

First of all there was the obsession with the skirting-board. Revealed by Elodie, this preoccupation focused on a slight hollow, a sort of counter-form at the foot of the foundation's walls, kept us on tenterhooks for a few weeks (dare I say that it was actually several months?). At first glance, these “floating” walls did not shock everybody, because some people in the group were less accustomed to white spaces, and when Jonathan pointed out that not all the walls were connected, Guillaume riposted that every white cube is in the end never really either a cube or really white. Blaise, for his part, expressed his radical desire to de-activate the usual function of the false plasterboard walls, and make them disappear.

What was involved was conceiving a space. It mustn't be just conceptual. I don't like it when we think of concept for concept's sake. For me, the concept is perceptible, Elodie added.

The issue of the possibility of a shared gesture then came to the fore. What is a group show if the artists brought together by the curator decide to present a shared gesture? Does it become monographic? We're not a collective and we don't want to be one, was one of the answers, which led to the question being rephrased: What happens when artists meet to devise a collective show?

Our activities suffer from curators' sets and intentions, it's rare to have so much time, ahead of time, to think about an exhibition.

It was at that moment that my position, which, up until then, was to let the exhibition happen, was asserted. I would switch from being the observer that I was of that collegiate reflection process to becoming the scribe. I had given the impulse, now it was necessary to follow what resulted from it, step by step; it seemed important to me to record everything, the forward moves and the back-to-go moves alike, decisions as well as doubts.

In relation to the skirting board, the column is perfect, there is not that discrepancy, the skirting board does not exist on the column. It is just a plane. My basic idea was rather to do away with that skirting board, get rid of it, meaning making its negative, filling it in, as if it no longer existed, quite simply. Simon reverted to the matter in hand. The skirting board is a good pretext for playing together, Guillaume agreed.

The exhibition is a sum of compossibilities. More so than a possibility, a compossibility demands an attention to the other: it is not just a matter of being individually possible but of being possible-with-others. In a way it implies a compatibility and, when examined as an existential principle, posits that a thing exists because it is compatible with other things, with its environment. Existing possibilities thus owe their existence to their compossibility.

In order to envisage showing painting in this space, a unity must be created somewhere, and the painting must be made possible. The space has to be tamed. The idea was raised of delimiting it, and avoiding the walls of the entrance and at the back, which were too connected with the outside. What was involved, in any event, was considering the space above all else: the very domestic floor, and the ceiling which vaguely calls to mind the underneath of a truck, the false walls, too. The crazy hypothesis then suddenly sprang to mind of making a false ceiling with a false painted sky with clouds. If we paint it, I wonder if that does not relate painting to make-up.

And knowing that there are no windows in this space: how is it to be lit? And then a false ceiling reduces the height, so we'll be even more squeezed between two planes.

Thinking about the impact of the context on painting is not only very speculative but also akin to scenography. Thinking about the impact of painting on its context is a way of designating its use value. The delimitation created by the partition wall makes a very small entrance, as if one were entering the space anew; if this first room remains completely empty, this re-enacts the idea of the trajectory of painting. Otherwise one can come up with a lit ceiling, there is no longer any painting, just light and colour. You enter, you walk across an empty space, you end up with an empty space and, in the meantime, you have traversed a kind of confusion which is, nevertheless, the simple thing that joins us all together.

Another unity is called for, this will not be enough.

We might begin by determining a space for this common gesture, perhaps by staking out one zone in particular, Davide would suggest. A point of agreement in this polyphonic dialogue with the place, I would add.

So it is a question of knowing if we want to see the exhibition as a temporary and arbitrary set of compossibilities, or as “a set of propositions or states of things that is compossible to a maximum degree (which is to say, such that all the propositions and all the states of things of this set are compossible, and that the addition of any new proposition or any new state of things makes this set impossible)”, as Wikipedia puts it so well on the subject of contemporary theories of possible worlds. Otherwise put, the exhibition can be seen as one of the possible worlds, and there will thus be a whole host of other counterfactual exhibitions...

Considering the space as a single object seemed pretty apposite. Underscoring one of its perspectives, likewise. Revealing an already-there, a trajectory, a way of looking. What was this situation if not a series of gazes cast over one and the same space? If each artist, in his or her own way, could be identified as a painter but without practicing painting in a literal or, in any event, expected way—in the covering of a canvas surface with a colouring matter, in particular—then instrumentalizing painting did not seem to be a problem. Nor did using it as a foil with regard to this space, either. How were we to paint in such a way that the painting is not what is being looked at? So the challenge would no longer be the painting for its own sake, but what lies beyond it, that which it is able to produce, perhaps even construct, the way in which, in its turn, it makes the space possible.

In the end, what would there be to see? A gaping space, a clear cut in something tending to indeterminacy, an opening between two planes, an interval, an abstraction created from scratch and yet always already present. A hiatus presented as the flipside of the space usually earmarked for exhibitions... To be seen? Maybe not.

Il y eut tout d'abord l'obsession de la plinthe. Révélée par Elodie, cette préoccupation fixée sur un léger creux, sorte de contre-forme au bas des murs de la Fondation, nous a tenus en haleine quelques semaines (oserai-je dire qu'en réalité il s'est agi de plusieurs mois ?). Ces murs «flottants» n'avaient de prime abord pas choqué tout le monde, certains dans le groupe ayant une moindre habitude des espaces blancs et, lorsque Jonathan fit remarquer que tous les murs n'étaient pas reliés, Guillaume répliqua que chaque white cube n'est finalement jamais vraiment cube ni jamais vraiment blanc. Blaise exprima, quant à lui, son envie radicale de désactiver la fonction habituelle des cimaises, de les faire ainsi disparaître.

Il s'agissait de penser un espace. Je n'aime pas quand on pense le concept pour le concept, pour moi le concept est sensible, ajouta encore Elodie.

La question de la possibilité d'un geste commun émergea alors. Qu'est-ce qu'une exposition collective si les artistes réunis par le curateur décident d'un geste commun ? Devient-elle monographique ? On n'est pas un collectif et on ne souhaite pas en être un, fut l'une des réponses qui amena à reposer la question ainsi : que se passe-t-il quand des artistes se rencontrent pour penser une exposition collective ?

Nos pratiques souffrent des scénographies et des intentions des curateurs, c'est rare d'avoir autant de temps en amont pour penser une exposition.

Ma position qui, jusque-là, était de laisser advenir l'exposition, s'est affirmée à ce moment. De l'observatrice que j'étais de ce processus collégial de réflexion, j'allais devenir la scribe. J'avais donné l'impulsion, maintenant il fallait suivre ce qui en découlait, pas à pas, il me semblait important de tout consigner, les avancées comme les retours à la case départ, les décisions comme les doutes.

Par rapport à la plinthe, la colonne est parfaite, il n'y a pas ce décalage, la plinthe n'existe pas sur elle, c'est juste un plan. Mon idée c'était plutôt d'annihiler cette plinthe, l'annihiler, c'est-à-dire faire son négatif, la combler, comme si elle n'existait plus, tout simplement. Simon revenait à la charge. La plinthe est un bon prétexte à jouer ensemble, acquiesça Guillaume.

L'exposition est une somme de compossibles. Plus qu'une possibilité, la compossibilité exige une attention à l'autre : il ne s'agit pas seulement d'être individuellement possible mais d'être possible-avec-les-autres. Elle implique, en quelque sorte, une compatibilité et, examinée comme principe existentiel, pose qu'une chose existe parce qu'elle est compatible avec d'autres, avec son environnement. Les possibles qui existeront devront donc leur existence à leur compossibilité. Pour envisager de présenter de la peinture dans cet espace, il faut recréer une unité quelque part, rendre la peinture possible. Il faut dompter l'espace. L'idée fut soulevée de le délimiter, d'éviter les murs de l'entrée et du fond, trop liés à l'extérieur. Il s'agissait en tout cas de considérer l'espace avant tout : le sol, très domestique, et le plafond qui fait un peu penser à un dessous de camion, les faux murs, aussi. Jaillit alors l'hypothèse folle de fabriquer un faux plafond avec un faux ciel peint de nuages. Si on le peint, je me demande si ça ne renvoie pas la peinture à du maquillage.

Et, sachant qu'il n'y a pas de fenêtres dans cet espace : comment est-ce qu'on éclaire ? Et puis avec un faux plafond, on va être encore plus coïncé entre deux plans.

Penser l'impact du contexte sur la peinture, c'est à la fois très spéculatif mais aussi proche de la scénographie. Penser l'impact de la peinture sur son contexte, c'est une manière d'en désigner la valeur d'usage. La délimitation de la cimaise, ça fait une toute petite entrée, comme si on entrait à nouveau dans l'espace ; si cette première salle reste complètement vide, ça rejoue l'idée de trajectoire de la peinture. Sinon, on peut penser un plafond lumineux, il n'y a plus de peinture, juste la lumière et la couleur. On entre, on traverse un espace vide, on finit par un espace vide et, entretemps, on a traversé une espèce de confusion qui est pourtant la chose simple qui nous réunit tous.

Il faut une autre unité, ça ne suffira pas.

On pourrait commencer par déterminer un espace pour ce geste commun, en balisant peut-être une zone en particulier, suggéra Davide. Un point d'accord dans ce dialogue polyphonique avec le lieu, ajouterai-je.

La question est alors de savoir si l'on souhaite voir l'exposition comme un ensemble temporaire et arbitraire de compossibles ou comme «un ensemble maximalement compossible de propositions ou d'états de choses (c'est-à-dire tel que toutes les propositions ou tous les états de choses de cet ensemble soient compossibles, et que l'ajout de toute nouvelle proposition ou de tout nouvel état de choses rende cet ensemble impossible)» comme le dit si bien wikipédia à propos des théories contemporaines des mondes possibles. Autrement dit, l'exposition peut être envisagée comme l'un des mondes possibles, et il y aurait donc une multiplicité d'autres expositions contrefactuelles...

Considérer l'espace comme un seul objet semblait assez juste. Souligner l'une de ses perspectives aussi. Révéler un déjà-là, une trajectoire, un regard. Qu'était cette situation sinon un ensemble de regards portés sur un même espace ? Si chacun à sa manière pouvait être identifié comme peintre sans pour autant pratiquer la peinture de manière littérale ou, en tout cas, attendue — dans le recouvrement d'une surface toilée par une matière colorante, notamment — alors instrumentaliser la peinture semblait ne pas être un problème. L'employer comme faire-valoir de cet espace non plus. Comment peindre pour que la peinture ne soit pas ce que l'on regarde ? L'enjeu ne serait alors plus la peinture pour elle-même mais son au-delà, ce qu'elle peut produire, peut-être même construire, ce en quoi elle rend à son tour l'espace possible.

Finalement qu'y aurait-il à voir ? Une béance de l'espace, une découpe nette dans quelque chose qui tendrait à l'indétermination, une ouverture entre deux plans, un intervalle, une abstraction créée de toutes pièces et pourtant toujours déjà présente. Un hiatus qui se donnerait à voir comme l'envers de l'espace habituellement dévolu aux expositions... À voir ? Peut-être pas.

Elodie Seguin

Née en 1984, vit et travaille à Paris

Elodie Seguin

Oscillant entre une construction rigoureuse et une prise en compte des hasards, les œuvres d'Elodie Seguin trouvent leur origine soit dans le dessin en perspective, soit dans l'existant dont elle peut décider de reproduire un fragment — toujours dans une analyse précise de l'espace dans lequel elles viendront s'établir. Nombre d'entre elles naissent d'heureuses juxtapositions accidentelles de sa réserve de matériaux, achetés ou parfois trouvés, puis laissés posés dans un coin de l'atelier. Il ne s'agit pas ici d'un art de l'objet pour l'objet, mais de la mise en place de modalités d'apparition raisonnées des relations qu'ils développent entre eux. Scotch, papier, carton, bois… L'artiste évoque à leur propos une «grammaire des matériaux», aimant à les présenter comme des possibles, forts d'usages à venir, des matériaux «disponibles». Uniques à leur lieu de monstration sans être in situ, évoquant un ailleurs sans être tout à fait un non-site, statiques mais non figées, partiellement ready-made, parfois peinture, plus souvent sculpture ou installation, ses interventions dans l'espace mêlent plans et volumes, espaces réels et illusoirs, sans « désir de présence autoritaire ».

*Robert Morris, «American Quartet», Art in America, décembre 1981.

Elodie Seguin

Elodie Seguin

Elodie Seguin

Jonathan Binet

Né en 1984, vit et travaille à Paris

Jonathan Binet

Les œuvres de Jonathan Binet ont parfois des titres, mais pas toujours. Il semble plus judicieux de dire les œuvres que les peintures — bien qu'il soit ici essentiellement question de peinture. Il serait même plus adéquat de parler de la peinture de Jonathan Binet plutôt que des peintures de Jonathan Binet. Bien sûr, les œuvres existent, indépendantes les unes des autres, mais c'est lors de l'accrochage, lorsqu'elles s'additionnent — selon le terme choisi par l'artiste pour ce processus — que ces œuvres créent ce fameux tout supérieur à l'ensemble de ses parties, que sa peinture prend réellement corps. Il s'agit alors d'inverser le temps, de «réinventer les causes», de réinjecter l'accidentel, l'imprévu, dans le cours de l'exposition que l'on suppose généralement le fruit d'une longue suite de décisions a priori. Dans sa forme finale ou, en tout cas, dans sa forme accrochée, l'œuvre vient confirmer ce que le hasard a pu suggérer. Les intervalles entre les tableaux importent presque autant que les toiles elles-mêmes, investis de gestes simples comme un coup de spray rapide sur une vis laissée là ou une ficelle tendue tout du long du parcours de l'exposition. La peinture est parfois plus présente sur la toile non tendue qui déborde du châssis que sur le carré blanc qui lui est théoriquement dévolu.

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Wavering between a rigorous construction and a consideration of haphazardness, Elodie Seguin's works originate either from the perspectival drawing, or from the existing context, a fragment of which she can decide to reproduce—invariably in a precise analysis of the space they will be set up in. Many of them come about from felicitous accidental juxtapositions of her stock of materials, bought or at times found, then left in a corner of the studio. What is involved here is not an art of the object-for-object's-sake, but a setting up of reasoned forms of appearance with regard to the relations they develop between them. Scotch tape, paper, board, wood... In their regard, the artist conjures up a “grammar of materials”, keen to display them as possibles, with plenty of uses in the offing, “available” materials”. Her interventions in space—unique to their place of display without being in situ, evoking an elsewhere without being altogether a non-site, static but not frozen, part readymade, but painting, more often sculpture or installation—mix planes and volumes, real and illusory spaces, without any “desire for authoritarian presence”.

* Robert Morris, “American Quartet”, *Art in America*, December 1981.

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Jonathan Binet

Blaise Parmentier

Né en 1983, vit et travaille à Paris

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Blaise Parmentier

Il évoque son travail comme une série de gestes conceptuels et ce qui pouvait au premier abord paraître un oxymore en est peut-être en effet la définition la plus juste. Déplacement, détournement, retournement, appropriation en sont les plus courants et dissimulent, sous leur dénomination évasive, des actions discr