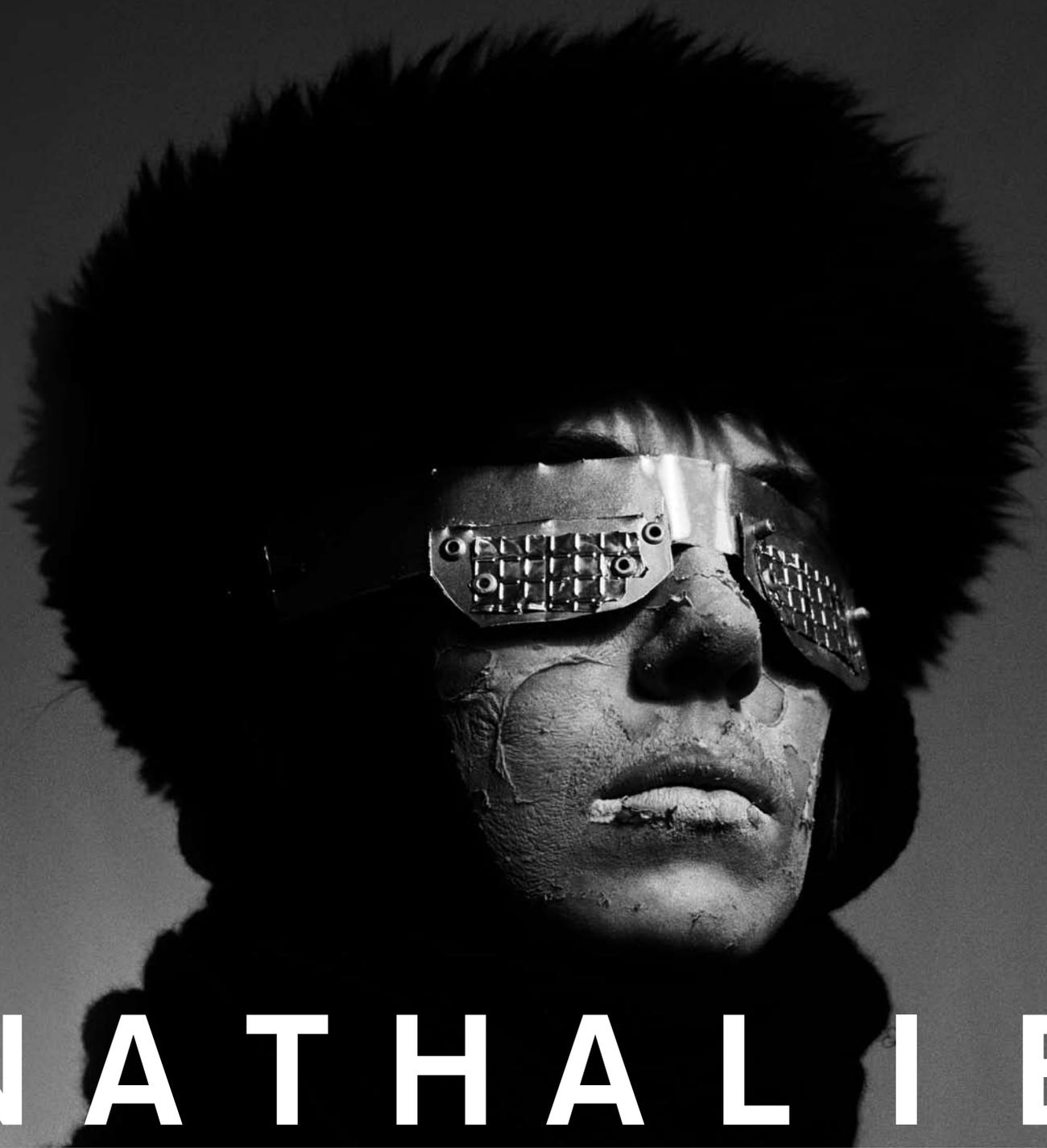
Le jeune artiste parisien nous avait habitué à des exercices flamboyants où les embrassements/effondrements d'unités d'habitation étaient spectaculairement mis en scène en des triptyques dignes d'un Abel Gance... À Oiron, rien de tel, ni fumigènes, ni artificiers, seulement l'escamotage d'une tour d'Issy-les-Moulineaux (comme le précise heureusement le très visible cartel) en son devenir carpettes quasi invisible. Car le risque est grand de passer à côté de la pièce même s'il s'avère difficile de la rater : Cyprien Gaillard a recueilli les quelques dizaines de tonnes de gravats blanchâtres résultant de la démolition d'une tour de la banlieue parisienne pour les déposer au sol et reconstruire littéralement

le piètement de cette voie majestueuse qui mène jusqu'à l'entrée du Château d'Oiron. Ce qu'il prétend faire appartenir au monde de la sculpture nous rappelle les chemins de graviers blancs des allées de cimetière : à ce propos, nous ne sommes pas si éloignés de la pensée de l'artiste qui voit dans la destruction programmée de ces tours HLM rien de moins que celle du modernisme via la disparition de tout un pan de l'architecture du XX^e siècle. Pour Gaillard, s'attaquer à ces tours, c'est vouloir

effacer d'un coup de baguette les traces d'un passé proche, sous couvert de bonnes intentions urbanistiques et de droit d'inventaire. Aussi, la posture de l'artiste, qui surjoue le devenir tombeau de ces constructions en lui redonnant par le même mouvement une nouvelle vie fait mouche. Cette pièce a également à voir avec un land art revisité qui se préoccuperait de mutations urbaines autant que de considérations esthétiques, de mémoire et de « traçabilité des matériaux » autant que de monumentalité.

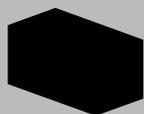
CYPRIEN GAILLARD

LA GRANDE ALLÉE DU CHÂTEAU D'OIRON,
CHÂTEAU D'OIRON,
DU 28 JUIN AU 28 SEPTEMBRE 2008.



NATHALIE TALEC

Exposition rétrospective, du 10 octobre 2008 au 25 janvier 2009



MAC/VAL
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DU VAL-DE-MARNE

MAC/VAL

Place de la Libération, 94400 Vitry-sur-Seine

Retrouvez la programmation sur
www.macval.fr

Nathalie Talec, *Autoportrait avec paire de lunettes pour évaluation des distances en terre froide*, 1986. Photographie noir et blanc sur papier baryté contrecollée sur bois, 100 x 100 cm. Exemplaire unique. Prise de vue : Philippe Rolle. Collection du Fonds national d'art contemporain, ministère de la culture et de la communication, Paris. © Adapp, Paris 2008.

VAL de
MARNE
Conseil général

metre Télérama nova



Centre
IMAGES

Sèvres
1746

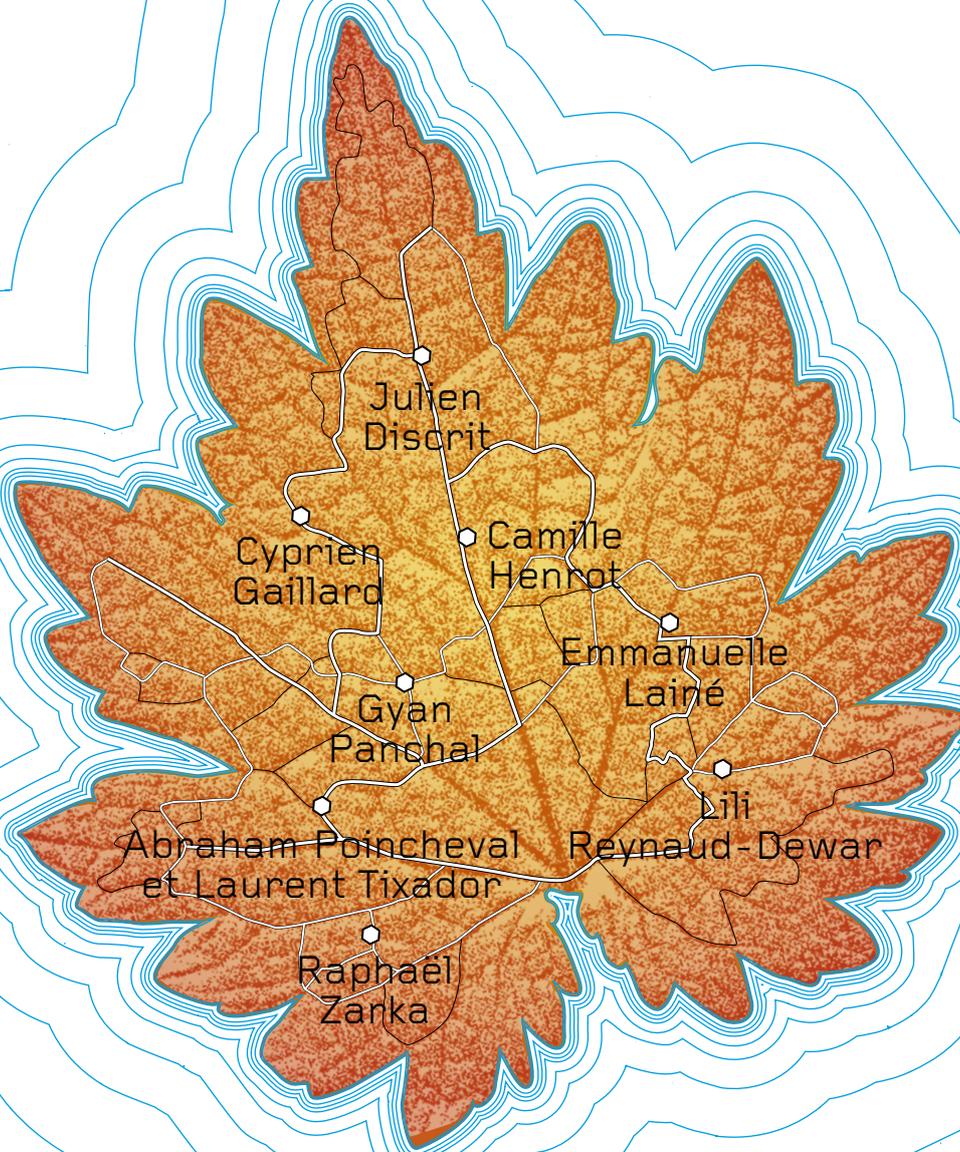
atelier
arcay



LA CONSISTANCE DU VISIBLE

exposition
du 10 octobre
au 22 novembre 08

une proposition de Nicolas Bourriaud



FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD

12 rue Boissy d'Anglas 75008 Paris
www.fondation-entreprise-ricard.com