

0

2



7

3

Taryn Simon

**!Mediengruppe Bitnik
Armen Avanessian**

**Gunnar B. Kvaran
Olve Sande**



M VAN
**MUSEUM
LEUVEN**

PETER BUGGENHOUT

12·03·15 × 31·05·15

WWW.MLEUVEN.BE

SUZANNE LAFONT

SITUATIONS

CARRÉ D'ART-NÎMES
6 FÉVRIER-26 AVRIL 2015

Objet à 2 dimensions, 2005, © Suzanne Lafont



d'Art



WWW.CARREARTMUSEE.COM



Chercher le garçon

MAC

Le Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne a 10 ans



VAL

Exposition

7 mars — 30 août 2015

Michel Journiac, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*, 1972-1984. Installation photographique, ensemble de quatre tirages au gélatino-argentique sur toile, 250x200 cm, (110x90 cm chacun).
Photo © Jean-Luc Lacroix Musée de Grenoble - 2005. Collection Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Rhône-Alpes. © Adagp, Paris 2015.

MON JARDIN EST DANS TES YEUX

Œuvres de la collection du Musée des Arts Contemporains
au Grand-Hornu



9 avril >
24 mai 2015

Grishome Bettina Peil, *Photo Oria Barry, The Girl in Red Swimsuit and the Burntade in White Foundation*, 2002/2004. © ADAGP PARIS 2015.

En 2015, le MAC VAL a 10 ans. www.macval.fr
Place de la Libération — Vitry-sur-Seine (94)

inRockuptibles ANOUS PARIS

VAL de
MARNE
Conseil général

CENTRE WALLONIE-BRUXELLES PARIS
127-129 rue Saint-Martin, 75004 Paris - Tél. 01 53 01 96 96

28 mars - 14 mai 2015

MATTHEW McCASLIN & MICHAEL SCOTT

23 mai - 19 juillet 2015

NICOLAS ROGGY

septembre 2015

JOHN TREMBLAY

W

Triple V
24 rue Louise Weiss
75013 Paris
www.triple-v.fr
galerie ouverte du mardi
au samedi, de 11h à 19h.

TARYN SIMON

VUES ARRIÈRE,
NÉBULEUSE STELLAIRE ET LE BUREAU
DE LA PROPAGANDE EXTÉRIEURE

24/02 – 17/05/2015



© Taryn Simon, 2015

Catavys, 2012. Vidéo pour un écran, 304", dimensions variables

JEU DE PAUME

1, PLACE DE LA CONCORDE · PARIS 8^E · M^O CONCORDE
WWW.JEUDEPAUME.ORG

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

En partenariat avec ANOUS PARIS AA LCI marie claire timeOut Paris nova

Éléonore False *Il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil*

Portrait de l'artiste en jeune homme
Nouvel accrochage des collections

Rituels, répétitions, contraintes, tentations
Plateforme Roven

Pierre Leguillon Le musée des erreurs Barnum

15
—
03

07
—
06

Musée régional d'art contemporain
Languedoc-Roussillon

146 avenue de la plage, Sérignan
mrac.languedocroussillon.fr



Huz & Bosshard

CRAC LR

2015

MONOGRAPHIES

6 FÉVRIER > 3 MAI

FIGURES

Mirka LUGOSI

6 FÉVRIER > 31 MAI

LE BLEU DU CIEL

Enna CHATON

MAGENTA

Nina CHILDRESS

CENTRE RÉGIONAL
D'ART
CONTEMPORAIN
LANGUEDOC-ROUSSILLON
26 QUAI ASPIRANT HERBER
34200 SÈTE

CHAIR

Sylvie FANCHON

Tél 33 (0)4 67 74 94 37 <http://crac.languedocroussillon.fr>
Ouvert tous les jours 12h30 19h we 14h 19h fermé le mardi entrée libre et gratuite



GUILLAUME PINARD UN TROU DANS LE DÉCOR

DU 31 JANVIER
AU 17 MAI 2015

LE QUARTIER
CENTRE IER
D'ART CONTEMPORAIN
DE QUIMPER

10, ESPLANADE FRANÇOIS MITTERRAND
29000 QUIMPER
T: +33 (0)2 98 55 55 77
WWW.LE-QUARTIER.NET



Expositions

7 février

—

2 mai

2015

Fredrik Værsvlev

Querelle of Brest

Bruno Pélassy

Laëtitia Badaut

L'influence
de
Neptune
Haussmann

HOTEL
VAUBAN

Corentin

Canesson

Centre
d'Art

Contemporain

PASSERELLE

Brest — FR

Samson
et
Dalila

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



arts visuels
seine-saint-denis

Photo C/abstract 23, 1968, (c) Fonius ISRAELSON



OR IL FUT UN TEMPS PASSÉ
OÙ LE FUTUR ÉTAIT PRÉSENT (MA'AMINIM 2)

EXPOSITION DU 26/03 AU 04/05/15

SAINT-DENIS / MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

COMMISSARIAT : GUILLAUME DÉSANGES



Saint Denis

www.musee-saint-denis.com

seine-saint-denis
LE DÉPARTEMENT

http://artsvisuels.seine-saint-denis.fr



PIANO – ALTO! DES GÉOGRAPHIES NOMADES

NINA FIOCCO
LISE LACOMBE
JÉRÉMY LAFFON
DANIELE PEZZI
GUILLAUME ROBERT
12 04 – 07 06¹⁵

LA TRAVERSÉE SAMEDI 11 04 15 / 9H – 19H

SAINT-GAUDENS / CHAPELLE ST-JACQUES >> TOULOUSE / BBB CENTRE D'ART >> CAJARC / MAGP

VERNISSAGE SAMEDI 11 04 15 / 19H



MAISON DES ARTS GEORGES POMPIDOU
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN CONVENTIONNÉ
134 AVENUE GERMAIN CANET 46160 CAJARC
MERCREDI – DIMANCHE 14H – 18H ENTRÉE LIBRE
T 05 65 40 78 19 – WWW.MAGP.FR



chapelle saint-jacques
centre d'art contemporain conventionné



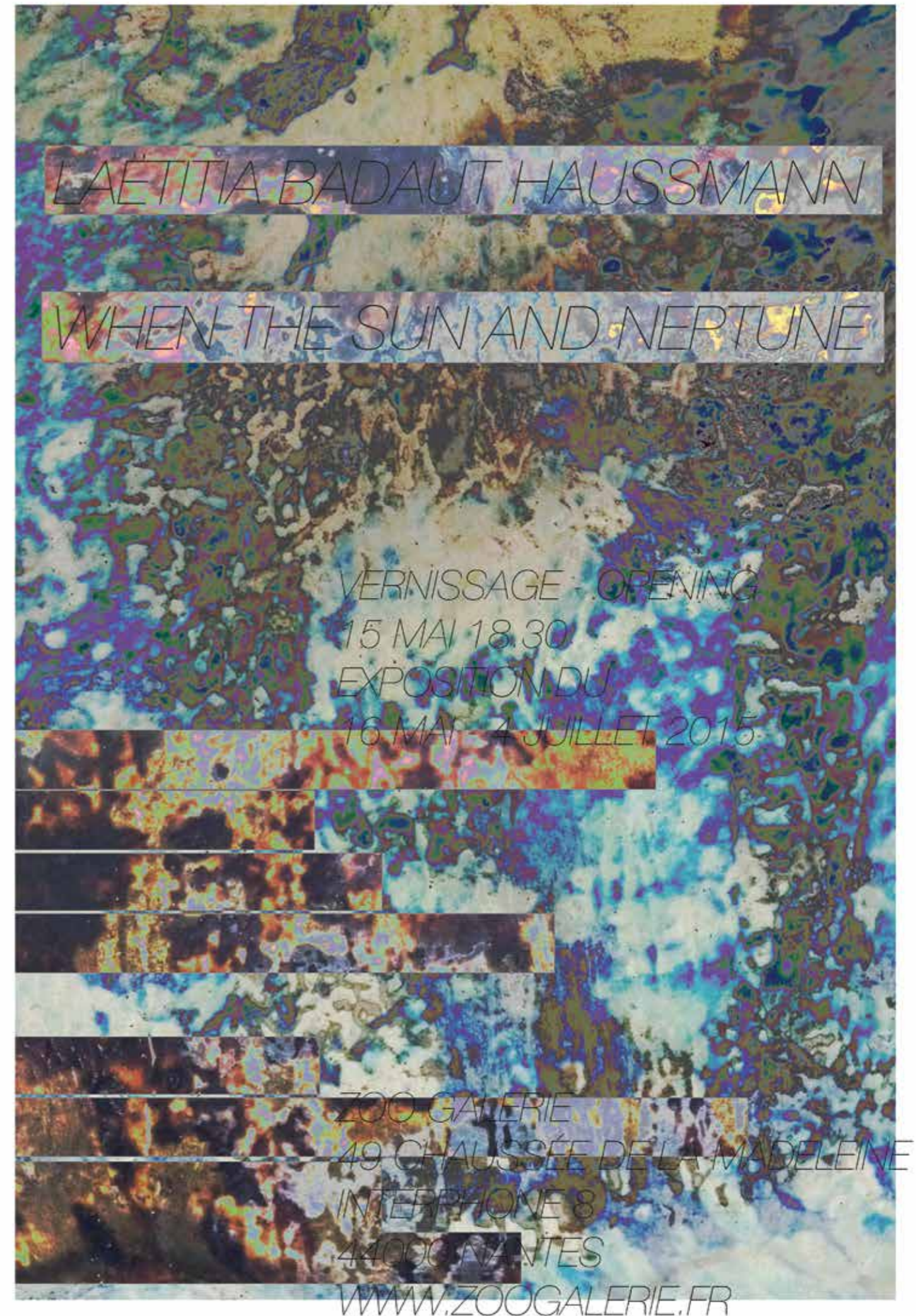
Vérier / Arcedie, photographie, 2014 © Guillaume Robert

March 5 — 8, 2015, New York

INDEPENDENT 2015 PARTICIPANTS: Artists Space, New York — Christian Andersen, Copenhagen — Balice Hertling, Paris — Catherine Bastide, Brussels — BQ, Berlin — Broadway 1602, New York — Gavin Brown's enterprise, New York — Bureau, New York — CANADA, New York — C L E A R I N G, New York/Brussels — Corbett vs. Dempsey, Chicago — Corvi-Mora, London — Croy Nielsen, Berlin — Elizabeth Dee, New York — Thomas Erben Gallery, New York — Galería Agustina Ferreyra, San Juan — Gaga, Mexico City — Hannah Hoffman Gallery, Los Angeles — Herald St, London — JTT, New York — Karma, New York — kaufmann repetto, Milan/New York — David Kordansky Gallery, Los Angeles — kurimanzutto, Mexico City — Galerie Emanuel Layr, Vienna — Labor, Mexico City — Tanya Leighton, Berlin — David Lewis, New York — Martos Gallery, New York — Fergus McCaffrey, New York — Mendes Wood DM, São Paulo — Stuart Shave/Modern Art, London — The Modern Institute, Glasgow — Murray Guy, New York — Galerie Nagel

Independent will return to its original location at 548 West 22nd Street between 10th and 11th Avenues, in the heart of the Chelsea gallery district. This year's edition will feature over 50 international galleries and non-profit institutions representing fourteen countries. The architectural design of the exhibition spaces, which will reflect the spatial and curatorial concerns of the galleries and institutions, will be designed in collaboration with Jonathan Caplan, Project-Space. A limited-edition publication will be published on the occasion of the 2015 edition with our media partner, Mousse.

Draxler, Berlin/Cologne — Galerie NEU, Berlin — Neue Alte Brücke, Frankfurt — NoguerasBlanchard, Barcelona/Madrid — Office Baroque, Brussels — Maureen Paley, London — Peres Projects, Berlin — Plan B, Cluj/Berlin — Praz-Delavallade, Paris — RaebervonStenglin, Zurich — Real Fine Arts, New York — Micky Schubert, Berlin — Kerry Schuss, New York — Société, Berlin — Sprüth Magers, London/Berlin — Supportico Lopez, Berlin — Tilton Gallery, New York — The Box, Los Angeles — Three Star Books, Paris — Wallspace, New York — White Columns, New York — Michael Werner, New York/London — Galerie Susanne Zander/Delmes & Zander, Berlin/Cologne



Sim Não

Francisco
Tropa

Oui Non

4 avril - 7 juin 2015

vernissage > samedi 4 avril à 15h

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



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

Guest

Taryn Simon

par/by Patrice Joly

16-26

!Mediengruppe

Bitnik

par/by Aude Launay

28-37

Reviews

Pierre Leguillon

Wiels, Bruxelles

68

Tania Mouraud

MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

69

Mathieu Mercier

Villa Merkel, Esslingen am Neckar

70-71

Robert Overby

Le Consortium, Dijon

72-73

Bruno Pélassy

Crédac, Ivry-sur-Seine

74

Suzanne Lafont

Le Carré d'Art, Nîmes

75

Canibalia

Kadist Art Foundation, Paris

76

Christophe Lemaitre

Cneai, Chatou

77

Pierre Bismuth

MRAC Languedoc-Roussillon, Sérignan

78-79

Marcelline Delbecq

Fondation d'entreprise Ricard, Paris

80

Focus

NN-A NN-A

NN-A

Entretien avec / Interview with

Gunnar B. Kvaran

& Olve Sande

par/by Aude Launay

50-59

02#73

Printemps / Spring 2015

En couverture / Cover
Mathieu Mercier,
Sans titre (Tapisserie),
détail, 2014, éd 2/4.
Courtesy Cité Internationale
de la Tapisserie d'Aubusson.

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

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

Rédacteurs / Contributors
Maëla Bescond, Raphaël Brunel,
Alexandrine Dhainaut,
Patrice Joly, Aude Launay,
Ingrid Luquet-Gad,
Rémi Parcollet

Traduction / Translation
Simon Pleasance, Fronza Woods

Relecture / Proofreading
Aude Launay, MP Launay

Publicité / Advertising
Patrice Joly
patricejoly@orange.fr

Graphisme / Graphic Design
Aurore Chassé

Impression / Printing
Imprimerie de Champagne,
Langres

Éditeur / Publisher
Association Zoo galerie
4 rue de la Distillerie
44 000 Nantes
patricejoly@orange.fr

Avec le soutien
de la Ville de Nantes

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

Taryn Simon

—
par Patrice Joly

« **Birds of the West Indies** »
Galerie Almine Rech,
Paris, 21.02–14.03.15

« **Vues arrière, nébuleuse
stellaire et le bureau de
la propagande extérieure** » /
« **Rear View, A Star-Forming
Nebula and Office**
of Foreign Propaganda »
Jeu de Paume, Paris,
24.02–17.05.2015

« **A Living Man Declared
Dead and Other
Chapters I – XVIII** »
Le Point du Jour,
Cherbourg, France,
1.03–31.05.2015

La photographie a longtemps été considérée comme une technique d'enregistrement neutre, une sorte de doublure automatique du réel et, par là, investie de responsabilités non négligeables dans la constitution des discours de pouvoir et d'autorité. Taryn Simon, qui centre son travail sur ces questions, interroge l'usage qui en est fait dans les grandes institutions judiciaires ou policières. La photographie peut en effet devenir un médium de la révélation lorsqu'associée au texte, elle laisse le champ libre au récit, retournant le discours d'autorité sur lui-même. À travers de grands projets qui fonctionnent tous un peu sur le même modèle — mise en place de protocoles de travail contraignants donnant naissance à des productions en série — l'artiste new-yorkaise pose sur le monde un regard sans concession, l'échantillonnage invraisemblable et débridé qui compose ses capsules temporelles façonnant des portraits en creux de cette Babel en perpétuel mouvement que nous habitons. Sous des dehors d'inventaires à la Pérec, ses accumulations réinvestissent l'image d'un nouveau régime qui laisse au spectateur plus de latitude pour composer ses propres cheminements sensibles au milieu du chaos: l'artiste contribue ainsi à mettre en place une nouvelle herméneutique à l'heure où l'image se révèle être l'outil majeur de la communication et de l'acquisition des connaissances.

Esthétique de l'absence

La Fondation Louis Vuitton a récemment fourni un terrain de jeu rêvé à Taryn Simon: à l'occasion de l'inauguration du bâtiment dans le sud de Paris, commande fut passée aux artistes de prendre comme sujet la réalisation de ce chantier pharaonique. Le projet de Frank Gehry s'inscrit dans une nouvelle vague de bâtiments — confiés à des architectes de renom et destinés à accueillir des programmations d'envergure — qui ne manquent pas de soulever des questions quant aux motivations profondes des « patrons » de l'art contemporain, en dehors de la démonstration d'un désintéressement et de la volonté de redonner à des métropoles comme Paris le rayonnement et le lustre qui les auraient soi-disant quittées. En l'occurrence, le star system de l'architecture répond parfaitement à celui de l'art contemporain d'où n'émergent que rarement des outsiders¹. Un tel débat ne semble pas a priori être la préoccupation première d'une artiste qui, à partir du moment où elle accepte de participer

à un tel événement, semble adhérer de fait à un certain type de fonctionnement de l'art contemporain... A priori seulement, parce que le mode opératoire qu'elle a retenu peut également s'interpréter comme une déconstruction en règle d'un système qui ressortit largement aux visées promotionnelles de la marque et qui, de ce fait, participe également d'une pratique de dédramatisation et de neutralisation des affects et des enjeux politiques et sociétaux censés alimenter la pratique de l'art contemporain. Le propre d'un chantier « moderne » de grande ampleur est, outre de mettre en jeu des techniques innovantes — comme les concepteurs ne se sont pas privés de le faire en mettant en avant la prouesse technique que représente le déploiement en porte-à-faux des « ailes » de la fondation —, de regrouper des ouvriers aux provenances ethniques les plus diverses: c'est une banalité de dire que la plupart des chantiers des villes occidentales sont réalisés par des ouvriers étrangers, en provenance, pour la majorité, des pays du Sud, du Portugal au Maghreb en passant par la Turquie et le Cameroun. Un grand chantier rassemble une population géographiquement hétérogène mais plutôt homogène quant à ses conditions de subsistance, appartenant à la frange pauvre d'une population mondialisée, qui exprime sans détours ses convictions et ses préférences, ses goûts et ses dégoûts, via une force expressive qui tranche avec la sollicitude policée du public de l'art contemporain.

Dans *A Polite Fiction* on retrouve tous les ingrédients du système « simonien »: une immersion qui permet d'identifier les éléments situationnels majeurs, l'établissement de rapports humains essentiels à la production d'une mythologie localisée et, issue de cette immersion, une première série d'œuvres photographiques encadrées et présentées selon un protocole répétitif où la légende qui décrit l'objet photographié par l'artiste est suivie du commentaire de l'auteur de « l'œuvre »: il s'agit invariablement de textes, de graffitis, de dessins qui ont été enfouis sous les couches successives de peinture du nouveau bâtiment. La présence fantomatique de ces « œuvres » que l'artiste fait ressurgir peut se lire comme une réponse ironique à la neutralité du white cube. Elle peut également s'entendre comme l'intrusion au sein d'un univers feutré de cet ancien tiers-monde composé d'ouvriers immigrés dont les références culturelles



A



B



C

The Innocents, 2002.

A
Troy Webb
Scène du crime, The Pines,
Virginia Beach, Virginie.
Incarcéré 7 ans à la suite
d'une condamnation
à 47 ans de prison pour viol,
enlèvement et vol.
Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm.

B
Charles Irvin Fain
Scène du crime, Snake River,
Melba, Idaho. Incarcéré 18 ans
à la suite d'une condamnation
à mort pour meurtre,
viol et enlèvement.
Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm.

C
Larry Youngblood
Emplacement de l'alibi,
Tucson, Arizona.
Avec Alice Laitner, sa compagne
et témoin lors du procès.
Incarcéré 8 ans à la suite
d'une condamnation
à 10,5 années de prison pour
agression sexuelle, enlèvement
et abus sexuel sur mineur
Tirage jet d'encre, 121,9 × 157,5 cm.

Courtesy de l'artiste.
© 2014 Taryn Simon

¹ Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'on s'éloigne ici largement des canons d'une architecture fonctionnelle destinée à optimiser le volume des espaces dédiés aux expositions. Il s'agit avant tout d'un luxueux coffret qui ne renouvelle en rien le vocabulaire de Gehry, signature ou plutôt label que l'on identifie immédiatement, de Bilbao à Los Angeles. Au moins à Paris, contrairement à Bilbao, les espaces d'exposition ont été traités à part et autonomisés par rapport à la « voilure » pour offrir de véritables white cubes. Voir à ce sujet la discussion: « l'art n'est il qu'un produit de luxe » (<http://www.sitaudis.fr/Incitations/l-art-n-est-il-qu-un-produit-de-luxe-n.php>).

apparaissent fortement en décalage avec le politiquement correct véhiculé au sein de l'art contemporain. Mais le plus important est que le protocole mis en place par Taryn Simon est éminemment déstabilisant dans sa réception puisque ce qui est donné à voir, ce sont simplement des images des murs, des colonnes, des escaliers, des charpentes métalliques et des innombrables endroits où ont été dissimulées ces «œuvres d'art éphémères» ne pouvant être imaginées et reconstituées dans la conscience du spectateur que via le texte laconique de la légende redoublé par le commentaire de leur auteur, comme deux versions complémentaires, l'une scientifique, froide et muséale, l'autre habitée, vivante et de l'ordre du témoignage. Il en ressort une nouvelle vision de la Fondation Vuitton qui, pensée comme un écrin pour les ténors de la scène artistique mondiale, héberge une collection fantôme et spontanée, du fait d'artistes anonymes mais plutôt enthousiastes et animés d'un penchant certain pour la fantaisie, l'humour et la poésie, comme en témoignent les nombreuses citations des grands poètes de l'Islam, une espèce de collection pas chère qui redouble l'autre, l'officielle...

Machines déconstructives

Dans la plupart de ses projets, que ce soit *Contraband*, *Birds of the West Indies*, ou encore *The Picture Collection*, Taryn Simon procède ainsi: elle met en place un protocole d'investigation qui lui permet de réaliser des photographies qu'elle met en relation avec une production graphique et textuelle. Il entre une multitude d'intentions

dans sa pratique dont l'une des moindres n'est certainement pas de s'attaquer à la photographie comme garante d'une objectivité liée à son rapport au réel. Certes, Simon n'est ni la seule ni la première à s'en prendre à cette objectivité fantasmée de la photographie en mettant en avant ses facultés d'occultation mais, comme nous venons de le voir avec *A Polite Fiction*, la manière dont elle s'attaque à cette objectivité est résolument originale: elle ne force pas le spectateur à prendre position ou à réveiller sa conscience comme ont pu le faire par le passé les postures critiques faisant de la photographie un médium «à charge» qui interpelle la passivité du spectateur, elle la place en position de dépendance par rapport au texte. *A Polite Fiction* montre simplement que la photo ne montre rien: c'est la légende (laconique et mystérieuse) et l'extrait de texte fourni par les artistes anonymes qui donnent à voir, attestant que l'œuvre photographique n'existe que par le discours situationnel qui la recadre et le récit qui élargit son champ d'action².

Bird of the West Indies (2013) est une impressionnante série de photos des gadgets qui parsèment les films de James Bond. Inutile de revenir sur l'aspect proprement fantasmagorique de ces objets qui participent de la légende de l'agent Bond et qui, par ailleurs, procèdent d'une vision fantasmagorique du monde, d'une exacerbation du caractère séducteur de la marchandise associée à la toute-puissance de l'Occident. La réunion de ces objets sortis de leur contexte filmique en une série isolée donne la sensation d'un monde suspendu, magique, que l'on pourrait rapprocher

² C'est le cœur de la pratique de l'artiste, l'écart entre ce qui est montré et ce qui est légendé et/ou assorti d'un texte. D'aucuns y voient la mise à distance brechtienne qui permet au spectateur de se glisser dans l'interstice afin d'y participer de plain-pied, d'autres y voient une référence à la pensée de Rancière lorsqu'il parle de l'entrelacement des intentions et des références dans *Le spectateur émancipé*. À noter que la référence à Rancière paraît tout à fait appropriée pour l'appréhension des empilements de *The Picture Collection* où, comme le note Tim Griffin dans son texte d'accompagnement, les documents sont partiellement masqués et nécessitent de faire appel à une culture iconographique pour compléter ces séries bien que l'ignorance de cette culture n'empêche pas, suivant la théorie de Rancière, d'appréhender l'œuvre selon toute une gamme d'approches qui demeurent pleinement satisfaisantes.



A Polite Fiction, 2014.
© Fondation Louis Vuitton
Photos: Marc Damage



³ «Making time visible is the price to be paid for not being just an element in a film like a weapon or a cat, and while some of the women who refused to be portrayed may hope to remain ageless, those who allowed themselves to be photographed distance themselves from the Bond formula, and thus from the status of accessory.» Daniel Baumann, «The Black Hole», in *Birds of the West Indies*, p.19, Hatje Cantze, 2013.

d'une certaine manière de l'univers des jeux vidéo. Au cœur de cette accumulation, l'artiste a inséré les portraits d'anciennes actrices de ces films qui ont accepté de collaborer avec elle, posant toutes devant le même fond blanc qui découpe leur silhouette, les fait flotter dans l'espace mais les isole aussi dans un temps suspendu. Sans ambages, l'artiste opère une mise à niveau brutale qui les place au même rang que les accessoires de l'agent secret. Ainsi, une simple juxtaposition d'images est plus efficace que de longs discours féministes. Ce nivellement de l'image de la femme n'est pas simplement provocateur, il permet aussi de faire état de la puissance d'aplanissement de la photographie qui, dans ce cas précis, est capable de servir un discours mais aussi de vérifier son impact réel: la réaction des actrices approchées pour participer à ce casting en dit long sur le degré d'aliénation de ces anciennes idoles. Seules ont accepté de poser celles qui avaient déjà développé avant leur apparition dans l'épopée bondienne une activité autonome et une carrière dans un autre domaine comme Halle Berry, Grace Jones ou Sophie Marceau, alors que celles qui avaient été «révélées» au cinéma comme James Bond girls n'ont pas donné suite aux demandes de l'artiste. Les actrices comme Ursula Andress sont restées figées dans une identité d'emprunt, refusant d'assumer leur destinée de «simples mortelles», comme l'écrit justement Daniel Baumann: «rendre le temps visible est le prix à payer pour n'être pas un simple élément dans un film comme une arme ou un chat, et tandis que celles parmi les femmes qui ont refusé d'être photographiées peuvent espérer rester immortelles, celles qui ont accepté se détachent de la formule bondienne, et ainsi du statut d'accessoire.³»

Bird of the West Indies comme *Contraband*, *Innocents* ou *A Polite Fiction* vise à mettre en lumière les mécanismes qui opèrent de manière plus ou moins intentionnelle au sein des grandes institutions, que ce soient celles de la justice, de la douane, de la police, du cinéma ou encore de l'art. Le rôle de la photographie est questionné à travers l'objectivité qui est censée la définir et notamment dans la constitution de la preuve au sein de l'enquête, clé de voûte du système judiciaire-policier. Ainsi, dans *Innocents*, c'est son caractère d'insoupçonnabilité qui est mis en doute. L'anecdote de ce Noir Américain, Frederick Daye, accusé d'avoir commis un meurtre et que le jury, entièrement composé de Blancs et déstabilisé par les techniques de persuasion de la police associées aux manipulations de l'image finit par déclarer coupable, montre qu'au-delà de la supposée objectivité de l'objectif photographique existent des présupposés idéologiques qui orientent la direction des recherches et influent sur le résultat des enquêtes, expliquant l'importance du nombre de ces innocents accusés à tort. Le projet *Innocents* peut s'envisager comme une tentative de réécriture des innombrables histoires dramatiques qui ont affecté en profondeur la vie de personnes injustement accusées, en s'appuyant sur des mésusages de la photographie. Simon les a fait poser

à nouveau dans des situations d'alibi, inversant en quelque sorte les erreurs et les mystifications qui les ont amenées parfois à subir de lourdes peines. *Innocents* s'inscrit dans un mouvement de mise à jour des manquements judiciaires qui ont profondément affecté les États-Unis; sans vouloir moraliser ou prétendre réparer les injustices de l'histoire, Taryn Simon a, ici, restauré la possibilité pour l'image d'être au service des humbles et non plus seulement des puissants, mettant en place une espèce de parallèle documentaire qui agit comme un chaînon manquant et salutaire du grand récit national américain.

C'est à nouveau un processus d'immersion, cette fois dans un site nodal de la circulation des marchandises — l'aéroport John Fitzgerald Kennedy de New York — qui a donné lieu à *Contraband*. Pour réaliser cette production massive d'images, l'artiste s'est livrée à un véritable marathon de prises de vue qui, selon ses dires, l'a littéralement épuisée. Pendant plusieurs jours, elle a photographié sans arrêt le tout-venant des objets saisis en douane. *Contraband* procède d'un système proche d'*A Polite Fiction* et concerne aussi une production illicite même si, s'agissant des inscriptions masquées sur les murs de la prestigieuse fondation parisienne, le caractère délictuel reste plutôt minime. *Contraband* puise aux mêmes sources d'une production anonyme, l'œuvre est d'une certaine manière réalisée *in situ* et la production de la «collection» est assurée bien malgré elle par l'institution qui l'héberge. Comme *A Polite Fiction* où le pouvoir de la photo était pris en défaut dans sa capacité à rendre compte de la profondeur du réel, *Contraband* fait soudain exister une collection d'objets en les extirpant de leur condition première, destinée à rester secrète. Cette œuvre interroge profondément le médium photographique en tant que doublure du réel: les articles saisis par la douane sont majoritairement des contrefaçons, faux sacs Vuitton, fausses paires de chaussures Prada, etc., alors que la photographie produit des doubles parfaitement licites qui alimentent en toute impunité le marché de l'art — ainsi de ces images qui finiront fatalement sur les cimaises des galeries. Taryn Simon met aussi le doigt sur l'un des effets collatéraux de la mondialisation: l'incapacité, pour l'administration, à contrôler le flux d'une production parallèle qui la submerge de toutes parts. La tentative de résorber la contrebande devient, à travers l'objectif filtrant de l'artiste américaine, le symbole sisyphe d'une lutte perdue d'avance — nulle barrière juridique ne pouvant endiguer la pulsion irréfragable de l'humanité à se procurer de ces objets de désir — mais aussi la vision métonymique de la complexité des rapports sociaux saisis à travers la multiplicité des situations évoquées par ces incroyables listings d'articles, une espèce de portrait en creux du monde dans lequel nous vivons, d'une étrangeté par moments inquiétante qui n'apparaît ni dans les magazines glossy ni dans le monde idéal des agences de publicité.



Listings oulipiens / angoisse babélie...

Les dispositifs de Taryn Simon ont tendance à se répéter: identification d'une ligne de production au sein d'un contexte dans lequel ils apparaissent de manière clandestine ou inopinée (les dessins cachés des ouvriers à l'occasion du chantier de la fondation, les objets illicites saisis en douane, les gadgets de l'agent 007, etc.), immersion sur site afin de mettre en place l'appareil de production documentaire et, le cas échéant, isolement des objets issus de cette procédure. Ces prélèvements et collectes font fortement penser à une pratique d'entomologiste isolant soigneusement les spécimens pour en faire ressortir les singularités, entre rigueur scientifique et attirance pour la bizarrerie, mais ils renouvellent aussi la forme de la capsule temporelle, à mille lieues du fétichisme nostalgique d'un Andy Warhol.

Dans *A Polite Fiction*, par exemple, l'artiste avait mis la main sur un trésor soigneusement dissimulé composé d'objets fabriqués par les ouvriers à l'occasion du chantier mais aussi de matériaux dérobés pour leur usage personnel⁴. Ces deux filières se rejoignent ensuite pour former une collection proprement impossible, reflet d'une production spontanée et non intentionnelle. Dans *Contraband*, le rassemblement des objets confisqués par les douaniers aboutit à une collecte encore plus hétérogène car n'étant pas limitée par un cadre professionnel (celui du chantier)

ou sociologique (car provenant d'une infinité de domaines d'intérêt) et référant à la diversité absolue de la production mondiale d'objets de contrebande mais aussi à la multipolarisation des sites de production⁵. Ces rassemblements d'items composant les œuvres de Simon font penser par moments aux procédés d'écriture de l'OuLiPo qui mettent en œuvre des systèmes contraignants censés restreindre la liberté de l'auteur et s'avèrent au final être des sources fécondes de création littéraire.

Dans le cas d'*A Polite Fiction*, le mode de production de l'exposition pose la question de la définition de l'œuvre d'art en lui apportant une réponse plutôt originale: objets dont l'existence échappe au préalable à la connaissance de l'artiste et qui ne prennent vie qu'à l'issue de leur activation selon un protocole soigneusement respecté, de l'ordre de l'exhumation ou de la révélation. Dans *Birds of the West Indies*, le recensement des objets sélectionnés par l'artiste et photographiés par ses soins donne également lieu à une accumulation d'éléments plus qu'intéressants du point de vue de leur spécificité — surtout si l'on considère les actrices comme faisant partie de cette série d'objets —; de même que dans *Contraband*, la liste est proprement faramineuse.

Mis à part certains exemples rarissimes, comme dans *A Polite Fiction*, Taryn Simon ne montre jamais directement ces objets: ces derniers

sont toujours «filtrés» par l'objectif de l'appareil avant d'être restitués sous forme de documents photographiques ou d'archives, plus ou moins tronqués (comme dans *The Picture Collection* où le système d'empilement choisi masque une bonne partie des documents) ou plus ou moins mis en scène (comme dans *Birds of the West Indies* où la présentation des gadgets bondiens sur fond noir leur confère une indéniable préciosité). Toujours est-il que Simon, comme tout photographe, ne crée pas d'objets sculpturaux ni de formes inédites, elle agit dans ce «second degré» de la création qui consiste à rassembler, agréger, lister, trier, exhumer, assembler, etc., à partir d'un fonds iconographique issu de son propre travail mais aussi d'un patrimoine exogène potentiellement illimité. S'ensuit inévitablement une production reposant fondamentalement sur un double nivellement, celui du médium lui-même et celui qu'applique l'artiste à travers l'homogénéisation et le systématisme de ses formules de présentation.

Ce double aplanissement fait écho à une tendance historique plus générale qui renvoie au gommage de la hiérarchie entre haute et basse culture apparu vers la fin du XX^e siècle⁶ et dont le point culminant correspond à l'apogée du recours à l'archive à l'aube du troisième millénaire. Naviguant entre assemblage de documents de multiples origines, dénonciation des idéologies véhiculées par l'image et de la confiscation de son pouvoir à des fins de propagandes diverses, Simon est éminemment sensible à cet écrêtement des différences qui redéfinit les usages d'un médium populaire dans sa production et sa réception. À l'occasion de la réalisation de *The Picture Collection*, elle pointe le fait que ce phénomène était déjà à l'œuvre à la naissance de l'institution éponyme en 1915⁷, bien avant que les mouvements artistiques ne s'emparent du phénomène pour en faire un lieu commun: la collection publique s'est en effet constituée sur la base d'un amalgame extraordinaire d'achats, de legs et de dépôts gracieux en tous genres en provenance de l'ensemble des supports médiatiques que comptent les États-Unis de l'entre-deux-guerres, augmenté par la suite de l'apport de travaux de photographes aussi emblématiques que Walker Evans ou Dorothea Lange. Ces artistes qui l'alimentèrent de leurs dons étaient attachés au fait que la collection demeure accessible au commun des mortels, dans une pure pensée démocratique. Taryn Simon participe de ce mouvement en introduisant dans l'une de ses séries une œuvre d'Edward Steichen qui vient s'intercaler entre deux photographies d'anonymes. Cet intérêt qu'elle porte à l'érosion des différentiels culturels

trouve des prolongements logiques dans son approche d'Internet: d'une certaine manière, la collection préfigure le fonctionnement du web et anticipe son développement qui, partant d'une utopie de partage démocratique de la connaissance entre scientifiques évolue peu à peu vers un grand fourre-tout de plus en plus contrôlé par les géants de l'industrie informatique et les institutions de la surveillance mondialisée. L'artiste poursuit ses investigations sur la réception et l'utilisation des images avec un projet conçu en collaboration avec l'informaticien Aaron Swartz: *Image Atlas* est un moteur de recherche qui permet d'amalgamer les résultats de recherches issus de moteurs locaux, à partir de n'importe quel mot et de sa traduction optimisée par Google Translate dans les soixante pays qui ont été pris comme échantillon. La liste des images trouvées varie d'un extrême à l'autre en fonction des pays dans lesquels les recherches ont lieu — par exemple le mot «épicerie» rassemblera des images d'un stand de fruits en France, d'un kilo de farine en URSS et d'un robot en Syrie [sic] — mettant ainsi en relief la manière dont ces recherches sont dépendantes du vocabulaire dont dispose Google mais aussi dont elles sont orientées par les instances culturelles et politiques locales, qui influent indirectement sur l'établissement de la silhouette générale des articles recherchés. Dans le prolongement de cette réflexion, Simon constate aussi que les moteurs de recherche, à force de faire remonter dans les *top results* les items les plus recherchés, finissent par ôter tout pouvoir de découverte à ces outils censés la faciliter et s'épuisent au final dans la tautologie⁸.

L'œuvre de Taryn Simon est à l'image de *The Picture Collection* dont la nomenclature mise en place à ses débuts semble capable d'endiguer une anarchie inhérente à un système entropique, une utopie fondatrice qui rappelle celle qui a prévalu aux débuts de ce nouveau monstre encyclopédique appelé Internet que la collection publique new yorkaise, d'une certaine manière, préfigure en annonçant les dysfonctionnements à venir et les volontés de contrôle de ce libre foisonnement des connaissances. L'artiste oscille entre une tentative d'ordonner le chaos et de le laisser filer, de se laisser porter par lui: dans *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII*, le strict ordonnancement en trois volets qui documente les recherches effectuées pendant quatre années sur des lignées familiales qui l'ont menée d'un bout à l'autre de la planète, ménage en son centre des espaces où le récit se nourrit de toute la noirceur, invisible, du monde, qu'aucune photographie ne peut exprimer; c'est dans cet espace où l'image négocie avec le texte que l'artiste invite le spectateur à cheminer...

Chapitre XI A Living Man Declared Dead and Other Chapters I–XVIII, 2011.

Tirages jet d'encre,
en trois parties
213,36 × 301,63 cm l'ensemble
(avec cadre)
Courtesy de l'artiste.
© 2014 Taryn Simon

⁴ L'on pense ici aux *Objets de grève* de Jean-Luc Moulène, fabriqués par des ouvriers en grève et composant également une collection d'objets inclassables.

⁵ «The sheer repetition of objects (endless accumulations of counterfeit luxury handbags, every time the same; bottomless supplies of sexual stimulant drugs; meat products; pirated DVDs; animal parts used as medicine or for religious rituals) presents a metonymic view of the social whole, as constructed by our endless drive to accumulate; an overproduction of stuff.» Hans-Ulrich Obrist, «Ever airport: notes on Taryn's Simon Contraband», mai 2010, publié dans le catalogue édité à l'occasion des expositions «Vues arrières, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure» au Jeu de Paume, Paris, et «A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII», au Point du Jour, Cherbourg.

⁶ «L'opposition entre le haut et le bas, l'élite et le peuple, les modernistes et les masses structure depuis longtemps les débats sur la culture moderne. Elle est devenue pour nous une sorte de seconde nature, que l'on veuille défendre les vieilles hiérarchies, les contester ou les dépasser. Elle s'est toujours appuyée sur la notion de classe. Tout un système de distinction — haute culture, culture moyenne et culture populaire — relie en effet les différences de culture à des différences de classe (toutes étant entendues en un sens pseudo-biologique) or, il se pourrait que ce système se soit effondré sous nos yeux.» Hal Foster, *Design & Crime*, (2002), Les prairies ordinaires, 2008, traduction Nicolas Vieillecazes, p. 11.

⁷ *The Picture Collection of The New York Public Library* est un ensemble de plus d'un million de photographies, affiches, impressions, cartes postales originales mais aussi d'images provenant de livres, de magazines et de journaux, classées par sujet. La collection est accessible au public six jours par semaine et disponible en prêt. 30 000 images en ont déjà été numérisées.

⁸ Cf. Tim Griffin «Unlikely Futurity» in *The Picture Collection*, Cahiers d'Art, 2015.

Taryn Simon

—
by Patrice Joly

"Birds of the West Indies"
Galerie Almine Rech,
Paris, 21.02–14.03.15

**"Vues arrière, nébuleuse
stellaire et le bureau de
la propagande extérieure" /
"Rear View, A Star-Forming
Nebula and Office
of Foreign Propaganda"**
Jeu de Paume, Paris,
24.02–17.05.2015

**"A Living Man Declared
Dead and Other
Chapters I – XVIII"**
Le Point du Jour,
Cherbourg, France,
1.03–31.05.2015

Long regarded as a neutral recording technique, a kind of automatic stand-in for reality, photography is thereby endowed with not inconsiderable responsibilities in the composition of discourses about power and authority. Taryn Simon, who focuses her work on these issues, questions the use made of photography in important legal and police institutions. Photography can in fact become a medium of revelation when associated with words, it leaves the field open for narrative, turning the authority discourse back on itself. By way of large projects which all function a bit on the same model—introduction of restrictive work procedures giving rise to productions in series—the New York artist casts an uncompromising eye on the world, an unlikely and unfettered sampling which composes its time capsules by making negative portraits of this Babel in perpetual motion that we live in. In the apparent guise of Péricard-like inventories, her accumulations redeploy the image with a new system which gives viewers more latitude to compose their own perceptible paths in the midst of chaos: the artist thus helps to set up a new hermeneutics, at a time when the image is turning out to be the major tool when it comes to communicating and acquiring knowledge.

The Aesthetics of Absence

The Louis Vuitton Foundation recently provided Taryn Simon with a dream ballpark: at the inauguration of the building in the south of Paris, the artists were commissioned to take as their subject the execution of this pharaonic work. Frank Gehry's project is part of a new wave of buildings conceived by renowned architects and designed to accommodate major programmes. This, in itself, raises issues about the deep-seated motivations of contemporary art "patrons", over and above the demonstration of a spirit of disinterestedness and impartiality, and the desire to give back to metropolises like Paris the influence and lustre which they are said to have lost. As it happens, the architectural star system corresponds perfectly to the star system of contemporary art, from which outsiders only rarely emerge.¹ On the face of it, this kind of debate does not seem to be the number one concern of an artist who, once she agrees to take part in such an event, seems, de facto, to cling to a certain kind of contemporary art function... But only on the face of it, because the *modus operandi* that

she has opted for can also be interpreted as a deconstruction of a system which pertains broadly to the promotional designs of the brand and which, as such, is also part and parcel of a praxis which de-dramatizes and neutralizes the affects and the political and societal challenges supposed to inform the praxis of contemporary art. The distinctive feature of a "modern" construction site of great scope, in addition to introducing innovative technologies and techniques—as the designers have not shrunk from doing by highlighting the technical prowess represented by the cantilevered development of the "wings" of the foundation—is, is to group together workers hailing from the most diverse of ethnic backgrounds: it is a commonplace to say that most construction sites in western cities are manned by foreign workers, usually from countries in the South, from Portugal to North Africa, by way of Turkey and Cameroon. Any large construction project encompasses a workforce that is geographically heterogeneous, but rather homogeneous with regard to its conditions of subsistence, belonging as it does to the poor fringe of a globalized population, which, without beating about the bush, expresses its beliefs and its preferences, its likings and its aversions, by way of an expressive force which stands in sharp contrast to the urbane solicitude of the contemporary art public.

In *A Polite Fiction*, we find all the ingredients of the "Simonian" system: an immersion which makes it possible to identify the major situational factors, the establishment of human relations essential for the production of a localized mythology and, stemming from this immersion, an initial series of photographic works, framed and presented in accordance with a repetitive procedure in which the caption describing the object photographed by the artist is followed by the author's commentary on the "work": what is invariably involved is texts, graffiti and drawings, which have been buried beneath the successive coats of paint of the new building. The ghostlike presence of these "works" which the artist brings forth can be read as an ironical response to the neutrality of the white cube. It can also be taken as the intrusion within a cosseted world of that ancient third world made up of migrant workers whose cultural references appear to be decidedly at odds with the political correctness conveyed within contemporary art. But the most important thing is the fact that the procedure

¹ The least that can be said is that we are well removed here from the canons of a functional architecture designed to optimize the volume of spaces given over to exhibitions. Involved here, above all, is a luxurious box which in no way renews Gehry's vocabulary, a signature or rather a label which can be instantly identified, from Bilbao to Los Angeles. At least in Paris, unlike Bilbao, exhibition venues have been dealt with apart and rendered autonomous in relation to the "sails", offering nothing less than white cubes. On this, see the discussion: "art is just a luxury product" (<http://www.sitaudis.fr/Incitations/l-art-n-est-il-qu-un-produit-de-luxe-n.php>).



D



E



F

Contraband, 2010.

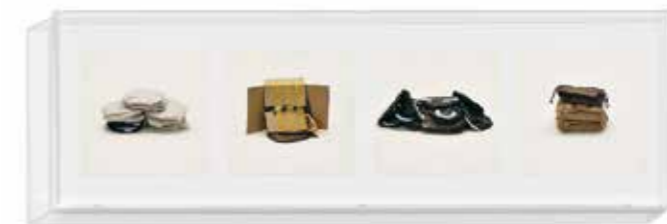
D
Cadavre d'oiseau, étiqueté
«décor d'intérieur»,
Indonésie à Miami, Floride (interdit).
Détail de cadavres d'animaux (interdits),
membres d'animaux (interdits),
squelettes d'animaux (interdits),
animaux empaillés (interdits),
papillons (interdits), escargots (interdits).
15 tirages jet d'encre
dans 6 boîtes en plexiglas.

E
Cigarettes, Shuangxi,
Chine (interdites).
Détail de Cigarettes & tabac
(abandonnés/illégaux/interdits).
25 tirages jet d'encre
dans 5 boîtes en plexiglas.

F
Sac à main, Louis Vuitton
(dissimulé) (contrefait).
Détail de Sacs à main,
Louis Vuitton (contrefaits).
16 tirages jet d'encre
dans 3 boîtes en plexiglas.

G
Sacs à main, Louis Vuitton (contrefaits).
16 tirages jet d'encre
dans 3 boîtes en plexiglas.

Courtesy of the artist
© 2014 Taryn Simon



G

introduced by Taryn Simon is egregiously destabilizing in its reception, because what is presented is simply images of the walls, columns, stairways, metal frames and countless places where these “ephemeral artworks” have been hidden, it being possible to imagine and re-create them in the spectator’s consciousness only by way of the laconic wording of the caption, backed up by the “author’s” commentary, like two complementary versions, one scientific, cold and suitable for museums, the other lived in, living, and to do with testimony. What emerges from this is a new vision of the Vuitton Foundation which, conceived as a showcase for the big names in the international art scene, houses a phantom and spontaneous collection, the work of anonymous but quite enthusiastic artists, informed by a certain fondness for fantasy, wit and poetry, as is attested to by the large number of quotations of the great poets of Islam—a kind of collection that is not costly, and doubles the official one...

Deconstructive Machines

In most of Taryn Simon’s projects, be it *Contraband*, *Birds of the West Indies* or *The Picture Collection*, this is how she goes about things: she sets up an investigative procedure which enables her to produce photographs which she connects with a graphic and textual output. A whole host of intentions come into her praxis, one of the least of which is definitely not to tackle photography like the guarantee of an objectivity associated with her relation to reality. To be sure, Simon is neither the only person nor the first person to grapple with this fantasized objectivity of photography by emphasizing its ability to cover things up, but, as we have just seen with *A Polite Fiction*, the way in which she gets to grips with this objectivity is decidedly original: she does not force her spectators to take up a stance or bestir their consciousness, the way critical postures managed to do in the past, turning photography into a “prosecutorial” or accusatory medium that exercises the spectator’s passiveness, but rather puts photography in a position of dependence with the text. *A Polite Fiction* simply shows that the photo does not show anything: it is the caption (laconic and mysterious) and the excerpt of the text provided by the anonymous artists which show something, illustrating that the photographic work only exists through the situational discourse that frames it, and the narrative that widens its field of action.²

Birds of the West Indies (2013) is an impressive series of photos of the gadgets which litter Bond movies. There is no point in going back over the truly fantastic aspect of these objects which are part and parcel of the legend of James Bond, agent 007, and which, furthermore, issue from a phantasmagorical vision of the world, and from an exaggeration of the seductive nature of merchandise associated with the allpowerfulness of the west. Bringing together these objects, taken out of their film context, in an isolated series gives the sensation of a suspended, magical world, which might in a way be likened to the world of video games. At the heart

of the accumulation of objects, the artist has slipped in the portraits of former actresses in those films who agreed to work with her, all posing in front of the same white backdrop which makes their silhouette stand out, and makes them float in space, but also isolates them in a suspended time-frame. The artist straightforwardly executes a brutal levelling operation which puts these latter on the same level as the secret agent’s props. So a simple juxtaposition of images is more effective than lengthy feminist arguments. This levelling of the image of woman is not merely provocative, it also makes it possible to record the power of the flattening of the photograph which, in this precise case, is capable of serving a discourse but also of checking its real impact: the reaction of the actresses approached to take part in this audition says a whole lot about the degree of alienation of these former idols. The only women who agreed to pose are those who, prior to their appearance in the Bond saga, had already developed an autonomous activity and a career in other fields, such as Halle Berry, Grace Jones and Sophie Marceau, whereas those who had been “revealed” in the cinema as Bond girls did not follow up the artist’s requests. Actresses like Ursula Andress have remained frozen in a borrowed identity, refusing to assume their lot as “mere mortals”, as Daniel Baumann aptly writes: “Making time visible is the price to be paid for not being just an element in a film like a weapon or a cat, and while some of the women who refused to be portrayed may hope to remain ageless, those who allowed themselves to be photographed distance themselves from the Bond formula, and thus from the status of accessory”.³

Birds of the West Indies, like *Contraband*, *Innocents* and *A Polite Fiction*, is aimed at shedding light on the mechanisms at work, in a more or less intentional way, within large institutions, be they representing justice, customs and excise, the police, film, or art. The role of photography is challenged through the objectivity that is meant to define it and, in particular, in the constitution of proof within the investigation, keystone of the judicial and police system. So in *Innocents*, it is its character of being beyond suspicion that is cast into doubt. The anecdote of that Black American, Frederick Daye, accused of having committed a murder, whom the jury, made up of entirely of Whites and destabilized by the police’s techniques of persuasion, associated with the manipulations of the image, ends up finding guilty, shows that over and above supposed photographic objectivity, there are ideological presuppositions which steer the direction of the research and have an effect on the result of the inquiries, explaining the significance of the number of these wrongly accused innocent people. The *Innocents* project can be seen as an attempt to re-write countless dramatic stories which have deeply affected the lives of wrongly accused people, based on misuses of photography. Simon has made them pose again in alibi situations, somehow reversing the mistakes and mystifications that have at times meant that these people have served lengthy prison sentences.

The Picture Collection, 2013.

H
Dossier: Autoroutes
Tirage jet d'encre,
119,4 × 157,5 cm avec cadre.

I
Dossier: Blessés,
The Picture Collection, 2013
Tirage jet d'encre,
119,4 × 157,5 cm avec cadre.

Courtesy de l'artiste.
© 2014 Taryn Simon



H

Innocents is part of a movement to update judicial breaches which have deeply affected the United States; without wanting to moralize or claim to be putting injustices of history to rights, Taryn Simon has here reinstated the possibility for the image to be at the service of the lowly, and not just the powerful, setting up a sort of documentary parallel which acts like a missing and wholesome link in the great national American narrative.

It is once again a process of immersion, this time in a hub of the movement of goods—JFK airport in New York—, that gave rise to *Contraband*. To produce this massive output of images, Taryn Simon became involved in nothing less than a photographic marathon which, according to the artist, literally exhausted her. For several days she ceaselessly photographed the endless succession of items seized by customs. *Contraband* proceeds from a system akin to *A Polite Fiction* and also concerns an illicit production, even if the criminal nature remains quite minimal, inasmuch as what is involved is the masked inscriptions on the walls of the prestigious foundation in Paris. *Contraband* draws from the same sources of an anonymous production, the work is, in a way, made *in situ*, and the production of the collection is indeed guaranteed, despite itself, by the institution housing it. Like *A Polite Fiction*, where the power of the photo was caught out in its capacity to describe the depth of reality, *Contraband* suddenly brings a collection of objects to life by removing them from their primary condition, destined to remain secret. This work deeply questions the photographic medium as a stand-in for reality: the articles seized by customs are mainly fakes, counterfeit Vuitton bags, imitation pairs of Prada shoes, and the like, whereas the photograph produces perfectly legal doubles which fuel the art market in all impunity—as with these images which will inevitably end up on gallery walls. Taryn Simon thus puts her finger on one of the collateral effects of globalization: the inability, for the administration, to control the flow of an alternative production which submerges it from every quarter. Through the American artist’s filtering lens, the attempt to curb the contraband becomes the Sisyphean symbol of a struggle lost in advance—because no legal barrier can staunch the indisputable impulse of humanity to procure these objects of desire for itself—but

² One thinks here of Jean-Luc Moulène’s *Objets de grève/ Strike Objects*, made by workers on strike, and also forming a collection of objects that cannot be pigeonholed.

³ The sheer repetition of objects (endless accumulations of counterfeit luxury handbags, every time the same; bottomless supplies of sexual stimulant drugs; meat products; pirated DVDs; animal parts used as medicine or for religious rituals) presents a metonymic view of the social whole, as constructed by our endless drive to accumulate; an overproduction of stuff.” Hans-Ulrich Obrist, “Ever airport: notes on Taryn Simon’s *Contraband*”, May 2010, published in the catalogue for the exhibitions “Vues arrières, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure” at the Jeu de Paume, Paris, and “A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII”, at the Point du Jour, Cherbourg.

² This lies at the heart of the artist’s praxis, the discrepancy between what is shown and what is captioned and/or matched by a text. Some see in this a Brechtian distancing which enables the spectator to slip into the interstice so as to participate directly in it; others see in it a reference to Rancière’s thinking when he talks about the intertwining of intentions and references in *The Emancipated Spectator*. Note that the reference to Rancière seems altogether appropriate for an understanding of the stacks in *The Picture Collection* where, as Tim Griffin notes in his accompanying text, the documents are partly masked and need to call upon an iconographic culture in order to complete these series, even though ignorance about this culture does not, following Rancière’s theory, prevent us from understanding the work, based on a whole range which remains thoroughly satisfactory.

³ Daniel Baumann, “The Black Hole”, in *Birds of the West Indies*, p. 19, Hatje Cantz, 2013.



I

also the metonymic vision of the complexity of social relations caught through the host of situations evoked by these amazing lists of articles, a sort of negative portrait of the world we live in, of an at times disquieting strangeness which appears neither in glossy magazines nor in the ideal world of advertising agencies.

Oulipo-like Listings / Babel-like Angst

Taryn Simon’s systems and arrangements have a tendency to repeat themselves: identification of a production line within a context in which they appear in a clandestine or unexpected way (the hidden drawings of workers, illicit articles seized by customs, agent 007’s gadgets, etc.), *in situ* immersion in order to introduce the apparatus of documentary production and, where relevant, isolation of objects resulting from this procedure. These samplings and collections call powerfully to mind an entomologist’s activities, carefully singling out specimens to bring out their distinctive characteristics, somewhere between scientific rigour and an attraction to oddity and eccentricity, but they also renew the form of the time capsule, a thousand leagues from the nostalgic fetishism of an artist like Andy Warhol. In *A Polite Fiction*, for example, the artist put her hand on a carefully disguised treasure made not only of objects made by workers on the construction site, but also of materials stolen for their own personal use.⁴ These two seams were then joined together to form a truly impossible collection, reflection of a spontaneous and unintentional production. In *Contraband*, the assembly of objects confiscated by customs culminated in an even more eclectic collection because it was not limited either by a professional framework (that of the construction site) or a sociological one (because it was the result of an infinite number of areas of interest), and referring to the absolute diversity of the worldwide production of contraband items as well as to the multi-polarization of production.⁵ These assemblies of items making up Simon’s works call to mind, at times, the writing procedures of the Oulipo—Ouvroir de Littérature Potentielle—which apply restrictive systems meant to limit the author’s freedom, and, in the end of the day, turn out to be fertile sources of literary creation.

In the case of *A Polite Fiction*, the way the exhibition is produced raises the question of the definition of the work of art by offering a somewhat original response to it: objects whose existence sidesteps, in advance, the artist's knowledge, and which only come to life after being activated in accordance with a procedure painstakingly complied with, to do with exhumation and revelation. In *Birds of the West Indies*, the listing of the objects selected by the artist and photographed by her also gives rise to an accumulation of objects which are nothing if not interesting from the angle of their specific nature—above all if we consider that the actresses are part and parcel of this series of objects—; just as in *Contraband*, the list is truly huge.

Leaving aside certain extremely rare examples, as in *A Polite Fiction*, Taryn Simon never shows these objects directly: they are always “filtered” by the camera lens before being reinstated in the form of photographic documents and archives, more or less truncated (as in *The Picture Collection* where the system of stacking chosen masks many of the documents) or more or less staged (as in *Birds of the West Indies*, where the presentation of the Bond-like gadgets on a black ground lends them an undeniable affectedness. The fact remains that, like any photographer, Simon does not create sculptural objects or novel, as yet unshown, forms; she acts in this “tongue-in-cheek” way, where creation is concerned, which consists in assembling, putting together, listing, sorting, exhuming, and so on, based on an iconographic resource coming from her own work, but also from a potentially unlimited exogenous heritage. The inevitable outcome is an output essentially based on a twofold levelling, that of the medium itself, and that applied by the artist through the homogenization and systematicness of her presentation formulae.

This twofold flattening echoes a more general historical tendency which refers to the erasure of the hierarchy between high-brow and low-brow culture which appeared towards the end of the 20th century⁶, and whose high point tallies with the peak of the recourse to the archive at the dawn of the third millennium. Tacking between an assemblage of documents with many different origins, a denunciation of ideologies conveyed by the image, and the confiscation of its power for different propaganda purposes, Simon is extremely aware of this levelling of differences which re-defines the uses of a popular medium in the way it is produced and received. For the making of *The Picture Collection*, she singles out the fact that this phenomenon was already at work when the institution of the same name came into being in 1915,⁷ well before various art movements appropriated the phenomenon and turned it into a commonplace: the public collection was in fact formed on the basis of an extraordinary mixture of purchases, bequests and free loans of every conceivable kind, hailing from all the different media existing in the United States between the wars, subsequently augmented by the input of works of photographers as emblematic as Walker Evans and Dorothea Lange. Those artists who fed the

collection with their gifts were keen for it to remain accessible to ordinary people, espousing a line of pure democratic thinking. Taryn Simon takes part in this movement by introducing into one of her series a work by Edward Steichen interposed between two pictures taken by anonymous photographers. Her interest in the erosion of cultural differentials finds logical extensions in her approach to the Internet: in a way, the collection foreshadowed the way the web works, and anticipated its development which, starting from a utopia based on a democratic sharing of knowledge between scientists, gradually evolved towards a great big junk room controlled more and more by the giants of the computer industry, and institutions of globalized surveillance. The artist has continued her investigations into the reception and use of images with a project devised in collaboration with the computer scientist Aaron Swartz: *Image Atlas* is a search engine which makes it possible to combine the findings of searches resulting from local engines, based on any old word and its optimized translation by Google Translate in the sixty countries which have been used as a sample. The list of found images varies from one extreme to the other, in relation to the countries in which the searches take place—for example, the word “grocery” will encompass images of a fruit stand in France, 2 lbs. of flour in the USSR, and a robot in Syria [*sic*]—thus highlighting the way in which these searches are reliant on the vocabulary available to Google, but also the way in which they are steered by local cultural and political agencies, which have an indirect influence on the establishment of the general outline of the articles being searched for. In the extension of this line of thinking, Simon also notes that, by dint of bringing the most searched items into the top results, search engines end up by removing all power of discovery from these tools which are intended to make things easier, and in the end fizzle out in tautology.⁸

Taryn Simon's oeuvre is like *The Picture Collection*, whose nomenclature, created in its early days, seems capable of holding at bay an anarchy inherent in an entropic system, a ground-breaking utopia which calls to mind the one which had precedence at the birth of this new encyclopaedic monster called the Internet, which the New York public collection in a way foreshadowed by announcing dysfunctions to come and the desire to control this free upsurge of knowledge. The artist wavers between an attempt to organize chaos and letting it just happen, and allowing herself to be borne along by it: in *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I - XVIII*, the strict organization in three sections which documents the research carried out over a four-year period into family genealogies, which caused her to travel right round the world, arranges in its centre various spaces where the narrative is fuelled by all the world's invisible blackness, which no photographer can express; it is in this space that the image negotiates with the text which the artist invites spectators to traverse...

ART BRUSSELS

Sam 25 – Lun 27 avril
Vernissage Ven 24 avril

Brussels Expo

www.artbrussels.com

Follow us   

#artbrussels



⁶ “Oppositions of high and low, elite and popular, modernist and mass, have long structured discussions about modern culture. They have become second nature to us, whether we want to uphold the old hierarchies, critique them, or somehow overthrow them. They always have borne on matters of class; indeed there is one system of distinction—highbrow, middlebrow, and lowbrow—that explicitly refers differences of culture to differences of class (both of which are understood in a pseudo-biological way). Yet what if this brow system has undergone a lobotomy before our very eyes?” Hal Foster, *Design & Crime*, Verso, 2002.

⁷ The Picture Collection of The New York Public Library is a collection of more than one million photographs, posters, prints, original post cards and pictures taken from books, magazines and newspapers, and classified by subject. The collection is open to the public six days a week, and items may be taken out on loan. 30 000 images have already been digitized.

⁸ Cf. Tim Griffin, “Unlikely Futurity” in *The Picture Collection*, Cahiers d’Art, 2015.

!Mediengruppe Bitnik

Ce que l'Internet peut faire à l'art, et inversement, en tout cas semble-t-il

—
par Aude Launay

La conceptualisation du temps n'a cessé d'évoluer au fil du temps. S'il y a bien là un argument circulaire, il n'en est pas moins vrai que l'on pourrait aisément en retracer l'histoire, dans celle de la pensée comme dans celle des arts. Tandis que le temps de l'homme — intuitif, phénoménologique — et le temps de la science — nécessaire, relatif ou même inexistant — continuent de coexister, il semble que l'on puisse affirmer que la perception qui en prévaut aujourd'hui est celle qui ressort de l'instantanéité, alors que, parallèlement, nous avons du monde qui nous entoure une perception de moins en moins directe, de plus en plus médiée. C'est donc une immédiateté temporelle mais non physique qui est désormais le plus à même de définir notre rapport au monde. En effet, au vu des quelque dix milliards de photos prises chaque mois rien que par les Américains — à tel point que l'idée d'un *Photo Free Day* a même été lancée le 3 février dernier¹ — l'on en vient à se poser nombre de questions: que regarde-t-on réellement? Prendre une photo pour la regarder plus tard est-ce une manière de mieux voir ou de moins voir? Sommes-nous encore capables de regarder le monde une journée entière avec nos seuls yeux, sans le secours d'un captivant rectangle lumineux sur lequel scroller et scroller encore? Sommes-nous capables d'apprécier notre repas sans en partager la vue avec nos centaines d'amis sociaux? De nous pâmer devant l'œil attendrissant de notre chien sans en faire profiter instantanément la planète? De visiter un musée sans tweeter le moindre selfie?

En 1994, Philippe Parreno s'interrogeait déjà: «Dans l'exposition Mondrian du musée d'Art moderne, les visiteurs désertent les salles d'exposition pour s'installer devant les écrans de télévision. Ils passent plus de temps à regarder les tableaux reproduits en vidéo que devant les originaux accrochés au mur. Pourquoi?²» Selon lui, c'était pour le visiteur une manière de se rassurer car «on ne sait pas, a priori, combien de temps regarder une œuvre d'art». Il était donc bien pratique que «le musée gère le temps du visiteur».

La question du temps dans l'œuvre, du temps de l'œuvre, du temps de l'art comme temps «réel» a été délibérément prise en charge et affirmée comme telle par les artistes dans les années soixante, bien que la question de sa représentation parcoure le vingtième siècle depuis les décompositions photographiques de Muybridge et picturales de Duchamp ainsi que des excursions Dada des années vingt au premier happening de Kaprow en 1959. *Sleep* d'Andy Warhol en 1963, les premiers *Détails* d'Opalka en 1965, les premières *Date Paintings* d'On Kawara en janvier 1966 juste avant les premiers coups de tampons-dateurs en série de Michel Parmentier puis, bientôt, les conversations sur le temps organisées par Ian Wilson et les expériences vidéo de Bruce Nauman et Dan Graham ont érigé le temps de l'horloge, minuté, martelé, en véritable sujet de l'œuvre visant dans le même mouvement à dépasser cette notion de sujet pour littéralement insérer l'art dans le temps de l'homme.

«Le temps réel n'est pas un gadget conceptuel: il induit un rapport avant tout politique, l'interaction régit les rapports au monde et les artistes en ont de plus en plus conscience.³» écrivait encore Parreno. Vingt ans plus tard, On Kawara, bien que décédé depuis sept mois, continue de tweeter quotidiennement: I am still alive #art.

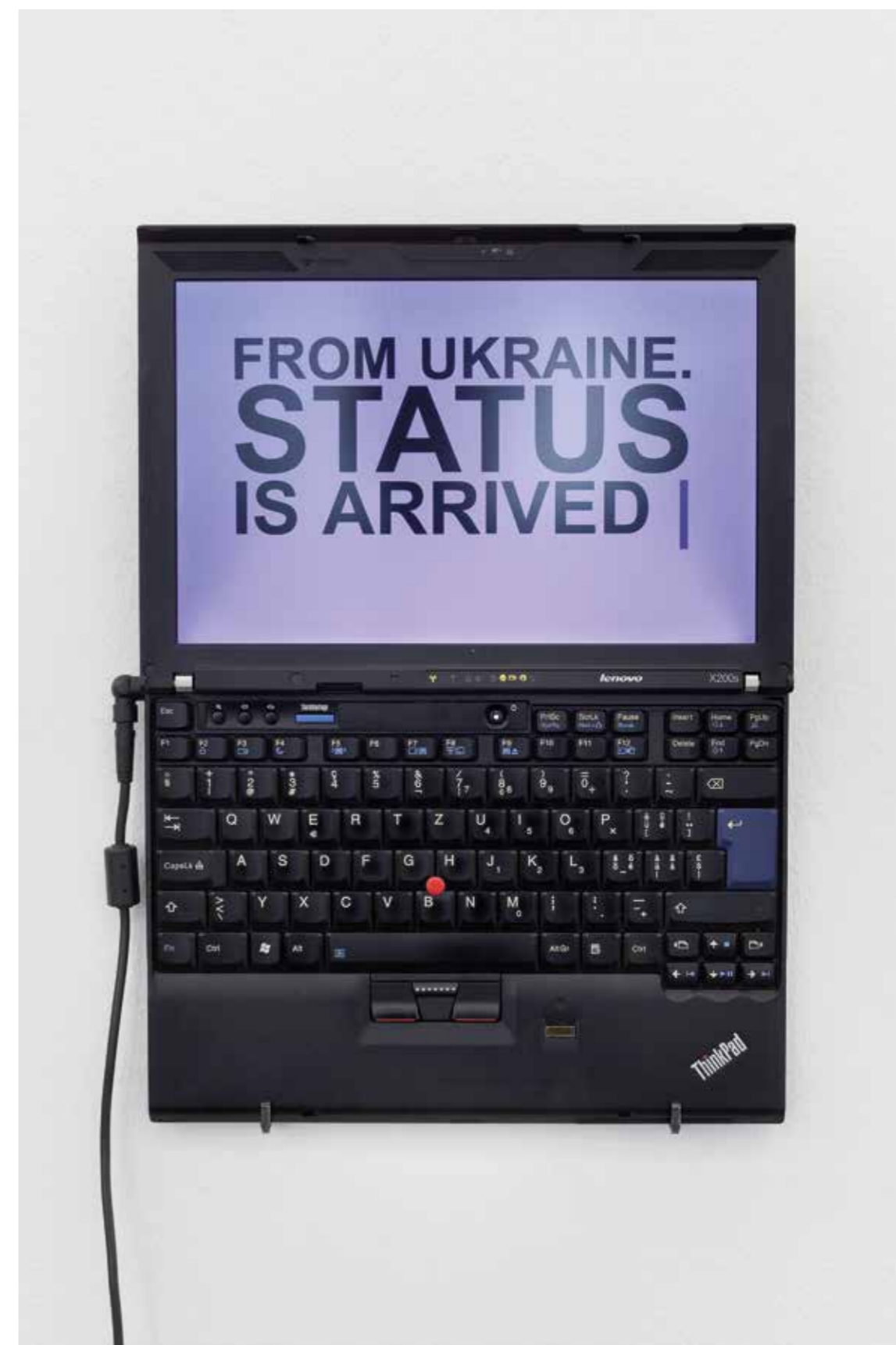
Si vous viviez à Zurich au printemps 2007 et que votre appartement était doté d'une ligne de téléphone fixe, il est possible que vous ayez reçu d'étranges appels qui vous donnaient à entendre les spectacles présentés au moment même à l'opéra de la ville. Confortablement installé chez vous, il vous était alors possible

«The Darknet – From Memes to Onionland. An Exploration» Kunst Halle Sankt Gallen, 18.10.2014–11.01.2015. Avec: !Mediengruppe Bitnik, Anonymous, Cory Arcangel, Aram Bartholl, Heath Bunting, Simon Denny, Eva and Franco Mattes, Seth Price, Robert Sakrowski, Hito Steyerl, Valentina Tanni.

¹ <http://www.wnyc.org/story/challenge-2-photo-free-day/>
Your instructions: See the world through your eyes, not your screen. Take absolutely no pictures today. Not of your lunch, not of your children, not of your cubicle mate, not of the beautiful sunset. No picture messages. No cat pics.

² Philippe Parreno, «Facteur Temps» (1994), in *Speech Bubbles*, les presses du réel, 2001, p. 19. Comme pour les deux citations suivantes.

³ *Ibid.*, p. 21.



!Mediengruppe Bitnik,
Random Darknet Shopper,
2014/2015.
Vue de l'exposition /
Installation view, «The Darknet»,
Kunst Halle St. Gallen.
Photo: Kunst Halle Sankt Gallen,
Gunnar Meier.



A

!Mediengruppe Bitnik, *Delivery for Mr. Assange*, 2014.
 Vue d'exposition / exhibition view
 Helmhaus Zurich.
 Courtesy: !Mediengruppe Bitnik



B

A & B
 !Mediengruppe Bitnik,
Delivery for Mr. Assange,
Julian Assange's Room, 2014.
 Vue d'exposition / exhibition view
 Helmhaus Zurich. Courtesy:
 !Mediengruppe Bitnik

de profiter en toute gratuité des arias sur lesquelles s'époumonaient depuis la scène les sopranos et autres barytons de passage dans la ville qui abrite désormais le plus grand centre de recherche de Google hors des États-Unis. Bien sûr, lorsque ces événements sont diffusés à la télévision ou à la radio, vous bénéficiez d'une meilleure qualité sonore. Mais penseriez-vous à regarder un opéra à la télé? Avec *Opera Calling*⁴, le live vous arrive au creux de l'oreille, de manière totalement inattendue et, surtout, parfaitement frauduleuse. C'est que ce service d'appels à domicile n'est pas le fruit d'une politique de démocratisation culturelle des services municipaux zurichois mais bien l'œuvre d'un groupuscule d'artistes locaux: !Mediengruppe Bitnik. À l'aide de micros cachés dans l'auditorium de l'opéra et d'un ordinateur qui faisait office d'interface entre eux et les lignes téléphoniques des habitants, ils ont tenté de faire partager au plus grand nombre les spectacles relativement confidentiels de ce haut lieu culturel largement subventionné. Ces quelque quatre-vingt-dix heures de «piratage musical» ont évidemment donné lieu à des menaces de poursuites par la direction, restées sans suite.

C'est un autre type de «livraison à domicile», celle d'une pizza, qui leur a donné l'idée du projet qui les a rendus mondialement célèbres: *Delivery for Mr. Assange*. Alors que Julian Assange venait de se réfugier à l'ambassade d'Équateur à Londres et que l'œil médiatique était vissé sur la façade proprette du bâtiment de briques, les conversations allaient bon train sur 4chan et autres forums garantissant l'anonymité des locuteurs. Tout à coup, quelqu'un y suggéra qu'Assange devait avoir faim et qu'il serait judicieux de lui commander une pizza. Lorsque, quelques minutes plus tard, surgirent des mobylettes parées de caissons Domino's aux portes circonscrites non seulement des gardes protocolaires mais aussi de nombreux policiers, activistes, journalistes et curieux, Carmen Weisskopf et Domagoj Smoljo, membres fondateurs de !Mediengruppe Bitnik, furent frappés d'évidence: c'était la rencontre de l'histoire personnelle avec l'abstraction de la géopolitique⁵. Cette collision du trivial avec l'acmé d'une crise diplomatique à la fois sulfureuse et sociétale, mêlant affaires intimes et internationales, n'est bien entendu pas une première mais elle remémore le passage à ce que l'on pourrait qualifier de «postmodernité sociale», soit l'avènement de la vie privée sur la scène publique, pesant de son poids comme jamais sur les affaires politiques. Si le Monicagate avec la publication à grande échelle du rapport Starr en 1998 marqua, selon les termes du philosophe Thomas Nagel, «l'apogée d'une érosion désastreuse de la vie privée⁶», cette affaire affirma dans le même temps la nouvelle toute-puissance de cette arme que tout le monde possède: l'intimité. Si c'est à nouveau elle qui ébranle la machine pourtant féroce du fondateur de Wikileaks, elle est aussi la brèche par laquelle le soutien peut arriver. La livraison de ces pizzas en zone d'immunité diplomatique sur commande de personnes personnellement étrangères à Julian Assange symbolise physiquement l'interaction possible et quasi instantanée que permet le web à toute personne connectée.

Six mois plus tard, poursuivant selon leurs termes cette idée de «casser cette barrière physique autour de l'ambassade», !Mediengruppe Bitnik adressait un colis à l'ambassade, un colis un peu spécial doté d'un téléphone en mode GPS et appareil photo programmé pour prendre une photo toutes les dix secondes et l'uploader dans l'instant sur un compte Twitter. Plusieurs batteries y étaient reliées pour lui permettre d'assurer son suivi en direct tout au long de son trajet dans Londres, du bureau de poste d'Hackney à l'ambassade. Cette performance de Mail Art du troisième millénaire dura trente-six heures, trente-six heures pendant lesquelles elle tint en haleine un certain nombre de followers mais aussi les téléspectateurs lambda de la BBC qui la retransmit elle aussi en direct. Pour ceux qui n'étaient pas devant leur écran les 16 et 17 janvier 2013, la vidéo qui en résulte⁷, en libre accès sur YouTube, fera office de séance de rattrapage. La question qui taraude tous ceux qui l'ont visionnée est la suivante: comment une vidéo qui montre majoritairement un écran noir — tout au mieux des images indistinctes — assorti de commentaires laconiques et on ne peut plus descriptifs tels que «Black», «Total Blackout» ou «Image Black» peut-elle être aussi passionnante?

Le suivi d'un colis postal standard peut déjà s'avérer excitant — dans la mesure du raisonnable, s'entend —, cette relation renouvelée à ce qui pouvait apparaître auparavant comme le «mystère postal», ce laps de temps entre le moment où l'on glissait l'enveloppe dans la boîte et cet autre moment où l'on avait confirmation qu'elle était bien arrivée à destination, offre aujourd'hui au consommateur inquiet que nous sommes la possibilité relative d'être tenu au courant du parcours de l'objet envoyé. Le suivi de colis a fait entrer dans le réseau numérique quelque chose qui, justement, en est a priori l'opposé: le courrier «matériel». Cependant, entre les informations glanées deux à trois fois maximum au cours de la journée sur le site de *tracking* et un suivi continu comme il est donné à voir dans *Delivery for Mr. Assange*, il y a là toute la différence qui fait le sel du projet, l'exploration du système postal. Outre l'impression de pouvoir se mettre à la place de l'objet colis pendant ces quelques heures de parcours, le visionneur / follower accède à une temporalité qui semble autre que celle dans laquelle il lui semble être plongé. La vidéo est un assemblage image par image rythmé par les tweets documentaires qui accompagnent chacune d'elles provoquant un éclatement de l'habituelle continuité du temps que nous sommes enclins à percevoir. Le temps réel y est à la fois effectif et mis en scène.

Après trente heures de pas grand chose — en ce qui concerne les images — résumées en sept minutes trente dans la vidéo, l'heureux dénouement fait apparaître des crocs acérés, quelques mots tracés au feutre sur des cartes blanches, diverses images puis, enfin, deux mains émergeant d'un hoodie kaki présentant des revendications silencieuses, toujours tracées sur le jeu de cartes blanches: *Free Bradley Manning*, *Free Nabeel Rajab*, *Free Anakata... Justice for Aaron Swartz... Transparency for the State! Privacy for the rest of us!*

⁴ <http://www.opera-calling.com>
⁵ Cf. !Mediengruppe Bitnik,
Delivery for Mr. Assange, 2014,
 Echtzeit, p.15.
⁶ <http://www.nyu.edu/gsas/dept/philofaculty/nagel/papers/exposure.html>
⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=zlZTghhCuxg>

Qui eût cru qu’un feed Twitter pouvait être aussi addictif et, finalement, aussi émouvant? L’émotion suscitée par les images, bien qu’elle n’apparaisse pas de prime abord comme l’un des motifs du travail de !Mediengruppe Bitnik, semble pourtant aussi le sujet de l’une des pièces maîtresses de l’exposition que le petit collectif a co-organisée avec Giovanni Carmine, directeur de la Kunst Halle St. Gallen: «The Darknet – From Memes to Onionland. An Exploration». La pièce en question, *Emily’s Video* (2012), est une vidéo d’Eva et Franco Mattes présentée sur un moniteur vertical nonchalamment adossé à un poteau de la dernière salle de la Kunst Halle. Réalisée suite à une annonce passée sur Internet qui proposait à qui le souhaitait de voir «la pire vidéo jamais vue», *Emily’s Video* démarre comme un classique tutoriel: une série de personnes, face à leur webcam, s’assoient devant l’écran en affirmant «*I’m about to watch Emily’s Video*». Certains fanfaronnent tandis que d’autres semblent quelque peu inquiets mais, très vite, les grimaces trahissent le dégoût et la gêne de ces spectateurs pourtant volontaires. Enfin, alors que quelques-uns rient aux éclats, il y en a qui détournent le regard, se cachent les yeux, stoppent le film, éclatent en sanglots ou quittent la pièce. Le duo new-yorkais propose ici l’une des vidéos les plus éprouvantes qui soient sans pourtant rien montrer d’autre que des visages de gens assis face caméra. Ici encore, l’effet de temps réel est saisissant, renforcé par le fait que nous savons que nous regardons une vidéo dont la durée est approximativement identique à celle visionnée par les protagonistes qui se trouvent de l’autre côté de l’écran. Le temps de visionnage de vidéos sur YouTube ou tout autre site d’hébergement de films est un temps suspendu, un temps d’absorption dans le médium, dans le flux d’images, dans le zapping qu’il incite à opérer, mais le voyeurisme qu’il induit bien souvent — via la propagation de vidéos personnelles filmées pour la plupart à la webcam — tend à lui donner une apparence de «temps réel».

Les images de la vidéo que l’on ne verra pas et qui est dite avoir été détruite après le projet, provenaient toutes du Darknet, ce double de l’Internet supposément 75% plus important que le réseau que l’on utilise quotidiennement, aux contenus non indexés par les moteurs de recherche et sur lequel !Mediengruppe Bitnik a envoyé un programme informatique — créé pour l’occasion de l’exposition du même nom — faire du shopping. *Ce Random Darknet Shopper* était chargé chaque semaine que durait l’exposition d’un budget équivalent à cent dollars en bitcoins dans le but de faire un achat au hasard sur Agora, une plateforme de marché noir qui est, si l’on peut dire, l’équivalent d’eBay sur le Darknet. Ses achats étaient ensuite adressés directement à la Kunst Halle puis placés sous vitrines individuelles. Parmi ses acquisitions: un scan de passeport hongrois, un trousseau de passe-partout appartenant aux pompiers de Londres, de la MDMA en provenance d’Allemagne... Cette dernière n’a pas été du goût de la police helvète qui a saisi le *Random Darknet Shopper* le 12 janvier dernier, au lendemain du dernier jour de l’exposition.

Le temps de l’exposition se confondait ici avec le temps d’activation de la pièce qui présentait d’ailleurs sur un ordinateur accroché au mur aux côtés de vitrines qui se remplissaient au fur et à mesure, un suivi *live* des pérégrinations du *shopper*, mais ce simple rapport, qui se serait achevé avec l’exposition, a été prolongé au-delà du temps qui lui était imparti du fait de la saisie judiciaire. Le temps de l’œuvre qui était indexé sur le temps réel en est désormais tributaire.

S’il n’est pour l’instant question que du temps des œuvres évoquées ici, l’on ne doit pour autant pas occulter la juxtaposition d’espaces qu’elles produisent. Qu’il s’agisse de l’Internet, cet espace à la fois «parallèle» à l’espace physique que nous habitons mais qui, en même temps, influe sur lui et que l’on a ainsi de plus en plus de difficulté à qualifier de «virtuel» du fait des interférences quotidiennes qu’il entretient avec lui, ou, d’une manière plus prosaïque, de deux espaces physiques distants comme les appartements des Zurichois et l’opéra de la ville ou encore l’espace public surveillé par des caméras et l’espace du surveillant, les œuvres de !Mediengruppe Bitnik opèrent généralement dans ce type de rapprochement: des «dérives» qu’ils proposent dans les villes à la recherche des caméras de surveillance disposées dans l’espace public (*CCTV – A Trail of Images*, 2008) à *Militärstrasse 105* (2009), pour laquelle ils captent les images des caméras de surveillance d’un commissariat voisin du lieu d’exposition et les y retransmettent en direct, ou encore lorsque que, pour *Surveillance Chess* (2012), ils *hackent* celles d’une station de métro londonienne⁸, proposant une partie d’échecs aux agents de sécurité. À la différence des autres pièces, celle-ci n’est avant tout destinée qu’à une seule personne, l’agent derrière l’écran de contrôle. Cherchant à rétablir l’équilibre entre observant et observé, *Surveillance Chess* transforme temporairement le réseau de surveillance en outil communicationnel.

Dès lors qu’il y a juxtaposition d’espaces distincts, il y a des interstices de raccord qui sont bien souvent des failles. Soulignant celles qui existent dans la législation⁹ ou réouvrant les débats existants comme celui autour du copyright avec *Opera Calling* ou *Download Finished* (2006), un logiciel de transformation de films qui faisait le lien entre la notion d’objet trouvé et les films partagés en peer-to-peer, !Mediengruppe Bitnik pointe notamment le fait que la technologie a toujours un temps d’avance sur la législation et que ce temps d’avance, qui peut se définir aussi comme un vide juridique, est un temps de recherche aussi fertile que potentiellement dangereux. #FreeRandomDarknetShopper

⁸ Le Royaume-Uni a été le premier pays au monde à généraliser la télésurveillance suite aux attentats de l’IRA. Il reste actuellement le pays d’Europe le plus télésurveillé, Londres étant réputée comme la ville où la vidéosurveillance (tant publique que privée) est la plus importante. (wikipédia).

⁹ Il est intéressant de remarquer que la couverture médiatique relative à !Mediengruppe Bitnik se fait principalement dans la presse d’information et moins dans la presse artistique, comme si leur travail était avant tout considéré comme une information comme les autres.

!Mediengruppe Bitnik

What the Internet can do to Art, and Vice versa, on the Face of it, anyway.

—
by Aude Launay

The conceptualization of time has been endlessly evolving over time. There is, indeed, a circular argument here, but it is also true that its history might easily be traced in the history of thought as well as in the history of the arts. While the time of man—intuitive, phenomenological—and the time of science—necessary, relative, and even non-existent—still co-exist, it would seem possible to say that the perception of them that prevails these days is the one that emerges from instantaneousness, whereas, in tandem, we have a perception of the world around us that is less and less direct and more and more mediated. So it is a temporal but not physical immediacy that is from now on best able to define our relation to the world. In fact, given the ten billion odd photos taken every month just by Americans—reaching the point where the idea of a Photo Free Day was even launched on 3 February last¹—, several issues are now being raised: What are people really looking at? Is taking a photo to be looked at later a way of seeing better or seeing less? Are we capable of looking at the world for a whole day just with our own eyes, without the help of a captivating illuminated rectangle on which to scroll, again and again? Are we capable of enjoying our meal without sharing what it looks like with our hundreds of social friends? Are we capable of swooning in front of our little doggie-woggie’s touching gaze without instantly letting the whole planet in on the moment? Can we visit a museum without tweeting even a single selfie?

In 1994, Philippe Parreno was already wondering: “In the Mondrian show at the Museum of Modern Art, visitors desert the exhibition rooms and sit down in front of TV screens. They spend more time looking at the pictures reproduced on video than in front of the originals hanging on the wall. Why?”² According to him, this was a way for visitors to reassure themselves because “on the face of it, people do not know how long to look at a work of art”. So it was quite practical for “the museum to manage the visitor’s time”.

The question of time in the work, of the time of the work, and of the time of art as “real” time was deliberately taken up and stated as such by artists in the 1960s, even though the matter of its representation runs through the 20th century from Muybridge’s photographic decompositions and Duchamp’s pictorial decompositions, as well as the Dada excursions of the 1920s, to Kaprow’s first happening in 1959. Andy Warhol’s *Sleep* in 1963, Opalka’s first *Details* in 1965, and On Kawara’s first *Date Paintings* in January 1966 just before Michel Parmentier’s first serial date stamps, then, before long, the conversations about time organized by Ian Wilson and the video experiments of Bruce Nauman and Dan Graham, all erected the time of the clock, timed and rapped out, as nothing less than the subject of the work, aimed, in the same movement, at going beyond that notion of subject, and literally inserting art into the time of man.

“Real time is not a conceptual gadget: it introduces an above all political relation, the interaction governs relations to the world, and artists are more and more aware of this,”³ wrote Parreno again. Twenty years later, and even though he died seven months ago, On Kawara is still tweeting every day: I am still alive #art.

If you were living in Zurich in 2007 and if your apartment had a land line, you might well have received strange calls which let you hear the shows being put on at that very moment in the city’s opera house. Sitting comfortably in your own home, at absolutely no charge, you could thus enjoy arias being sung by sopranos and baritones, at the top of their voices, who were passing through the city, which now houses the largest Google search centre outside the United States. Needless to add, when these events were

“The Darknet – From Memes to Onionland. An Exploration”
Kunst Halle Sankt Gallen,
18.10.2014–11.01.2015.
With: !Mediengruppe Bitnik,
Anonymous, Cory Arcangel,
Aram Bartholl, Heath Bunting,
Simon Denny, Eva and
Franco Mattes, Seth Price,
Robert Sakrowski,
Hito Steyerl, Valentina Tanni.

¹ <http://www.wnyc.org/story/challenge-2-photo-free-day/>
Your instructions: See the world through your eyes, not your screen. Take absolutely no pictures today. Not of your lunch, not of your children, not of your cubicle mate, not of the beautiful sunset. No picture messages. No cat pics.
² Philippe Parreno, “Facteur Temps” [Postman Time] (1994), in *Speech Bubbles*, les presses du réel, 2001, p. 19. Ditto for the following two quotations.
³ *Ibid.*, p. 21.



Eva and Franco Mattes,
Emily's Video, 2012.
 Vue de l'exposition /
 exhibition view «The Darknet»,
 Kunst Halle St. Gallen.
 Courtesy Eva & Franco Mattes;
 Carroll/Fletcher, London.
 Photo: Kunst Halle Sankt
 Gallen, Gunnar Meier.

broadcast on TV and radio, you enjoyed a better sound quality. But would you think of watching an opera on TV? With *Opera Calling*⁴, the live broadcast goes straight into your ear, in a way that is completely unexpected and, above all, thoroughly fraudulent. The fact is that this household call service is not the outcome of a cultural democratization proposed by Zurich's city departments, but rather the work of a small group of local artists: !Mediengruppe Bitnik. With the help of bugs hidden in the Opera's auditorium and a computer serving as an interface between the microphones and citizens' telephone lines, they tried to share the relatively inaccessible spectacles put on in that generously subsidized cultural Mecca with as many people as possible. Those ninety-odd hours of "musical pirating" obviously gave rise to threats of court proceedings, which were in fact never taken up.

It is another type of "home delivery", pizzas, which gave them the idea for the project that has earned them worldwide fame: *Delivery for Mr. Assange*. When Julian Assange had just taken refuge in the Ecuadorian embassy in London, and the eyes of the media were riveted on the neat and tidy façade of the brick building, conversations were brisk on 4chan and other forums guaranteeing user anonymity. All of a sudden, someone suggested that Assange must be hungry, and it would be a good idea to order him in a pizza. A few minutes later, when scooters bearing Domino's Pizza boxes appeared at the embassy doors watched over not only by formal diplomatic guards but also by plenty of policemen, activists, journalists and curious bystanders, Carmen Weisskopf and Domagoj Smoljo, founder members of !Mediengruppe Bitnik, were struck by something quite obvious: this was where personal history meets the abstraction of geopolitics.⁵ Needless to add, this collision between triviality and the height of a diplomatic crisis that was at once sensational and societal, mixing private matters with international issues, was not a first, but it called to mind the shift to what might be described as "social postmodernity", i.e. the arrival of private life on the public stage, weighing in as never before on political affairs. The no-holds-barred publication of the Starr Report in 1998, during the Monicagate scandal, might have marked "the climax of a disastrous erosion of private life", to borrow the words of the philosopher Thomas Nagel,⁶ but that affair confirmed at the same time the new omnipotence of that weapon that everybody has: privacy. If it is once again this that is rocking the albeit ferociously well-oiled machine set up by the founder of Wikileaks, it is also the breach through which back-up can arrive. The delivery of those pizzas in a zone of diplomatic immunity, ordered by people not personally known to Julian Assange, physically symbolizes the possible and almost instant interaction that the web enables any connected person to have.

Six months later, pursuing, in their words, that idea of "breaking down that physical barrier around the embassy", !Mediengruppe Bitnik sent a package to the embassy, a rather special package fitted with a GPS-mode telephone and a camera programmed to take a photo every ten seconds and upload it there and then onto a Twitter account. Several batteries were connected to the package to guarantee its live tracking throughout its journey in London, from Hackney post office to the embassy. This third-millennium Mail Art performance lasted 36 hours, 36 hours during which it kept not only a certain number of followers on tenterhooks, but also ordinary TV viewers tuned in to the BBC, which also broadcast the event live. For those who were not glued to their screens on 16 and 17 January 2013, the resulting video,⁷ freely accessible on YouTube, would act as a session for catching up with things. The question that niggles at all those people who did view it is the following: how can a video which mainly shows a black screen—or at best vague images—accompanied by laconic comments no more descriptive than "Black", "Total Blackout" and "Image Black", also be so amazingly interesting?

Keeping tabs on an ordinary postal package can already be quite exciting—within the bounds of common sense, let us hasten to add. That renewed relation with what might have seemed beforehand to be the "postal mystery", that time lapse between the moment when you slipped the envelope into the mailbox and that other moment when you received confirmation that it had reached its destination, today offers the anxious consumers that we all are the relative possibility of being kept informed about the whereabouts of the object dispatched. Monitoring packages has introduced into the digital network something which, it just so happens, is, on the face of it, the opposite: "material" mail. However, between the information gleaned two or three times at most during the day in question on the tracking site, and an ongoing follow-up which is presented in *Delivery for Mr. Assange*, there lies all the difference which gives the project its piquancy: the exploration of the postal system. In addition to the impression of being able to put yourself in the place of the package object for those few hours of its journey, the viewer/follower has access to a time-frame which seems to differ from the one in which he seems to be plunged. The video is an image-by-image assemblage punctuated by the documentary tweets which go hand-in-hand with each one of them, creating a breakup of the usual continuity of time that we are inclined to perceive. Real time, here, is at once effective and staged.

After 30 hours when not a lot happens—as far as the images are concerned—, summed up in seven and a half minutes in the video, the happy outcome brings out sharp fangs, a few words written with a felt-tip pen on blank cards, various images, and then, last of all, two hands emerging from the khaki hoodie offering silent claims, again written on the set of blank cards: *Free Bradley Manning, Free Nabeel Rajab, Free Anakata... Justice for Aaron Swartz, Transparency for the State! Privacy for the rest of us!* Who would have thought that a Twitter feed could be so addictive and, when all is said and done, so moving?

Even though the emotion stirred up by the images may not, at first glance, seem like one of the motifs of !Mediengruppe Bitnik's work, it nevertheless also seems to be the subject of one of the key pieces in the

⁴ <http://www.opera-calling.com>

⁵ Cf. !Mediengruppe Bitnik, *Delivery for Mr. Assange*, 2014, *Echtzeit*, p.15.

⁶ <http://www.nyu.edu/gsas/dept/philo/faculty/nagel/papers/exposure.html>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=zlZTghhCuxg>

exhibition which the small collective has jointly organized with Giovanni Carmine, director of the Kunst Halle Sankt Gallen: “The Darknet – From Memes to Onionland. An Exploration”. The piece in question, *Emily’s Video* (2012), is a video by Eva and Franco Mattes presented on a vertical monitor casually propped against a post in the Kunst Halle’s last room. Produced following an announcement posted on the Internet which offered anyone so wishing a chance to watch “the worst video ever seen”, *Emily’s Video* starts out like a classic tutorial: a series of people in front of their webcams sit down in front of the screen, saying “I’m about to watch Emily’s Video”. Some of them boast and brag while others seem a little worried, but, in no time at all, the faces they pull convey the disgust and embarrassment of these viewers, even though they are volunteers. In the end, while some laugh out loud, there are others who look away, hide their eyes, stop the film, start sobbing, and leave the room. Here the New York twosome proposes one of the most trying videos there may be, but without showing anything other than faces of people sitting in front of a camera. Here again, the effect of real time is arresting, bolstered by the fact that we know that we are watching a video which lasts roughly as long as the one watched by the protagonists who are on the other side of the screen. The viewing time for videos on YouTube or any other site hosting film is measured in suspended time, a time of absorption in the medium, in the flow of images, in the zapping which it prompts people to do, but, in many cases, the voyeurism which it introduces—via the propagation of personal videos filmed by webcam for the most part—tends to give it an appearance of “real time”.

The images of the video which we shall not see and which is said to have been destroyed after the project, all came from the Darknet, that Internet double supposedly 75% larger than the network which people use every day, with its contents not indexed by search engines and on which !Mediengruppe Bitnik has submitted a computer programme, created for the occasion of the exhibition of the same name—going shopping. This *Random Darknet Shopper* was loaded each and every week that the exhibition lasted with a budget equivalent to \$100 in bitcoins, the aim being to make haphazard purchases on Agora, a black market platform which, if we may so put it, is the equivalent of eBay on the Darknet. Its purchases were then sent straight to the Kunst Halle, and subsequently put in individual display cases. Among its acquisitions were: a scan of a Hungarian passport, an all-purpose kit belonging to London’s firemen, and some MDMA—ecstasy—hailing from Germany... This latter was not to the liking of the Swiss police, who seized the *Random Darknet Shopper* on 12 January last, the day after the last day of the show.

The time of the exhibition became muddled here with the lifetime of the piece, which, incidentally, presented a live tracking of the shopper’s to-ings and fro-ings on a computer affixed to the wall alongside display cases which were gradually filled, but this simple relation, which was supposed to end with the exhibition, was extended beyond the time earmarked for it as a result of the legal confiscation. The time of the work that was indexed to real time is henceforth dependent on it.

If what is involved, for the time being, is just the time of the works referred to here, we should nevertheless not cover up the juxtaposition of spaces that they produce. Be it a matter of the Internet, that space that is at once “parallel” to the physical space we live in but which, at the same time, has an influence on it and which it is accordingly harder and harder to describe as “virtual”, because of the daily interferences that it has with it, or, in a more prosaic way, of two physical spaces as distant as Zurich citizens’ apartments and the city’s opera house, or the public place under surveillance by cameras and the space of the person in charge of the surveillance, the works of !Mediengruppe Bitnik usually operate in this type of comparison: from the “drifts” that they propose in cities to the searching of surveillance cameras placed in the public place (*CCTV – A Trail of Images*, 2008) to *Militärstrasse 105* (2009), for which they capture the images of the surveillance cameras of a police station close to the exhibition venue and re-transmit them directly to it, or when, for *Surveillance Chess* (2012), they hack the images of a London Tube station,⁸ proposing a game of chess to the security guards. Unlike the other pieces, this one is, above all, intended for a single person, the agent behind the control screen. In trying to re-establish the balance between observer and observed, *Surveillance Chess* temporarily transforms the surveillance system into a communication tool.

Once there is juxtaposition of distinct spaces, there are connecting interstices which are very often flaws. Underscoring those which exist in the legislation⁹, or re-opening existing discussions, like the one about copyright with *Opera Calling* and *Download Finished* (2006), a software package for processing films which made the link between the notion of found object and films shared peer-to-peer, !Mediengruppe Bitnik particularly singles out the fact that technology is always a step or two ahead of legislation and that this step ahead, which can also be defined as a legal void, is a search time that is as fertile as it is potentially dangerous. #FreeRandomDarknetShopper.

⁸ The United Kingdom was the first country in the world to introduce general tele-monitoring in the wake of IRA attacks. It is still the most tele-monitored European country, London being renowned as the city where video surveillance (public and private alike) is the most widespread. (wikipedia).

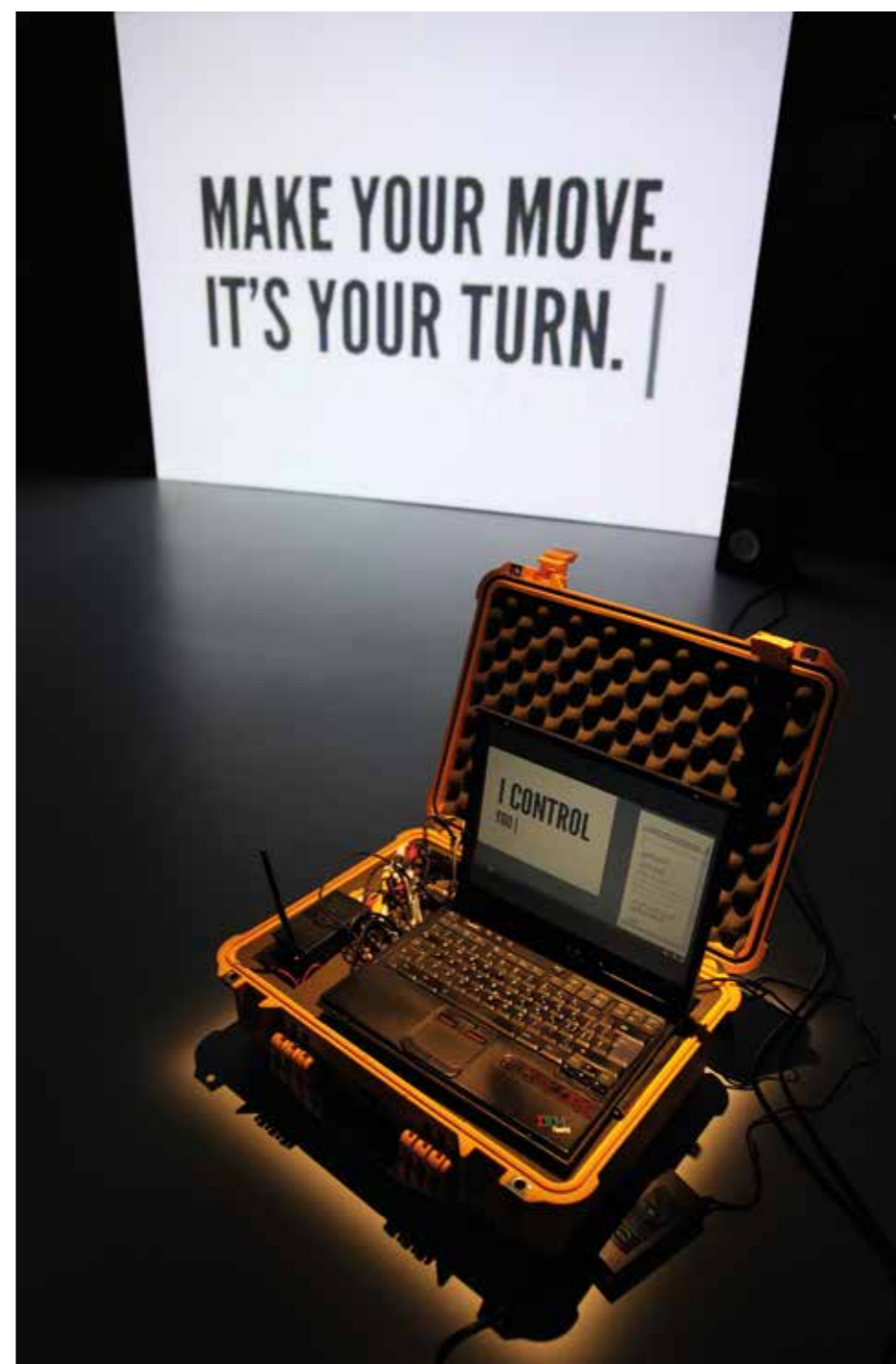
⁹ It is interesting to note that media coverage of !Mediengruppe Bitnik occurs mainly in the news press and less in the art press, as if their work was above all regarded as news, like any other news item.



C



D



C
!Mediengruppe Bitnik,
Opera Calling, 2007.
Video still. Courtesy:
!Mediengruppe Bitnik

D
!Mediengruppe Bitnik,
Opera Calling, 2007.
Vue de l'exposition /
exhibition view,
Cabaret Voltaire, Zurich.
Courtesy: !Mediengruppe
Bitnik

!Mediengruppe Bitnik,
Surveillance Chess, 2012.
Vue de l'exposition /
exhibition view,
«Network Hack»,
La Gaité Lyrique Paris.
Photo: Maxime Dufour.

Vincent MAUGER

Ni réponse, ni solution



Vincent Mauger, Sans titre, 2008, installation, Biennale de Seine Saint-Denis Art Grandeur Nature, exposition La spécificité des sols aux Instants Chavirés à Montreuil.

13 mars - 25 avril 2015

Le Portique
espace d'art contemporain

30 rue Gabriel Péri
F-76600 Le Havre
t. 09 80 85 67 82
www.leportique.org

Le Portique reçoit le soutien de: la Ville du Havre, la DRAC Haute-Normandie, la Région Haute-Normandie et le Département Seine-Maritime.

LUBI 503025

Charles-François Duplain & Philippe Queloz



www.lubi-503025.ch Abbatiale de Bellelay | 2014 Photo : Adrian Scheidegger

Le Napoléon
73 rue du Faubourg St-Denis
75010 Paris



Armen Avanesian

« Les philosophes devraient travailler avec les artistes, et non écrire sur eux »

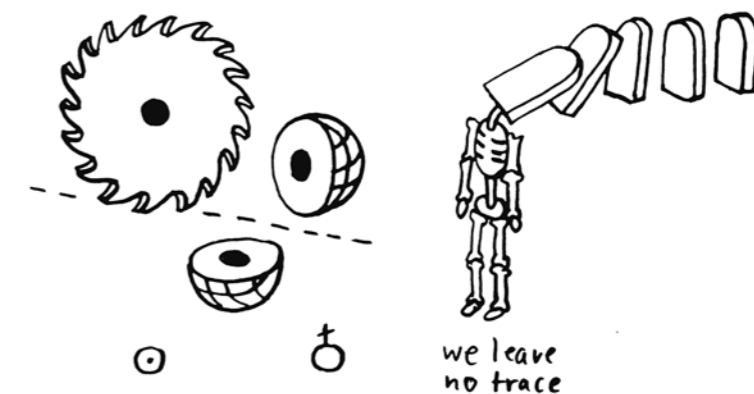
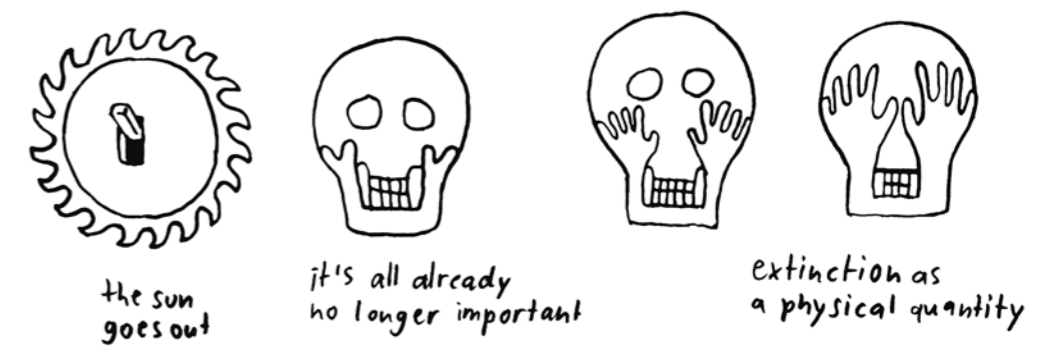
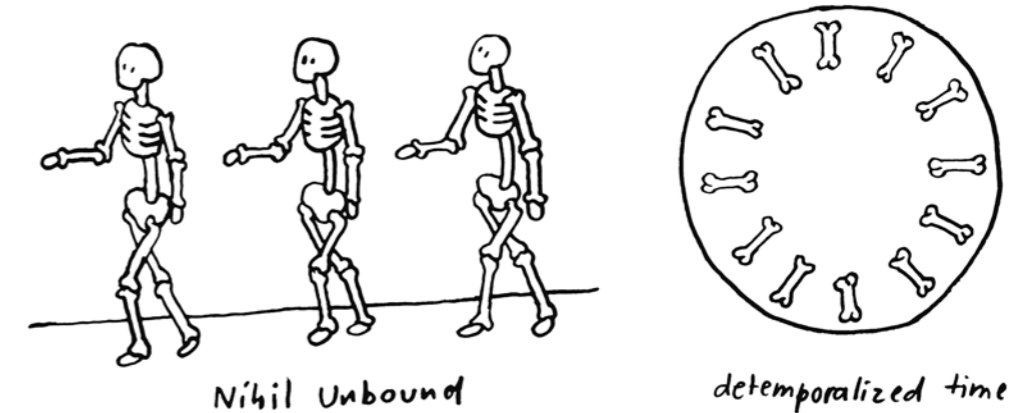
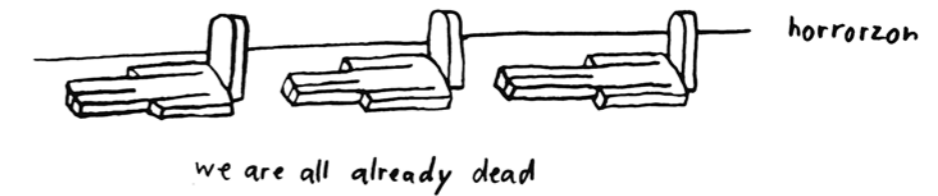
—
Entretien avec Ingrid Luquet-Gad

C'est le premier mouvement d'envergure en philosophie depuis le postmodernisme. Le réalisme spéculatif a un acte de naissance: la conférence organisée en 2007 au Goldsmiths College, qui a pris valeur de manifeste, et rassembla les figures clés du mouvement: Ray Brassier, Ian Hamilton Grant, Graham Harman et Quentin Meillassoux. Relayée par des blogs et des publications non universitaires comme *Collapse*, cette pensée se propose de rompre avec le modèle kantien de la corrélation indépassable entre le monde et la pensée, entre les choses en soi et la manière dont nous les appréhendons au travers des catégories du temps et de l'espace. Contrairement à la ligne directrice du post-structuralisme, il n'est plus uniquement question du langage, du social et du psychique: la philosophie amorce un retour aux choses.

Cette année, la fameuse Power List du magazine *ArtReview*, qui recense chaque année les cent personnalités les plus influentes du monde de l'art, réservait la 68^e place au réalisme spéculatif. Et traduisait par là un engouement exponentiel et loin d'être cantonné aux tops de fin d'année. La diffusion en art du label «réalisme spéculatif» a de quoi faire penser à la réception en art du postmodernisme en général, et de la French Theory en particulier. Comme le rappelle François Cusset dans l'ouvrage qu'il consacre à la question¹, celle-ci est tombée sous la coupe d'une lecture fragmentée, où les concepts sont devenus des signes isolables, manipulables et utilisables à loisir.

Comment, alors, envisager une relation entre art et théorie qui ne soit pas celle d'une utilisation réciproque mais qui donne lieu à un échange véritable? Comment éviter que le réalisme spéculatif ne devienne un label vide? Éléments de réponse avec Armen Avanesian, figure majeure de la philosophie spéculative contemporaine, dont l'œuvre prolifique s'attache précisément à penser de nouvelles relations entre théorie et pratique.

Ray Brassier Solar Catastrophe



Dessins de/drawings by
Andreas Töpfer
in Armen Avanesian
& Andreas Töpfer,
Speculative Drawing,
2011-2014, Sternberg Press.

¹ Voir la synthèse de François Cusset, *French Theory*, 2005, La Découverte.

Parler des liens entre réalisme spéculatif et art contemporain, c'est souvent parler de spéculation tout court. Une spéculation qui serait aussi financière: un moyen de donner une assise théorique à des pratiques artistiques comme le post-Internet en vue de faciliter leur entrée sur le marché. C'était du moins l'angle choisi par la revue *Texte Zur Kunst*, qui consacrait il y a peu un numéro entier au sujet².

Le monde universitaire n'a pas joué un rôle suffisamment actif dans l'élaboration des nouvelles théories. C'est la raison pour laquelle nombre des philosophes qui défendent des idées nouvelles, ceux qui sont associés au réalisme spéculatif par exemple, se tournent vers l'art. Le réalisme spéculatif est un cas intéressant: c'est le premier vrai mouvement à émerger en philosophie au XXI^e siècle. Et on le doit à des individus relativement jeunes, contrairement à toute la génération précédente de philosophes français de quatre-vingts ans. Que leur pensée trouve un tel retentissement dans le monde de l'art est dû à deux facteurs: d'une part, il est devenu manifeste que les problèmes planétaires auxquels nous sommes confrontés ne peuvent plus s'expliquer par les schémas qui avaient cours jusqu'alors et, d'autre part, ces jeunes philosophes diffusent leur pensée par des moyens de communication modernes, les mêmes qu'utilisent les artistes [le réalisme spéculatif s'est beaucoup diffusé via des blogs et des maisons d'édition en open source].

Bien que ce soit en train de changer, les penseurs majeurs du réalisme ou du matérialisme spéculatif n'œuvrent pas depuis les universités que l'on considère habituellement comme centrales. Certes, il y a Quentin Meillassoux à l'École Normale Supérieure à Paris, mais personne à New York, ni à Londres ou à Berlin. Ray Brassier est à Beyrouth, Graham Harman au Caire, Ian Hamilton Grant à Bristol. D'ailleurs, la conférence que l'on considère comme l'acte de naissance du réalisme spéculatif a eu lieu au Goldsmiths College en 2007. Or, dans cette université, il n'y a même pas de département de philosophie.

Alors que le Goldsmiths College est en revanche très réputé pour son diplôme de commissariat d'exposition, le MFA de curating. Le réalisme spéculatif aurait donc dès le départ partie liée avec l'art...

L'émergence du réalisme spéculatif a aussi coïncidé avec l'intensification de l'intérêt pour les *curatorial studies*. J'aimerais cependant souligner que nous avons toujours été conscients qu'il nous fallait éviter de reproduire l'erreur du postmodernisme qui a produit des théories délibérément conçues pour être appropriables par l'art et traductibles en termes plastiques. Nous avons voulu faire de la philosophie pour philosophes. C'est une ironie du sort que le réalisme spéculatif ait justement eu tant de succès en dehors du champ de la philosophie.

L'appellation « réalisme spéculatif » est controversée chez les penseurs que l'on y associe. Beaucoup de ceux présents à la conférence au Goldsmiths la rejettent aujourd'hui. Son usage semble surtout avoir cours dans le champ de l'art. De votre côté, vous définissez-vous comme y appartenant ?

Le réalisme spéculatif, c'est un nouveau départ dans l'histoire de la pensée. Qu'est-ce que le réalisme spéculatif peut apporter à une nouvelle génération d'artistes qui ne veulent plus faire de l'art qui soit critique ou politique au sens où on l'a entendu jusqu'ici? L'étiquette de réalisme spéculatif a son importance en cela, pour souligner cette rupture. Pour ma part, j'adopte un point de vue un peu décentré, puisque j'ai d'abord travaillé du point de vue de la littérature avec mon projet d'une poétique spéculative. Je suis aussi linguiste. J'essaye de faire miennes ces idées, notamment à travers des collaborations. La désignation est un problème uniquement si elle devient un slogan. Ou une manière de rendre sexy un communiqué de presse.

Déjà, le travail de certains artistes commence à être lu à la lumière du réalisme spéculatif. Pensez-vous que le réalisme spéculatif ait une influence réelle sur le travail des artistes auxquels on l'applique ? Ou est-ce là une application rétrospective et abusive ?

Le réalisme spéculatif n'a que sept ans. Quand il est devenu à la mode au Goldsmith, on a vu beaucoup de jeunes étudiants en art se mettre à faire des sculptures *object-oriented* [du nom d'une branche du réalisme spéculatif, l'ontologie orientée objet ou *object-oriented ontology*] ou des archifossiles [un concept clé de la pensée de Quentin Meillassoux]. Une telle approche ne peut pas fonctionner. Je pense que la question est plutôt de se demander comment l'art pense, ou comment la littérature pense. C'est un niveau très différent que celui de la simple description. Il faudrait se demander ce que serait un art anti-corrélationniste. Cette question, nous ne pouvons y répondre, car la compréhension que nous avons actuellement de l'art est déterminée par l'esthétique au sens classique et tombe sous la coupe d'une relation entre l'objet et le sujet qui le contemple qui est soit psychologique, soit perceptuelle. Cela dit, il me semble que beaucoup de jeunes artistes cherchent justement à s'éloigner du modèle de l'objet et du produit fini.

Dans votre contribution au numéro que consacrait *Texte Zur Kunst* au réalisme spéculatif, vous évoquez le travail de Walid Raad. Quels sont les autres artistes dont vous vous sentez proches ? Collaborez-vous avec des artistes ?

Jusqu'ici, c'est principalement avec des écrivains et des illustrateurs que j'ai collaboré³ mais je travaille actuellement à une exposition. Ce qui m'intéresse, ce sont des collaborations qui débouchent sur des projets où le texte ne domine pas l'image. Penser est une pratique. Je m'intéresse à des galeries comme Kraupa-Tuskany Zeidler à Berlin, ou à des collectifs comme DIS magazine ou K-HOLE,

à certains artistes post-Internet aussi, même si j'ai du mal avec la dénomination. De manière générale, ce sont les pratiques immatérielles auxquelles je trouve le plus d'intérêt, celles qui modifient les formes de leur distribution sur le marché. Car la logique du marché est là depuis le début, ce n'est pas uniquement le produit final qu'elle vient corrompre.

Pourquoi cette envie de commissariat ? Pour vous, un théoricien, l'exposition est-elle aussi une manière de penser, d'organiser des concepts, de bâtir un discours ?

Même si j'écris des livres à mon bureau, une partie tout aussi cruciale de mon activité est la construction de passerelles entre différentes disciplines. J'ai déjà, en quelque sorte, l'impression d'œuvrer à la manière d'un curateur. Mon but, en faisant une exposition, serait de dépasser la conception du curateur comme méta-artiste au profit de la création d'une plateforme de production de savoir et de théorie en acte.

Je n'écris jamais de textes pour des catalogues d'exposition pour cette raison-là: je pense que les philosophes devraient travailler avec les artistes, et non écrire sur eux. Ce ne sont pas tant les œuvres existantes qui retiennent mon attention mais la manière de travailler avec telle ou telle personne. L'exposition est une plateforme. Elle peut servir à inventer de nouvelles manières de produire, avant, pendant et après l'exposition elle-même. Le type d'art produit serait au-delà de l'objet, hyperobjectif. Il ne serait plus identifiable en tant que projet final. Ce serait une manière possible de déborder le marché de l'art: une œuvre qui ne connaisse pas de point d'aboutissement, qui ne cesse de produire des effets.



Selon vous, comment comprendre l'intérêt grandissant des philosophes pour l'art contemporain ? Auparavant, Deleuze, lorsqu'il se tournait vers l'art, écrivait sur Francis Bacon, et Merleau-Ponty sur Cézanne, qui n'étaient pas exactement leurs contemporains...

C'est lié à un contexte général. L'art occupe une place prépondérante dans notre culture. Les institutions et les galeries se sont multipliées. Il y a eu un tournant visuel au sein de la théorie qui s'est écartée du modèle post-structuraliste et saussurien déterminé par le modèle de la linguistique. Auparavant, même si Deleuze a écrit sur Francis Bacon et sur le cinéma, Foucault, Blanchot, Lyotard ou Rancière travaillaient essentiellement à partir de références littéraires: Flaubert, Mallarmé... Dans cinquante ans, on sera peut-être en mesure d'écrire l'histoire de ce détachement progressif du modèle post-structuraliste. C'est important d'en mettre en évidence certains éléments dès à présent, et de ne pas s'en tenir aux évolutions abstraites de la philosophie. Car la philosophie change en accord avec tous ces autres paramètres; c'est la raison pour laquelle il est important de construire la théorie de manière expérimentale: il n'est plus possible de séparer le faire et le dire.

Pensez-vous que l'un des avantages du monde de l'art soit d'offrir une visibilité accrue et une diffusion plus rapide que le système universitaire ?

Oui, absolument. Il y a beaucoup plus d'écoles d'art, d'étudiants en art, de galeries... Et, de manière générale, le rythme de travail est plus soutenu. C'est très positif, et en même temps profondément problématique. La raison majeure de la réception fallacieuse du réalisme spéculatif est précisément que les artistes n'ont pas été formés à la lecture des textes comme le sont les universitaires. Ils ont moins de temps, et ils veulent en faire un usage immédiat...

Le réalisme spéculatif peut-il être utilisé par les artistes ?

Les artistes qui m'intéressent sont ceux qui ont compris que leur talent n'est pas de produire des images qui critiquent la société, dans laquelle nous vivons de toute manière, mais ceux qui se servent de l'hyperdigestibilité des images et qui poussent cette logique à l'excès.

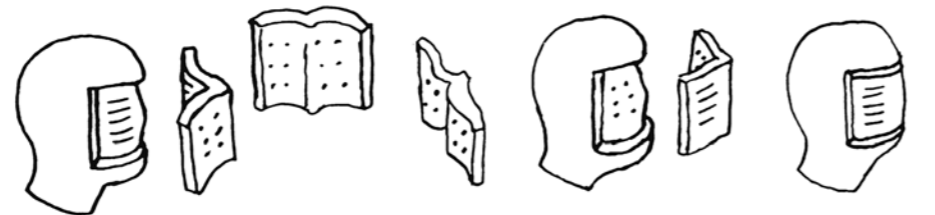
² *Texte Zur Kunst* n°93, «Spekulation/Speculation», mars 2014.

³ Armen Avanesian & Andreas Töpfer, *Speculative Drawing*, 2011-2014, Sternberg Press.

I see the world with new eyes.



After that, I was a different person.

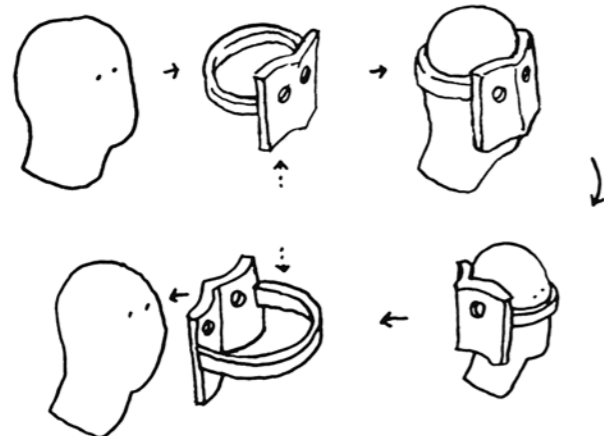


earlier perspective
position

difference
an earlier

knowledge of the now
takes up

understanding
is if possible



earlier understanding
no longer possible

the world looks at
us differently

Armen

Avanesian

“Philosophers should work with artists, not write about them”

In discussion with Ingrid Luquet-Gad

It is the first notable movement to emerge in philosophy since postmodernism. Speculative realism has a birth certificate, namely the 2007 conference organized at Goldsmiths College, that went on to serve as its manifesto. Major characters of the movement came together there: Ray Brassier, Ian Hamilton Grant, Graham Harman and Quentin Meillassoux. Spreading through blogs and non academic journals, speculative realism aims at distancing itself from the kantian model, which is establishing an impassable correlation between world and thought, as well as between the things themselves and the way we perceive them through the categories of time and space. Contrary to the main guideline of post-structuralism, speculative realist philosophy does not only focus on linguistic, social or psychic facts anymore, but goes back to dealing with the outer world.

This year, the magazine *ArtReviews*' much discussed Power List, a yearly ranking of the hundred most influent art world personalities, put speculative realism on its 68th spot. It thus mirrored a growing infatuation far from being only restricted to end of the year lists. The way in which the label “speculative realism” spreads is reminiscent of how postmodernism in general, and French Theory especially, were received by the art world. François Cusset, in the book he wrote about the topic¹, underlined how French Theory became prey to a fragmented reading, where concepts were seen as isolated signs, ready to be manipulated and used.

How could an interaction between art and theory be conceived that would not be one of mutual use, but would lead the way to a genuine exchange? How would it be possible to avoid that speculative realism become an empty label? To try and answer those questions, we turn to philosopher and theorician Armen Avanesian, a major actor of contemporary speculative philosophy, whose work precisely attempts to build new bridges between theory and practice.

¹ François Cusset,
French Theory, 2005,
La Découverte.

When considered in relation with contemporary art, speculative realism is often linked to speculation in the financial meaning of the word. Indeed, it is often a way to lend consistency to post-Internet art, and thus market it more easily. This was the approach chosen by the magazine *Texte Zur Kunst*, that recently devoted an issue to the topic².

Contemporary academia hasn't fulfilled its role in giving space to new theory, so many of the new philosophers, and among them those associated with speculative realism, turn to the artworld. Speculative realism is an interesting case because it's the first new movement in philosophy to emerge since quite a long time, at least within the 21st century. And it's made by a group of pretty young philosophers, not the usual eighty year old French philosophers. The fact that it became really fashionable in the artworld is connected to two reasons: the global problems we are facing cannot longer be explained through the old patterns, and those philosophers communicate in a way that is also shared with younger artists [speculative realism mainly spread via blogs and open source publishing houses].

Even if that is changing nowadays, the main protagonists of speculative realism and materialism did not work from what's usually considered to be the center of academia. Even if there is Quentin Meillassoux teaching at Ecole Normale Supérieure in Paris, there is no one in New York, in London or in Berlin. Ray Brassier is in Beyrouth, Graham Harman in Cairo, Ian Hamilton Grant in Bristol. The founding conference of speculative realism was held at Goldsmiths College in 2007, which doesn't even have a philosophy department.

Goldsmiths College, however, is very well known for its curatorial studies department, and the MFA in Curating diploma that it delivers. Speculative realism thus appears linked to art since its very beginning...

It also happened at the same time as the interest in curatorial studies was at its climax. But I'd like to stress that we always attempted not to repeat the mistakes of postmodernism: we were careful not to produce a theory easily digestible for the artworld or the artsphere. What we wanted to do was philosophy for philosophers. The irony of history is that the opposite happened: the speculative realism philosophers who wanted to stay away from this and really focus on philosophy became popular outside of their own field.

The very name of "speculative realism" is now starting to be rejected by some of the authors usually associated to it. A lot of those present at Goldsmiths have moved away from it.

What about you, do you consider yourself a speculative realist?

Speculative realism is a new start in the history of thought. What could it mean for a younger generation of artists that no longer want to do critical or political art in the old sense? I think the label is useful to stress this rupture. As for me, I work from a slightly different perspective, since I started working with literature, with my *Speculative Poetics*. I am a trained linguist. I try to make it my own projet, also by working with others. The problem with new theories is that the label can turn into a slogan. Names are only a problem if people take them like slogans, and use them to spice up their show descriptions.

It is already the case that the work of certain artists is starting to be read in the light of speculative realism. Do you think speculative realism has a real influence on the work of those artists, or is it a retrospect and therefore false reading?

Speculative realism is very new, it is only seven years old. When it became fashionable at Goldsmiths, all the kids started doing object oriented sculptures [one of the lines of speculative realism is called "object oriented ontology"] or archifossiles [a key concept to be found in Quentin Meillassoux's work]. I would say that this doesn't work. The more interesting question would be: how does art think? Or how does literature think? And that's a very different level than just providing descriptions. The real challenge would be to ask ourselves what an anti-correlationist art would be like. And that we cannot say, because the understanding we have so far of art is determined by a classic esthetic approach, and the way we think of the relationship between the object and the beholder is either psychological or perceptual. However, it seems to me that many artists of the younger generation are trying to get away from the object and the final product approach.

In the text you wrote for *Texte Zur Kunst* about speculative realism, you mentioned artist Walid Raad. What other artists are you close to? Do you collaborate with any artists?

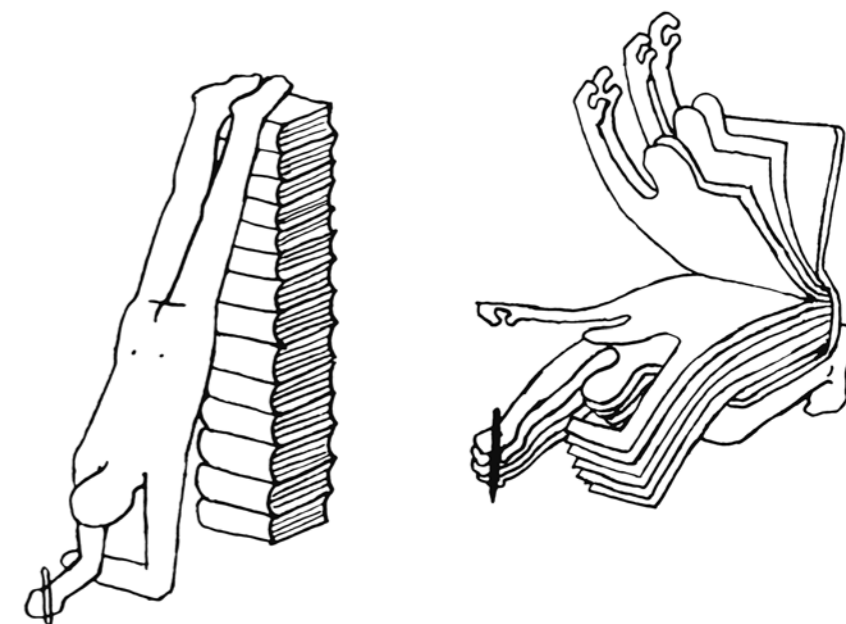
Till now, I mainly worked with writers and illustrators³, but I am currently working on putting together an exhibition. I'm interested in collaborations and projects where text is not dominating the image or the other way round. Thinking is a practice. I'm interested in galleries like Kraupa-Tuskany Zeidler in Berlin, as well as collectives like DIS magazine or K-HOLE. Some post-Internet artists as well, even if I'm not so sure about that name. Generally speaking, I like immaterial practices, those that try to escape the market. The market aspect in art is there from the beginning, so it's not only the final product that is corrupted by it.

Why did you want to curate a show? Coming from theory, do you perceive the exhibition as a way of thinking, of organizing concepts, or of constructing an argumentation?

Even if I write books on my own at my desk, a large part of what I do is building platforms between different fields. So I have the impression that I already do curate theory and philosophy. What I want to do by producing a show is to go beyond the conception of the curator as a meta-artist. Instead, I want to produce a kind of knowledge factory, a productivity line of some sorts. I never write catalogue texts, because I think what philosophers should do is work with artists, not write about them. I'm not so much interested in existing works, rather in how to work with this or that person. The show is a platform. It can be used to invent new ways of producing, before, during and after the exhibition. The kind of art produced would lie beyond the object, it would be hyperobjective so to speak. That would be one possible way of going beyond the art market: by artworks that are never fully finished, that does not cease to produce effects.

According to you, why are so many philosophers becoming interested in contemporary art? Before, when turning to art, Deleuze was writing about Francis Bacon, and Merleau-Ponty about Cézanne. Those weren't exactly artists contemporary to them.

I would say it's a general context development. Art has become part of our culture like never before. There are more and more galleries and institutions. There has been a visual turn in theory, that has turned its back to the post-structuralist saussurian language-oriented model. Deleuze wrote a book on Bacon and on film, but nevertheless, Foucault, Blanchot, Lyotard and Rancière all worked from a literary point of view: Flaubert, Mallarmé and so on.



In fifty years, someone might be able to write the history of going away from post-structuralism. In the meantime, it's important to already try to find out some elements, and not just think abstractly that philosophy changed. Philosophy changed together with all those other aspects, and that's why working in an experimental way is important: it's not possible anymore to separate thinking and doing.

Do you think the artworld is a way of making theories more visible and spreading them quicker than it would be possible in academia?

Yes, for sure. There are much more art academies, art students, galleries... And in general, they work quicker. It's very positive, but also deeply problematic. The main reason for the superficial and wrong reception of speculative realism is that artists are not really trained in reading philosophy the way academics are. They have less time, and they want to use it immediately...

Do you think it can be used by artists at all? Or do they have to work it into their own language?

I'm interested in artists that have understood that they have a very different talent: it's not about producing images and objects to criticize society, but how you deal with it. We are in this kind of society anyway. So it's rather about using the hyperdigestibility of images, and pushing it at its utmost.

² *Texte Zur Kunst* n°93, «Spekulation/Speculation», March 2014.

³ Armen Avanesian & Andreas Töpfer, *Speculative Drawing*, 2011-2014, Sternberg Press.

INAUGURATION
MERCREDI 1er AVRIL 2015
18h-21h
+ SOIRÉE FESTIVE AUX TEMPLIERS



Sookoon ANG (SGP)
Cendrillon BELANGER (FR-CAN)
Simone DECKER (LU)
Claudie FLOUTIER (FR)
Jorge FUEMBUENA (SP)
Charlie JEFFERY (GB)
Elina JUOPPERI (FIN)
Eric LARRAYADIEU (FR)

MOKE Fils (RDC)
Malik NEJMI (FR)
Françoise QUARDON (FR)
Sarah RITTER (FR)
Maya ROCHAT (CH)
Robert SUERMONDT (CH-SI-NL)
Philippe TERRIER-HERMANN (FR)
Arnaud THÉVAL (FR)

J&C Gallery, galerie d'art, Chalon-sur-Saône, France
www.jandcgallery.com

Graphisme : Jean-Baptiste FAYOL

Tulipe Bleue

UNGLEE
PARIS

Créé par Domitille Bertier, IFF, pour Unglee.

PARFUM D'ARTISTE



IFF

NN-A

NN-A

NN-A

—
par Aude Launay

Ivan Galuzin, *Hubba Bubba Skin*.
Vue de l'exposition «NN-A NN-A NN-A»
Astrup Fearnley Museet, Oslo. Photo: Astrup Fearnley Museet.

«NN-A NN-A NN-A» emprunte sa manière à la poésie concrète pour évoquer ce que ses trois commissaires — Gunnar B. Kvaran, Therese Möllenhoff et Hanne Beate Ueland — officiant à l'Astrup Fearnley Museet d'Oslo nomment la nouvelle abstraction norvégienne.

Tout juste cent ans après l'avènement officiel de la peinture abstraite via l'accrochage, tout en haut d'un mur d'une galerie de Péetrograd, d'un certain *Carré noir sur fond blanc*, ils en examinent l'actualité dans le travail des jeunes artistes de leur contrée, avec toutes les ambiguïtés que cela suppose. En effet, si filiation il y a, l'abstraction d'aujourd'hui est néanmoins passée par le filtre d'un siècle d'art moderne avant d'être réactivée à l'aune des concepts contemporains dans des œuvres que Therese Möllenhoff qualifie pour certaines de néo-modernistes. Alors que la déhiérarchisation et le nivellement postmodernes ont achevé de la délester de ses idéaux, voire des théories qui la sous-tendaient, l'abstraction n'est-elle plus qu'une référence, qu'une catégorie purement visuelle? L'on a posé la question à Gunnar B. Kvaran ainsi qu'à Olve Sande, l'un des artistes supposés représenter cette nouvelle abstraction. Leurs deux points de vue relativement opposés dessinent en tout cas l'espace d'une réflexion que l'on pourrait résumer ainsi: l'abstraction que l'on rencontre aujourd'hui dans le travail des jeunes artistes ne fait-elle que ressembler à de l'abstraction?

1 «China Power Station», «Indian Highway», «Imagine Brazil», «Europe-Europe»...

2 «NN-A NN-A NN-A», Astrup Fearnley Museet, Oslo, du 13.02. au 3.05.2015. Commissariat: Gunnar B. Kvaran, Therese Möllenhoff et Hanne Beate Ueland. Avec: Ann Iren Buan, Petter Buhagen, Marie Buskov, Ida Ekblad, Ivan Galuzin, Tiril Hasselknippe, Johanne Hestvold, Marianne Hurum, Marte Johnsen, Henrik Olai Kaarstein, Camilla Low, Anders Sletvold Moe, Magnhild Øen Nordahl, Aurora Passero, Olve Sande, Fredrik Værsløv, Emma Ilja Wyller.

3 Cf. André Gali, «The Energy Within the Crisis», in *Kunstforum* n° 4, 2014, p. 72.

Entretien avec Gunnar B. Kvaran

Vous avez, depuis 2005 avec «Uncertain States of America», conduit aux côtés d'Hans Ulrich Obrist et d'autres curateurs, un certain nombre d'expositions dévolues aux jeunes scènes artistiques de territoires définis comme les États-Unis, la Chine, l'Inde, le Brésil et, tout récemment, l'Europe¹. D'après votre expérience, que pouvons-nous entendre désormais par l'appellation de «scène artistique» sachant que les artistes sont plus mobiles que jamais? Ces dernières décennies, la notion occidentale de l'art est devenue un langage universel. Pourtant, et malgré une mondialisation galopante, les différentes cultures et civilisations n'ont pas fusionné en un seul et même monde. Et même si les artistes de par le monde adoptent des manières de faire de l'art relativement semblables, ils restent ancrés dans leur environnement géo-culturel par leur langue, leur histoire, leur culture au sens large, et même leur climat. Bien sûr, c'est plus évident lorsque l'on compare des artistes chinois, japonais ou indiens à des artistes américains et européens. Il est clair que l'on retrouve un réel caractère chinois dans les œuvres d'un artiste comme Huang Yong Ping. Les «scènes artistiques» ne sont pas seulement les lieux de production des œuvres d'art mais un certain endroit à un certain moment où différentes sortes d'ingrédients conditionnent la pratique artistique. La question des infrastructures culturelles locales — écoles d'art, musées, galeries — entre aussi en ligne de compte. Je pense que nous sommes décidément bien loin d'une unique «scène artistique mondialisée».

Cette question de la mobilité des artistes au sein même d'un territoire se pose en effet avec une plus grande acuité en ce qui concerne l'Europe. La dénomination de «scène artistique européenne» est-elle donc réellement possible et pertinente au regard de ce qu'en affirme le communiqué de presse de l'exposition «Europe-Europe» dont vous avez été l'un des commissaires: «L'Europe est un territoire de plus en plus polycentrique, dans lequel les artistes vont et viennent d'une ville à l'autre, sans plus être attachés à leur pays d'origine ni déterminés par les règles et les canons qui ont longtemps structuré et défini les différentes nations artistiques européennes»?

La question des scènes artistiques en Europe est évidemment plus délicate. Ces dernières années, la mobilité des artistes, qu'elle soit physique ou virtuelle, s'est nettement accrue au sein de l'Europe. L'accès à l'information et la possibilité d'informer les autres, via Internet, triomphe. C'est nettement visible en Europe centrale et en Europe du Nord. Il y a un flux particulièrement important d'artistes voyageant entre des villes comme Berlin, Bruxelles, Paris, Londres et la Scandinavie en général, ce qui signifie qu'il n'y a plus une ville, une scène artistique,

qui dominerait le reste de l'Europe. Aujourd'hui, il y a de nombreuses scènes artistiques en Europe qui sont ancrées dans leur histoire et dans leur environnement culturel mais qui, en même temps, communiquent les unes avec les autres. Le continent européen, en ce qui concerne l'art moderne et contemporain, est d'une multiplicité exceptionnelle, riche de productions culturelles informées par les traditions, l'histoire et les langues locales. En fait, il y a de nombreuses scènes artistiques fortes en Europe, des scènes à la fois stables et en mouvement, et puis il y a les artistes qui voyagent d'une scène à l'autre, apportant avec eux de nouvelles influences — jusqu'à un certain point — et en absorbant d'autres. Mais par-delà la question des scènes artistiques, l'on peut dire que les artistes européens se préoccupent moins qu'avant de leur «identité nationale». Ils ne représentent pas vraiment une nation.

Après «Lights on Norwegian Contemporary Art» en 2008, vous venez d'ouvrir «NN-A NN-A NN-A²» pour «New Norwegian Abstraction»; évoquant «Europe-Europe», vous dites «nous avons dû renoncer à une partie de notre ambition de définition pour découvrir la véritable nature des scènes artistiques européennes³», quel parti curatoriale avez-vous pris avec vos associées pour cette nouvelle exposition?

La scène artistique européenne est peut-être plus riche et multiple que celles que nous avons évoquées au début, l'Europe étant un continent composé de nombreuses nations, de langues et de cultures variées. La complexité de ces différentes scènes artistiques et l'échelle du projet nous ont amenés à travailler selon un «modèle curatoriale organique», de manière à créer une exposition qui puisse se développer dans le temps. Dès le départ, «Europe-Europe» a été conçue pour être présentée dans plusieurs musées dans les années à venir. La «règle du jeu» était que les curateurs choisissent deux artistes et un correspondant (un expert local) dans chacune des villes. Le correspondant apporte sa contribution à l'exposition en suggérant deux artistes supplémentaires à inclure dans la sélection et au catalogue en rédigeant une introduction à la scène artistique dans laquelle il exerce. Pendant toute la durée de «Europe-Europe», huit artist-run-spaces des huit villes, choisis en concertation avec les correspondants, ont été invités à présenter un projet spécial le temps d'un week-end dans un espace dédié à l'intérieur de l'exposition. Notre intention était, avec cette règle du jeu, de réussir à pénétrer les différents niveaux de production artistique de ces scènes afin de nous rapprocher autant que possible des artistes et de la nature profonde des scènes en question.

«NN-A NN-A NN-A» est un projet tout à fait différent et son modèle curatoriale est plus traditionnel. Ces dernières années, nous avons remarqué que de plus en plus de jeunes artistes norvégiens travaillaient autour de la notion d'abstraction. Lors de nos recherches, nous avons découvert que nombre d'entre eux revisitaient

les possibilités d'une nouvelle abstraction. Nous en avons choisi dix-sept, six jeunes hommes et onze jeunes femmes. Assez rapidement, nous nous sommes rendu compte que la plupart d'entre eux expérimentaient avec les matériaux et la matérialité, inventant ou s'appropriant des outils inhabituels pour créer de nouvelles possibilités d'écriture et d'expression, tandis que d'autres s'intéressaient plus à la construction et déconstruction de formes liées à l'espace et à l'idée de temps.

« NN-A NN-A NN-A » semble s'appuyer sur le constat que vous faites d'un usage de l'abstraction comme d'une forme parmi d'autres, comme d'une archive au sein de laquelle puiser des références plus formelles que conceptuelles, avant de les réinvestir de nouveaux contenus. Cette nouvelle abstraction ne serait-elle plus désormais, selon vous, qu'un schéma visuel ? À première lecture, les œuvres de ces artistes semblent confirmer qu'ils sont les arrière-petits-enfants du modernisme — une vision du monde qui s'est développée au tournant du XX^e siècle. Il est cependant évident que ce n'est pas seulement l'abstraction historique que l'on retrouve dans leurs œuvres, le minimalisme et le conceptualisme y sont aussi très présents. C'est peut-être plus lisible dans leur manière de travailler et dans leurs écrits que dans les œuvres elles-mêmes, une fois achevées. Et plus qu'auparavant, les titres jouent un rôle intéressant, révélant les intentions des artistes et la proximité du langage et de l'abstraction, une proximité qui est bien évidemment intellectuelle et rationnelle, fondamentale, le langage étant un système symbolique. L'on peut aussi percevoir dans ces œuvres l'ombre du postmodernisme

qui a été une influence majeure de ces dernières décennies. Bien sûr, c'est d'une certaine manière contradictoire, mais cela illustre bien l'étrangeté de la situation pour de nombreux artistes aujourd'hui, norvégiens y compris, lorsque l'on en vient à leur relation aux références historiques. Est-ce une manière de trouver de nouveaux moyens d'expression, d'inventer de nouvelles possibilités, plutôt que de travailler avec des références déplacées et qui réapparaissent éternellement, des idées comme des images, aux origines lointaines ou désormais sans importance? Mais leurs peintures ne procèdent pas des mêmes intentions qu'il y a cinquante ou soixante ans. Ces dix dernières années, on a pu voir les jeunes artistes inclure les références à l'histoire de l'art dans le flot d'objets trouvés qui leur sert de matière brute, sans aucun scrupule, inscrivant ainsi leurs œuvres dans une approche de l'image-comme-abstraction dans laquelle les images sont considérées comme les parties d'un tout, ce qui pose la question de la représentation et de l'abstraction, ou de la représentation de l'abstraction. La reprise continue de formes abstraites en sculpture et en peinture qui se révèle souvent dans les nouveaux médias signifie que la perturbation de la linéarité de l'histoire devient le sujet inhérent à ces œuvres. La relation des artistes à l'histoire est assez souple, et ils n'ont aucun problème à admettre qu'elle les influence. En fait, en tant qu'enfants de l'Internet (et pas seulement arrière-petits-enfants du modernisme), ils ont rompu avec la linéarité de l'histoire et se trouvent simultanément dans le passé et dans le présent, s'abreuvant de l'imagerie de l'histoire de l'art aux abondantes sources qui y sont présentes, sans émettre d'opinion, en créant simplement leur propres œuvres et leur propre espace.



Vue de l'exposition « NN-A NN-A NN-A » Astrup Fearnley Museet, Oslo. Avec, au mur de gauche à droite: Fredrik Værsløv (3 toiles), Ivan Galuzin (3 toiles); et au sol: Tiril Hasselknippe. Photo: Astrup Fearnley Museet.

4 Clement Greenberg, « Abstraction, figuration et ainsi de suite... » (1954), in *Art et Culture, essais critiques*, Macula, 1989.

Entretien avec Olve Sande

—

En tant qu'artiste, que pensez-vous du fait d'être invité à participer à une exposition intitulée « Nouvelle abstraction norvégienne » ?

Le fait de participer à cette exposition et tout le processus qui y a mené m'a évidemment rendu plus conscient du rôle que l'abstraction joue dans ma pratique, et de la manière dont mon idée de l'abstraction se rapporte à d'autres idées de l'abstraction. Je pense que l'un des aspects bénéfiques de cette exposition est la discussion qu'elle a enclenchée au sujet de l'abstraction. Depuis le début des recherches des curateurs à ce sujet, il y a eu de nombreuses discussions entre artistes sur la signification de ce terme; il s'avère que rares sont ceux qui savent ce qu'il signifie... Il y a bien sûr une grande différence entre l'abstraction comme style, comme mouvement, et l'abstraction en tant qu'idée. Il est assez aisé de la définir comme style, mais cela devient beaucoup plus épineux lorsque l'on s'attaque au concept.

Pour beaucoup, l'art abstrait est une manière de désigner une œuvre dont on ne reconnaît pas le sujet mais, si l'on y réfléchit, la peinture expressionniste abstraite est bien moins abstraite qu'un portrait photo-réaliste car elle n'est l'abstraction de rien — l'Action Painting est un acte très concret, sans référent. Le terme se contredit sans cesse et, plus l'on en parle, plus il devient ardu de le définir. Le mot « chaise » est une abstraction de la chaise elle-même mais c'est en même temps quelque chose de très concret. La plupart des œuvres présentées dans l'exposition sont non représentationnelles mais il y a aussi des pièces comme la mienne qui est hyper représentationnelle et n'a pas grand chose à voir avec la peinture abstraite.

Que signifie pour vous l'expression « nouvelle abstraction » signifie-t-elle pour vous ?

Je n'y vois pas tant de choses que ça et j'essaie d'oublier que le mot « nouveau » en fait partie. Je vois « NN-A NN-A NN-A » comme une exposition sur l'abstraction, nouvelle parce que les artistes sont jeunes et que les œuvres sont récentes, mais je ne suis pas sûr que l'intérêt pour l'abstraction soit plus présent maintenant qu'il y a dix ans. Si l'on réduit l'idée d'abstraction à un style pictural, alors peut-être, mais ce serait faire l'usage le moins intéressant de ce mot. Pour moi, l'abstraction tient plus d'une approche artistique qu'elle ne parle de figuration ou de non-figuration; elle s'oppose à une œuvre conceptuelle, synthétique. C'est une manière d'insister sur l'importance de quelque chose qu'il est impossible de décrire, ou qui disparaîtrait au moment où l'on tenterait de le décrire. L'abstraction prend du temps. Il s'agit d'aller au cœur des choses et cela a beaucoup à voir avec l'échec et la répétition. C'est la recherche d'une manière de communiquer quelque chose

qui semblerait inintéressant et fade si on l'expliquait; c'est vivre avec quelque chose, passer du temps avec, et ne pas le décortiquer pour l'analyser mais comprendre progressivement de quoi il est question et chercher à l'exprimer sans le décrire. Je pense que c'est assez proche de la manière dont fonctionne la poésie.

Il y a soixante ans, Clement Greenberg écrivait que: « De Giotto à Courbet, la principale tâche du peintre a consisté à creuser sur une surface plane l'illusion d'un espace tridimensionnel. On regardait à travers cette surface comme on regarde la scène par-delà le proscenium. Le modernisme a progressivement rétréci cette scène jusqu'à ce que l'arrière-plan se confonde maintenant avec le rideau – rideau qui est tout ce qu'il reste au peintre pour travailler. [...] Le tableau est aujourd'hui devenu une entité appartenant au même espace que notre corps; il n'est plus le véhicule de son équivalent imaginaire. » Il est difficile de ne pas voir votre travail, et tout particulièrement la pièce que vous présentez dans « NN-A NN-A NN-A », comme une réponse directe aux propos de Greenberg. Pouvez-vous m'en dire plus sur la manière dont cette pièce semble être une pierre angulaire dans votre manière de penser la relation que vous établissez entre architecture et littérature ?

Il est très important pour moi que l'œuvre soit du même ordre que les choses qui nous entourent. En ce qui concerne les *Plasterboard Flats* qui sont exposées à l'Astrup Fearnley Museet, j'aimerais que l'on voie chaque panneau comme s'il était réellement du placoplatre, extrait d'une pile de plaques de placo qui se ressemblent toutes mais qui sont aussi évidemment des objets individuels. La pièce n'est ni un ensemble de sept œuvres ni une seule œuvre, ce ne sont ni des pièces uniques ni une série définie. Ceci dit, ce qui m'intéresse dans le placoplatre ce ne sont pas ses qualités matérielles mais le placoplatre en tant qu'idée: l'idée, l'acte de construire, de nouveaux espaces, des récits potentiels... Je ne veux pas que ces œuvres soient des objets spécifiques, j'aimerais qu'elles fonctionnent comme des structures génériques, donc, en un sens, qu'elles ne fassent pas partie des choses ordinaires. Je voulais créer une représentation du placoplatre plutôt que d'en utiliser des plaques véritables, comme l'on ferait au théâtre, en espérant que cela rendrait l'idée du placoplatre plus claire. Je n'ai pas envie que l'œuvre dépende de ses qualités matérielles.

Il y a un certain temps, j'ai appris à peindre dans un atelier de production de décors de théâtre. Lorsque j'ai demandé aux peintres pourquoi ils peignaient un sol sur la scène au lieu d'utiliser des matériaux existants, ils m'ont expliqué qu'à distance, un sol peint à la manière d'un linoléum ressemblait plus à du linoléum que du vrai linoléum. Cela m'a frappé. Pourquoi utiliser le matériau réel si c'est l'idée du matériau qui vous intéresse? Alors quand j'ai compris que ce qui m'intéressait dans ce projet, c'était l'idée du placoplatre et non le placoplatre

en tant que matériau, j'ai décidé de le présenter comme si l'on était au théâtre. Je voulais le faire ressembler plus au placoplâtre que ne le peut du vrai placoplâtre.

Ce qui me plaît dans les matériaux de construction, c'est l'idée des espaces qu'ils induisent, leurs potentialités narratives. Peut-être qu'il serait plus juste de parler de situations potentielles. L'idée d'un récit m'intéresse au même titre que l'idée d'architecture m'intéresse plus que la construction réelle de bâtiments. Lorsque l'on termine un espace, que l'on a peint les murs et que l'on y a installé ses meubles, cet espace perd tout son potentiel imaginaire. C'est pour cela que j'aime travailler avec du placo et du feutre absorbant, parce que l'on ne voit ces matériaux que dans le processus de construction ou de rénovation, et que ce processus est pour moi la mise en place de conditions structurelles d'une série de situations spécifiques. Lorsque l'on commence à peindre

les murs, l'on perçoit progressivement ce que cela va donner et le potentiel narratif de l'espace décroît de la même manière que la scène de Greenberg. Mes pièces sont à la fois le rideau de scène et la toile de fond; la scène vide est une architecture ouverte, une situation générale qui peut accueillir n'importe quelle situation spécifique. Si la peinture moderniste était réduite à un rideau de scène, la mienne cherche à séparer le rideau de la toile de fond pour l'en éloigner et réouvrir la scène. En fait, j'aimerais que le rideau soit là pour y découper des ouvertures comme des fenêtres, les épingle sur le mur du fond, et ouvrir ainsi un espace entre le rideau déchiré et les fenêtres aveugles du décor.

Ce qui m'intéresse profondément, c'est le potentiel littéraire de l'architecture et le potentiel architectural de la littérature; je trouve la scène vide bien plus intéressante que n'importe quelle pièce de théâtre et je trouve la fenêtre fermée bien plus intéressante que celle avec vue.



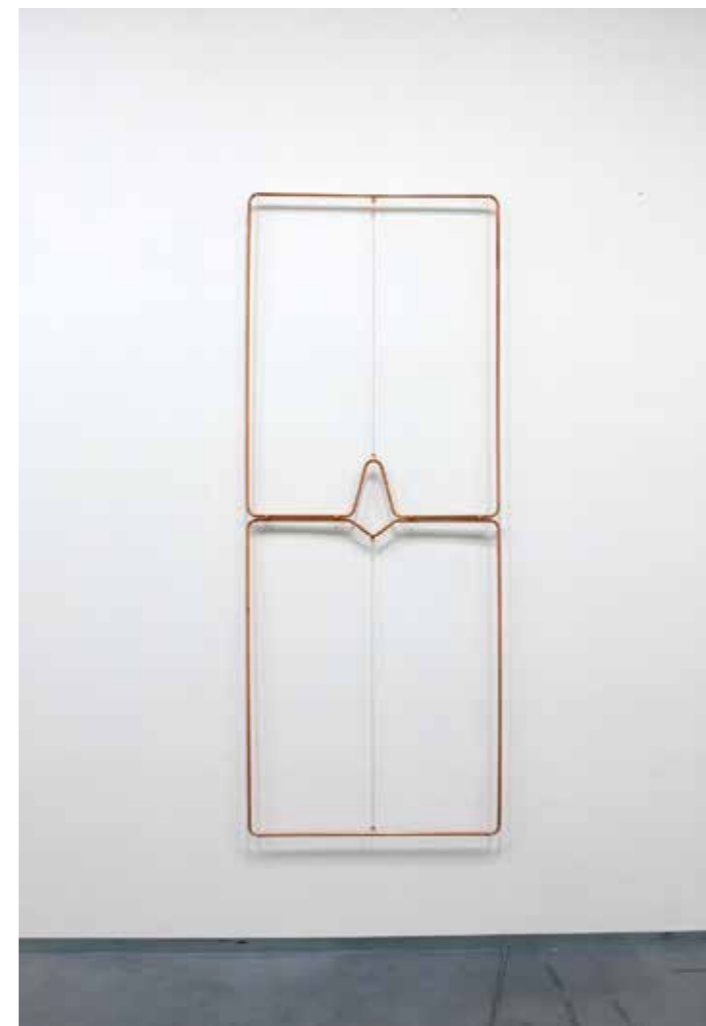
Olve Sande, Apertures (Magalie), 2015.
Impression sur tissu tendu sur châssis / print on fabric, stretcher, 200,5 × 104,5 cm & 182 × 93 cm.
Vue d'exposition / installation view, Sogn og Fjordane Kunstmuseum.
Courtesy Olve Sande; Galerie Antoine Levi, Paris.

NN-A

NN-A

NN-A

—
by Aude Launay



Johanne Hestvold, EV VU, 2014.
Cuivre, 230 × 90 cm.
Courtesy Johanne Hestvold. Photo: Astrup Fearnley Museet.

“NN-A NN-A NN-A” borrows its manner from concrete poetry to evoke what its three curators—Gunnar B. Kvaran, Therese Möllenhoff and Hanne Beate Ueland—working at the Astrup Fearnley Museet in Oslo call the new Norwegian abstraction.

Exactly a hundred years after the official arrival of abstract painting, by way of the hanging of a certain *Black Square* high up on a wall in a gallery in St. Petersburg, they are taking a close look at its topicality in the work of young artists from their country, with all the ambiguities that this implies. If there is in fact a connection, today's abstraction has nevertheless passed through the filter of a century of modern art before being rekindled by the yardstick of contemporary concepts in artworks, some of which Therese Möllenhoff describes as neo-modernist. Whereas postmodern de-hierarchization and levelling have successfully relieved it of its ideals, not to say the theories which underpinned it, is abstraction now no more than a reference, a purely visual category? The question was put to Gunnar B. Kvaran and Olve Sande, one of the artists supposedly representing this new abstraction. Their two relatively contrasting viewpoints do in any event trace the space for a line of thinking which we might sum up as follows: does the abstraction that we are nowadays encountering in the work of young artists resemble abstraction?

Interview with Gunnar B. Kvaran

Since 2005, with “Uncertain States of America”, together with Hans Ulrich Obrist and other curators, you have organized a certain number of shows focusing on young art scenes in specific regions such as the United States, China, India, Brazil and, most recently, Europe¹. Based on your experience, what are we to understand now by the term “art scene”, knowing that artists are more mobile than ever?

In the last decades, the western notion of art has become a universal language. But despite the ever increasing globalization, the world and different civilizations and cultures have not yet become one thing. Even though artists in different parts of the world adopt similar ways of art making, they are still rooted in the geo-cultural environment by their language, their history, their culture in a broad sense and even the climate. This is of course more visible when we compare Chinese, Japanese and Indian artists to European and American artists. It's clear that a great artist like Huang Yong Ping has important “Chinese-ness” in his works. The “art scenes” are not only where art works are being produced but a place in a certain time and space, where you have different kinds of ingredients that condition the art making. And then it's also the question about the local artistic and cultural infrastructure—art schools, museum, galleries—which are not the same in these different parts of the world. No, I think we are still far away from the “one global art scene”.

This matter of artists' mobility within a territory is actually being raised with a greater keenness and intensity where Europe is concerned. So is the term “European art scene” really possible and relevant with regard to what is asserted by the press release for the show “Europe-Europe” where you were one of the curators, to wit: “Europe is a territory that is more polycentric than ever before, where artists come and go from one city to another, without any longer being attached to their home countries or determined by the canons and rules that have long defined and structured the various European Art Nations until now”?

The question of art scenes in Europe is of course a more subtle question. In the last years we have witnessed greater mobility of artists within Europe in terms of physical travelling but also in terms of virtual travelling. The access, through Internet, to information and the possibility of informing the other has become overwhelming. This is especially visible in central and Northern Europe. There is a remarkable flow of artist travellers between cities like Berlin, Brussels, Paris, London and Scandinavia in general. This means that there is no longer one city, one art scene dominating the rest of Europe. In Europe today there are many art scenes which are

anchored in their cultural history and environment, but at the same time they are communicating between each other. In terms of modern and contemporary art, the European continent is exceptionally rich and multiple when it comes to culture and artistic production shaped by local traditions, history and languages. In fact in Europe we have many strong art scenes, which are stable and solid but moving, and then we have individual artists who travel from one art scene to another bringing with them new influences, to a certain degree, and of course absorbing other kinds of new possibilities. But beyond the question of art scenes one could say that European contemporary artists are less concerned by their “national identity” than before. They are not really representing a nation.

After “Lights on Norwegian Contemporary Art” in 2008, you have just opened “NN-A NN-A NN-A”² for “New Norwegian Abstraction”; talking about “Europe-Europe”, you say: “... we had to give up some of our power of definition in order to achieve that and to uncover the true nature of the European art scene”³. What curatorial decision did you take with your associates for this new exhibition?

The European art scene is perhaps even more rich and multiple than those already mentioned, since Europe is a continent composed of many different nations, languages and cultures. Because of the complexity of these different artistic scenes, and due to the scale of the project, the curatorial team decided to work with an ‘organic curatorial model’, creating an exhibition that can change and develop over time. From the beginning, the exhibition “Europe-Europe” has been conceived to take place in different museums over the years to come. The ‘rule of the game’ was that the curators would choose two artists and one correspondent (a local art expert) from each of the cities. The correspondent was invited to contribute to the exhibition by suggesting two additional artists from that city to be included in the selection, and by contributing to the catalogue with an introduction about the art scene in which he or she currently works. For the duration of the exhibition, eight artist-run-spaces from the eight cities, chosen in dialogue with the correspondents, were invited to present a week-long special project in a separate space within the show. The intention of this rule of the game was to penetrate the different layers of artistic production within these different art scenes to get as close as we could to the emerging artists and the real nature of the art scene in question.

“NN-A NN-A NN-A” is a different exhibition project and the curatorial model is more traditional. Over the last few years we had noticed that more and more emerging Norwegian artists were working around the notion of abstraction. We did our research and discovered quite a lot of young artists revisiting the possibilities of a new abstraction. We choose 17 artists, 6 men and 11 women. Quite early on in our research, we understood that most of them



Magnhild Øen Nordhal, **Seksagesimal**, 2015. Courtesy Magnhild Øen Nordhal. Photo: Astrup Fearnley Museet.

were concerned with experimenting with materials and materiality, using unusual equipment and inventing or appropriating tools to create new possibilities of writing and expression. Others are more interested in the construction and deconstruction of forms related to space and the notion of time.

“NN-A NN-A NN-A” seems to be based on the fact that you use abstraction as one form among others, like an archive from which to draw references that are more formal than conceptual, before filling them with new contents. From now on, in your book, is this new abstraction just a visual scheme?

On the first level of our reading, the works of these artists seem to confirm that they are the great-grand-children of modernism, a vision of the world that gained its position during the late nineteenth and early twentieth centuries. It is quite obvious, however, that it is not only historical abstraction that has a presence within the works of these young artists. Minimalism and Conceptualism are obviously also factors. One can see and understand this more clearly within their working process, and expressed through their texts, than in the final works themselves. And more than ever before, the titles of the works play an interesting role, revealing the artists' intentions and the close connection between language and abstraction, a connection that is of course intellectual and rational, underlying and fundamental, language being a symbolic system. One can also see in these works the shadow of postmodernism, which has been extremely influential in the last few decades. Of course,

this is in a way a contradiction, but one that demonstrates the strangeness of the situation for many international artists, including Norwegians, when it comes to their relationship with historical references. Is it about finding new means of expression, inventing and opening up new possibilities, rather than working with displaced and eternally returning references, ideas as images, where the origins are often long gone or have ceased to matter? But their paintings are not born from the same intentions as those of fifty or sixty years ago. The recitation of history and its successive ruptures have seen to that. In the last ten years, young artists have included art-historical references in their flow of found objects without any qualms, seeing them simply as raw materials for the making of art. Often this brings their works close to the “image-as-abstraction” approach, in which images are considered as excerpts of a whole, which raises the question of representation and abstraction, or simply the representation of abstraction. The widespread and ongoing recapitulation of abstract forms in sculptures and paintings that frequently reveals itself in the new media means that disrupting the linearity of history becomes the inherent subject of these works. The artists' relationship with history is quite relaxed, and they have no problem in acknowledging their art-historical references or influences. In fact, as children of the Internet (and not only the great-grand-children of modernism), they have broken away from the linearity of history, and are simultaneously in the past and the present, helping themselves to art-historical imagery from the abundant sources of information on the Internet, without passing judgment and simply creating their own work and space.

¹ “China Power Station”, “Indian Highway”, “Imagine Brazil”, “Europe-Europe”...

² “NN-A NN-A NN-A”, Astrup Fearnley Museet, Oslo, from 13.02. to 3.05.2015. Curated by: Gunnar B. Kvaran, Therese Möllenhoff and Hanne Beate Ueland. With: Ann Iren Buan, Petter Buhagen, Marie Buskov, Ida Ekblad, Ivan Galuzin, Tiril Hasselknippe, Johanne Hestvold, Marianne Hurum, Marte Johnslie, Henrik Olai Kaarstein, Camilla Low, Anders Sletvold Moe, Magnhild Øen Nordahl, Aurora Passero, Olve Sande, Fredrik Værsløv, and Emma Ilja Wyller.

³ Cf. André Gali, “The Energy Within the Crisis”, in *Kunstforum* n°4, 2014, p. 72.

Interview with Olve Sande

As an artist, what are your thoughts about appearing in a group show titled “New Norwegian Abstraction”?

My participation in this show and the whole process leading up to it has of course made me more conscious of what role abstraction plays in my practice, and how my idea of abstraction relates to other ideas of abstraction. I think one of the important aspects of the show is the discussion it has triggered about the term abstraction. Since the museum curators started their research for the show, there’s been a lot of talk between artists about what abstraction actually means. It turns out very few actually know what is meant by this term... There is a huge difference between abstraction as a style and movement and abstraction as an idea. It’s quite easy to define it as a style, but it gets more tricky when you see it as a concept.

To many people, abstract art is a term you use when you are not able to recognize the subject matter of a painting. But actually, when you think about it, abstract expressionist painting is less about abstraction than a photo realist portrait would be, because it is not an abstraction of anything. Action painting is in the end a very concrete act with no referent.

It is a term that constantly contradicts itself, and the more you talk about it, the more difficult it becomes to define. An abstraction could both be an abstract of a situation, of the essential qualities of a thing, it could be whatever is not representational, but it could also be very concrete. The word “chair” is an abstraction of the chair itself, but it is also very concrete. Most of the works in the show are non-representational, but then again, you have works like my own that is hyper representational and has very little to do with abstract painting.

What does the term “New abstraction” mean to you?

I don’t put too much in that phrase and I tend to forget that the word “new” is in the title. For me, this is a show about abstraction. It is new because the artists are young and the artworks are new, but I’m not sure if the interest in abstraction is any more present now than ten years ago... If you reduce the idea of abstraction to a painterly style or fashion, then perhaps, but this is the least interesting use of the term. To me, abstraction is more about an artistic approach than it is about figurative or non-figurative works of art; it stands as an opposition to the conceptual, synthetic work of art. It’s a way of insisting on the importance of something that is impossible to describe, or rather something that would be broken the moment you try to describe it. Abstraction takes time. It’s about getting to the core of things, and has a lot to do with repetition and failure. It is about finding a way of communicating something that would seem

dull and lifeless if you were to explain it. It is about living with something and spending time with it, not to pick it apart, but to gradually understand what it is about, and to slowly realize how to express it without describing it. To me, it has a lot to do with the way poetry works.

Sixty years ago, Clement Greenberg famously wrote that: “From Giotto to Courbet, the painter’s first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space on a flat surface. One looked through this surface as through a proscenium onto a stage. Modernism has rendered this stage shallower and shallower until now its backdrop has become the same as its curtain, which has now become all the painter has left to work on. [...] The picture has now become an entity belonging to the same order of space as our bodies; it is no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order.”⁴ It’s difficult not to see your work, and especially the piece you produced for NN-A NN-A NN-A, as a direct answer to that statement... Could you tell me more about the way this particular work seems to be a cornerstone in your way of thinking about the relation you set up between architecture and literature?

It is definitely important to me that the artwork is of the same order as the things normally surrounding us.

For the *Plasterboard Flats* piece shown in the Astrup Fearnley Museet, I would like each panel to be treated as if it were actual plasterboard, taken from a stack of sheets of plasterboard, all apparently similar but also obviously individual objects. The work is neither seven artworks nor one artwork; it is neither unique works nor a definite series.

That said, what interests me in plasterboard is not its material qualities, but the plasterboard as an idea: the idea of building, the act of constructing, new spaces, potential narratives, etc. I don’t want the works to be specific objects, but I want them to function as placeholders for a general situation, so in a way, these works are not in the realm of ordinary things.

I wanted to make a representation of the plasterboard rather than to use actual sheets of plasterboard, like you would on a theatre stage, hoping this could make the idea of the plasterboard clearer. I don’t want the artwork to be supported by or depending on its material qualities.

A while back I did a project where I worked with the painters in a painters’ workshop of a theatre. When I asked them why they painted the stage floors instead of using actual materials, they told me that, from a distance, a stage floor painted like linoleum looks more like linoleum than if you use the actual linoleum. This made total sense to me. Why use the real material if it is the idea about the material you’re interested in? So, as I realized what interested me in this project was the idea of the plasterboards and not the plasterboards as a material, I decided to present them as you would do it in the theatre.



Olve Sande, *Plasterboard Flats*.
Vue de l'exposition / exhibition view of «NN-A NN-A NN-A»,
Astrup Fearnley Museet, Oslo.
Photo: Astrup Fearnley Museet.
Courtesy Olve Sande; Galerie Antoine Levi, Paris.

I wanted to make them look more like plasterboards than actual plasterboards.

What interests me in building materials is the idea of spaces and their potential for narrative. Perhaps potential “situations” would be more precise. I’m interested in the idea of a narrative in the same way as I’m interested in the idea of architecture rather than making actual buildings. The moment you finish constructing a room, when you have painted all the walls and put in all your furniture, the imaginative potential of that space would be lost to me. This is why I’ve been working with raw plasterboard and paint absorbent felt, because these materials are only visible in the imaginative process of renovating a room. In this process, you’re setting up the structural conditions for a series of specific situations. When you start painting your walls, you gradually understand how it will turn out and the narrative

potential of that space decreases the way Greenberg’s stage gets shallower and shallower.

So I want my works to be both the stage curtain and the backdrop. The empty stage is an open-ended architecture, a general situation that could contain any specific situation. If modernist painting was reduced to the curtain of the stage, I want to separate the backdrop from the curtain, to pull it back to open up the empty stage again. Still, I would like the curtain to be there, so I would cut out window sized apertures from the stage curtain and pin them to the back wall, as a backdrop. This opens up a space between the pierced curtain and the blind windows in the back.

I’ve always been more interested in the literary potential of architecture and the architectural potential of literature; I find the empty stage much more interesting than any actual play; I find a closed window more interesting than a window with a view.

⁴ Clement Greenberg, “Abstract, Representational, and so forth” (1954), in *Art and Culture, critical essays*, Boston, Beacon Press, 1961.



**LA TABLE
GRONDE**
YVES CHAUDOUËT
13 mars > 17 mai 2015



Yves Chaudouët est l'artiste associé à la saison « Battre la Campagne » de La Criée centre d'art contemporain
Place Honoré Commeurec - halles centrales - 35000 Rennes - 02 23 62 25 10 - www.criee.org
Entrée libre et gratuite - Mardi au vendredi 12h-19h - Samedi et dimanche 14h-19h - Fermé les lundis.



Espace Croisé
Centre d'Art Contemporain
14 Place Faidherbe
F-59100 Roubaix
www.espacecroise.com



Stuart Pound, Run, 2013, video, loop

Stuart Pound 19 mars - 11 juillet 2015

LE SALON DU DESSIN CONTEMPORAIN
DRAWING NOW PARIS 9
MARCH 25 / 29 MARS 2015
LE CARREAU DU TEMPLE



**Galerie
melanie Rio**

STAND E5

Angélique Lecaille
Briac Leprêtre
Yann Thoreau

Drawing Now
au Carreau du Temple à Paris
du 25 au 29 mars 2015

 Galerie melanie Rio, Nantes et Paris
www.rgalerie.com

SAISON VIDEO 2015
39



Shahar Marcus - Seeds, 2012, 5 min

Call for submission 2016 www.saisonvideo.com

GENERATOR

RECHERCHE
PRODUCTION
ÉMERGENCE
RÉSEAUX

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

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

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

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

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

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

Plus d'informations / More informations : www.40mcube.org



PAR
SÉBASTIEN PLUOT
MARK GEFRIAUD
FABIEN VALLOS

AVEC
A CONSTRUCTED WORLD
BAS JAN ADER
ROBERT BARRY
SOPHIE BÉLAIR CLÉMENT
DOMINIQUE BLAIS
MEL BOCHNER
GEORGE BRECHT
MARCEL BROODTHAERS
ANDRÉ CADERE
DIEUDONNE CARTIER
ALEJANDRO CESARCO
KATHY CONSTANTINIDES
JAN DIBBETS
NICO DOCKX
MARCEL DUCHAMP
ROBERT FILLIOU
DORA GARCIA
MARK GEFRIAUD
FELIX GONZALES TORRES
DANIEL HUBNER
TEMO JAVAKASHVILI
KHALIL JOREIGE & JOANA HADJITHOMAS
BEN KINMONT
NICHOLAS KNIGHT
ALISON KNOWLES
JOACHIM KOESTER
SILVIA KOLBOWSKI
MIKKO KUORINKI
LOUISE LAWLER
PIERRE LEGUILLON
MARIA LOBODA
GARRY NEILL KENNEDY
JOHN PERREAULT
ADRIAN PIPER
ROLAND SABATIER
YANN SÉRANDOUR
MIEKO SHIOMI
MARIO GARCIA TORRES
ENDRE TÓT
LAWRENCE WEINER
ET LES ÉTUDIANTS DU SÉMINAIRE DE RECHERCHE EN TRADUCTION

WWW.UNELETTRARRIVETOUJOURSDESTINATIONS.COM
MARS - 27 AVRIL 2015

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS TALM
72 RUE DE BRESSIGNY - 49100 ANGERS
02 41 24 13 50

esba TALM
ANGERS 100% MÉTROPOLIS
Le Mans

DEEP SCREEN

Jean-Marie Appriou • Cory Arcangel •
Bastien Aubry et Dimitri Broquard • Dewar et Gicquel •
Piero Gilardi • Tilman Hornig • Renaud Jerez •
Rachel de Joode • Bevis Martin et Charlie Youle •
Marlie Mul • Owen Piper • Hayley Tompkins •
Anne de Vries

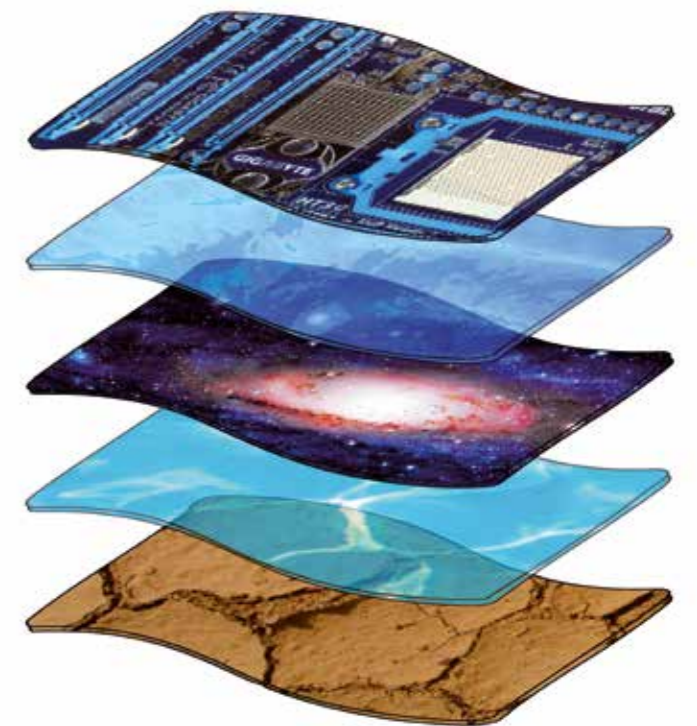
Commissariat: It's our playground

14 mars - 24 mai 2015

Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain
Avenue Conti 58320 Pougues-les-Eaux • F
+33 0033 86 90 96 60

www.parc-saint-leger.fr

PARC SAINT LÉGER
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN



Prix MAIF pour la Sculpture



Appel à candidature - Édition 2015

Tentez l'expérience du bronze dans une approche contemporaine !

Une opportunité originale et une dotation exceptionnelle pour un artiste émergent qui souhaite réaliser un premier projet en bronze.

Date limite de candidature : 31 mai 2015

Dossier à télécharger : www.maif.fr/prix-sculpture



Les lauréats depuis 2008, de gauche à droite :

Elsa Sahal, *Paysage*, 2009, Lauréat 2008

Brigitte Zieger, *La jeune fille face à la police militaire*, 2010, Lauréat 2009

Françoise Pétrovitch, *Presence in the corner*, 2011, Lauréat 2010

Antoine Dorotte, *Top Roots*, 2012, Lauréat 2011

Vincent Mauger, *L'ordre et sa forme*, 2013, Lauréat 2012

Président Vertut, *Medio tutissimus ibis*, 2014, Lauréat 2013

Nicolas Milhé, *Rosa Luxemburg*, Lauréat 2014 :

(Œuvre non photographiée car en cours de fonte)

Page Facebook : www.facebook.com/prix.maif.sculpture

Pour toutes les images : © Olivier Moritz - MAIF



ASSUREUR MILITANT.

ELLE GA

"CARRE OCTOGONE CERCLE"
EXPOSITION
DU 28.2 AU 31.5.2015
LE GRAND CAFE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

"PERFORMANCE DE L'ARTISTE
EUREKA, A LIGHTHOUSE PLAY"
DIMANCHE 12 AVRIL — 15:00
(lieu à préciser)

www.grandcafe-saintnazaire.fr
ENTREE LIBRE

Saint-Nazaire port d'attache

LE GRAND CAFE

l'abstraction géométrique BELGE

28.06 / 25.10. 2015
VERNISSAGE SAMEDI 27 JUIN 18h

Partie historique / Marcel-Louis Baugniet, Gaston Bertrand, Pol Bury, Jo Delahaut, Francis Dusépulchre, Pierre-Louis Flouquet, Henri Gabriel, Paul Joostens, Walter Leblanc, Karel Maes, Jean-Pierre Maury, Jozef Peeters, Victor Servranckx, Michel Seuphor, Prosper de Troyer, Guy Vanderbranden, Georges Vantongerloo, Léon Wuidar. **Partie contemporaine** / Ann Veronica Janssens, Bas Ketelaars, Pieter Vermeersch.

Espace de l'Art Concret - centre d'art contemporain
Château de Mouans 06370 Mouans-Sartoux | T. 04 93 75 71 50 | S. www.espacedelartconcret.fr

L'Espace de l'Art Concret bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication, DRAC P.A.C.A. de la Ville de Mouans-Sartoux, du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et du conseil général des Alpes Maritimes.

d.c.a. BOT OXS VALIMMO CHATEAU LA EGEE PARISART LES ARTS GRAPHIQUES

les
agiles
centre
d'art
contemporain
de la ville
de chelles

VERNISSAGE
SAMEDI
28 MARS 2015
À PARTIR
DE 15H

du lundi au
vendredi : scolaires,
individuels et
groupes sur RDV

du vendredi ou
dimanche de 14h
à 17h : visites libres

rue étienné
77500 chelles
01 64 72 85 70
lesagiles@chelles.fr
lesagiles.chelles.fr

flouette le
28 mars
depuis Paris
sur réservation

EXPOSITION
29 MARS
—
31 MAI
2015

**NONE
FUTBOL
CLUB**

UNE
SAISON
EN ENFER

EXPOSITIONS DU CARTEL
FRICHE BELLE DE MAI, MARSEILLE

FOMO

14 mai — 2 août 2015

Scoli Acosta, Robert Breer, Rémi Dal Negro, Tacita Dean, Stefan Eichhorn, Omer Fast, Mounir Fatmi, Anne-Valérie Gasc, Dominique Gonzalez-Foerster, Marina Gadonneix, Pierre Huyghe, Ann Veronica Janssen, Norma Jeane, Kolkooz, Gordon Matta-Clark, Anita Molinero, Alexandra Pirici, Elisa Pône, Stéphane Protic, Random International, Fabrice Samyn, Jean-Baptiste Sauvage, Melanie Smith, Daniel-Steegmann Mangrané, Penelope Umbrico...

Une proposition de **SEXTANT ET PLUS**.

—

APRÈS AVOIR TOUT OUBLIÉ

14 mai — 6 septembre 2015

Avec Mathilde Barrio-Nuevo, Adélkader Benchamma, Marc Etienne, Isabelle Ferreira, Francesco Finizio, Thomas Klimowski, Yannick Langlois, Alexandra Pellissier, Abraham Poincheval, Frères Quistebert, Arthur Sirignano, Laurent Terras, Mükerrrem Tuncay, Lucille Ublrich, Giuliana Zefferi.

Une proposition d' **ASTERIDES**.

www.cartel-artcontemporain.fr

CARTEL ASTERIDES SEXTANT ET PLUS FRICHE BELLE DE MAI CONSEIL GENERAL

02 QUALITE DE L'ART INROCKUPIBLES PARISART ZibetAI

TABOO

MORGANE
TSCHIEMBER

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE DOLE
DU 14 MARS AU 30 AOÛT 2015

Ouvert tous les jours de 10h à 12h et de 14h à 18h
sauf dimanche matin et lundi,
2 mercredis par mois, ouverture en nocturne jusqu'à 20h

Musée des Beaux-Arts de Dole
85 rue des Arènes - entrée libre
Renseignements au 03 84 79 25 85
www.sortiradole.fr - www.musees-franchecomte.com

Dole ou Jura

LA KUNSTHALLE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
MULHOUSE

K

boat
bateau
boot
Schiff
barco
barca

**PRESQUE
LA
MÊME
CHOSE**

12.02 — hourglass
— 10.05 zandloper
2015 Sanduhr
reloj de arena
clessidra

skull
crâne
schedel
Schädel
calavera
cranio

figure
figuur
Figur
figura
figura

table
tabel
Tabelle
mesa
tavolo

book
bire
boek
Buch
libro
libro

ENTRÉE LIBRE
www.kunsthallemulhouse.com

white cloth
tissu blanc
witte doek
weißes T
tela blanca
panno bi

Museums
Haut-Rhin
d.c.a
AR
Musées
FRANCHE-COMTE
prohelvetia

**Il faut
maintenant
construire
le monde →**

3 avril - 13 juin 2015
FRAC Poitou-Charentes
Angoulême

Élisabeth Ballet | Katinka Bock
Chto delat ? | Paolo Codeluppi
Cyprien Gaillard | Piero Gilardi
Liam Gillick | IKHÉA©SERVICES
Élodie Lesourd | Romain Pellas
Émilie Perotto | Bruno Petremann
The Atlas Group/Walid Raad
David Renaud | Bojan Sarcevic
Michel Seuphor | Kristina Solomoukha
Benjamin Swaim | Marianne Vitale

collection FRAC Poitou-Charentes

visuel : ©Émilie Perotto (détail)

FESTIVAL DODAAQ

▲ 20 mai → 7 juin 2015

IMAGES NOMADES & POÉTIQUES | Rennes - Nantes - St-Malo

projections, expositions, performances, rencontres
<http://www.loeildodaaq.fr>

CHAPELLE SAINT-JACQUES
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
SAINT-GAUDENS (31)

DU 28 FÉVRIER AU 2 MAI 2015

JIM FAUVET

ANACHRONIMSE

vacances de formes

www.lachapelle-saint-jacques.com

chapelle saint-jacques
centre d'art contemporain

DIEU

Jeanne Moynet

Tripode suggestion de présentation, épisode 31
21 mars - 25 avril 2015
galerie de l'Espace Diderot, Rezé
www.tripode.fr

Une pièce de Pierre Leguillon appelle souvent un « depuis » : le « Triangle bleu » de Blinky Palermo qu'il peint au dessus des portes depuis 2009, Non-Happening after Ad Reinhardt, depuis 2010. Au Wiels nous sommes confrontés pour la première fois à un ensemble d'œuvres conçues ces quinze dernières années. Sont ainsi, par exemple, réunies et associées des formes et des temporalités très différentes : La promesse de l'écran (depuis 2007) et Diane Arbus: rétrospective imprimée, 1960-1971 (depuis 2008), le format rétrospectif¹ semble devenir ici un vecteur vivifiant.

C'est l'architecture sémantique d'un musée que Pierre Leguillon propose au Wiels. On pourrait y arpenter différentes sections et départements : un cabinet d'art graphique (Prelinger Drawing, 2012), une salle de spectacle (le Teatrino Palermo, depuis 2009) mais encore des espaces fonctionnels comme le vestiaire, la salle de projection, le bar (La Promesse de l'écran, depuis 2007). Cependant, la démarche d'un tel collectionneur d'images est plus subtile que cela : il s'agit bien de déclasser les hiérarchies et de décroquer les catégories, on pense alors au Mouse Museum (1965-77) de Claes Oldenburg, également fruit d'une pratique de collectionneur compulsif. La relation singulière qu'entretiennent les artistes et le musée était par ailleurs le propos de Kynaston McShine dans l'exposition « The Museum as Muse: Artists Reflect » (MoMA, New York, 1999) qui inscrivait la critique de l'institution muséale de la fin du XX^e siècle non comme une redéfinition de l'art mais comme la manière dont il doit être présenté. Pour Leguillon, à la suite de Broodthaers, il faut ainsi décadrer le musée pour repenser les conditions de réception de l'art.

Marcel Broodthaers avec son Musée d'Art moderne, Département des aigles était en effet l'exemple le plus évident pour McShine. Ce musée n'avait ni collection, ni emplacement permanent, il se manifestait par ses « sections » diverses créées entre 1968 et 1972. La Section XIX^e siècle l'a inauguré le 27 septembre 1968, rue de la Pépinière à Bruxelles, dans la propre maison de l'artiste. C'est dans le jardin, l'année suivante, qu'a été réalisé La Pluie (Projet pour un texte), petit film 16 mm auquel Blinky Palermo participa en tant qu'assistant, montré par Leguillon au Centre Pompidou en 2009 lors de l'inauguration du Teatrino Palermo, duplicata² en valeurs de gris d'un théâtre de marionnettes de couleur outremer réalisé en 1964 par Palermo et exposé en 1988 dans la galerie de Marie-Puck Broodthaers. La version de Leguillon est un dispositif nomade qui circule à Bruxelles autant que dans l'exposition et permet à Broodthaers, Palermo et lui-même de se rejoindre.

Cette volonté de tisser des liens se retrouve au Wiels littéralement entre deux œuvres-dispositifs de monstration : un cabinet de dessin (Prelinger Drawing, 2012) qui prend corps sur un patchwork de tissu et Tifaifai (2013) qui est aussi le nom d'une technique polynésienne d'assemblage de textile par mosaïque ou en applique. Pierre Leguillon a quelque chose du « chiffonnier » de Walter Benjamin. Ces deux pièces suspendues n'ont jamais été présentées ensemble et, si la première s'est adaptée à des contextes très différents comme la Fiac ou le bâtiment de la rue du Plâtre en cours de rénovation de la Fondation Galeries Lafayette, la seconde semblait avoir été pensée spécifiquement pour son premier lieu d'inscription : l'espace de la Rotonde Balzac à Paris, une folie du XIX^e siècle à l'architecture octogonale comme l'œuvre Tifaifai³ et le livre éponyme. Ces deux œuvres ne sont pas visibles ensemble dans les espaces du Wiels, l'une nous entoure près de l'entrée, on contourne l'autre diamétralement à l'opposé. Leurs formes et textures créent un leitmotiv au sein de l'accrochage. Le patchwork n'est pas un fond de décor mais une structure de

Le musée des erreurs : Art contemporain et lutte des classes

Pierre Leguillon

Le musée des erreurs : Art contemporain et lutte des classes

par Rémi Parcollet

Wiels, Bruxelles, du 10 janvier au 22 février 2015



Pierre Leguillon, *Freedom of the knees*, 2012. Collection du Musée de la danse, Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Vue de l'exposition « Le musée des erreurs : Art contemporain et lutte des classes », Wiels, Bruxelles, 2015.

monstration, le système de représentation induit la manière dont on regarde les choses.

La fresque du musée des erreurs (2015) déploie sur un mur de vingt-sept mètres de long, vestige d'une scénographie précédente, une grande variété d'images et de supports et organise de manière axifuge les espaces de l'exposition. C'est un travelling qui fonctionne dans un sens comme dans l'autre. On se souvient alors de « Chercher l'auteur », l'exposition au Cneai (2006) dans laquelle l'artiste déjouait déjà les schémas habituels de séduction des images individuelles en les faisant dialoguer, en créant différents niveaux de lecture. La barre de danse n'est pas là mais après ce mur, Fred Astaire (Freedom of the knees, 2012) nous invite à monter à l'étage pour assister à la Grande Évasion (2012). L'exposition de Pierre Leguillon se fréquente donc comme un musée. Rythmée, elle nécessite de revenir plusieurs fois, chaque visite en est différente. Le musée des erreurs sera présenté à Sérignan⁴, permettant d'apprécier de nouveau la qualité polysémique d'un travail où les œuvres s'enrichissent de chacun des nouveaux contextes qu'elles habitent.

¹ Dans le numéro précédent de 02, Benoît Lamy de La Chapelle s'interrogeait sur la pertinence du format « rétrospective » de l'exposition de Mark Leckey qui a précédé celle de Leguillon au Wiels et même voisiné avec elle le temps d'un week-end. Au-delà de la spécificité du travail de Leckey, ce constat est révélateur d'une manière d'opérer l'exposition non plus comme une finalité, un aboutissement mais comme un outil, un processus.
² Dupliqué par Clément Rodzielski sur une idée de Pierre Leguillon.
³ « Épousant la forme octogonale de l'architecture, une structure de bois suspendue présente huit panneaux tendus de tissus à motifs géométriques. Chaque panneau sert de fond à une image de petit format, carte postale ou photographie, qui semble flotter en son centre » Camille Azaïs, « Pierre Leguillon, Tifaifai, Rotonde Balzac, Paris », Tombolo, septembre 2013 : <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/pierre-leguillon-tifaifai/>
⁴ Musée régional d'Art contemporain Languedoc-Roussillon, du 15 mars au 7 juin 2015.

La grande salle des expositions temporaires lui est entièrement réservée : la vidéo Ad nauseam réalisée par l'artiste à l'occasion de son exposition personnelle au MAC/VAL barre le fond de l'espace d'une projection gigantesque de trente-sept mètres de large et de sept mètres de haut, soit la totalité du mur. C'est l'œuvre principale d'une exposition diffractée entre intérieur et extérieur de cette artiste majeure de la scène française qui poursuit sa « tournée » en France après le musée de Saint-Étienne et juste avant sa rétrospective au Centre Pompidou-Metz. On retrouve à Vitry les éléments saillants d'une pratique marquée par des préoccupations sociales, pour ne pas dire politiques, et la disparition d'un accès privilégié à la culture ; préoccupations qui se manifestent autant par de grands wallpaintings bordant et prolongeant l'espace muséal que par des projections vidéo et autres interventions monumentales qui viennent concurrencer la saturation visuelle de l'espace public.

Tania Mouraud s'est fait connaître dans les années soixante-dix par ses Initiation rooms qui s'inscrivent dans le droit fil des réflexions des artistes californiens regroupés sous le terme de « Light and Space ». Une parfaite articulation entre la blancheur des lieux afin de faire vaciller les repères sensoriels et un traitement sophistiqué du son qui intègre les dernières avancées de la musique électronique, fait la spécificité de ces dispositifs qui participent de la grande aventure de l'art conceptuel. Pensés plutôt comme des « machines d'isolement sensoriel », ils entretiennent des rapports étroits avec la pratique de la méditation, du moins dans une volonté de s'isoler des éléments du dehors qui font barrage à la concentration sur son propre soi : la critique d'une dérive mystique ne manque pas d'être portée à l'encontre de l'artiste qui revendique par ailleurs une recherche d'absolu. Cet intérêt pour les immersions spatiales et sonores ne se démentira jamais, Tania Mouraud poursuivra dans les années quatre-vingt ses expérimentations dans des boîtes de nuit comme le Palace, qu'elle investira à de nombreuses reprises. Toute l'attention portée à la conscience individuelle se déplace dès lors vers l'exploration des mécanismes en jeu dans l'établissement d'une conscience collective sans cesser pour autant de s'intéresser à ce pouvoir de l'art de plonger le ou les spectateurs dans de véritables « bains audiovisuels ».

Ad nauseam se situe dans le prolongement de ces recherches antérieures : la multiplication des sources sonores parsemant l'espace de projection, la sophistication de la production qui a fait l'objet d'une collaboration poussée avec l'Ircam, portent à son apogée les recherches de l'artiste. Le film nous plonge dans les entrailles d'une usine de papier, nous sommes au plus près de la machine qui broie, déchiquète, avale, recrache en milliards de filaments les innombrables volumes ingurgités... Inutile d'insister sur la dimension allégorique de cette œuvre : le symbolisme de la destruction par l'industrie de ce qu'il reste d'une culture livresque est sidérant d'efficacité. On y est confronté à l'angoisse de la disparition des ouvrages à travers des évocations furtives d'autodafés et de destructions massives d'autres symboles culturels qui résonnent étrangement avec l'époque... Certains y voient même des images de charnier. L'osmose est parfaite entre le son lancinant qui recycle les captations issues des machines papivores et la vidéo qui boucle à l'infini les images de la « digestion » : difficile d'échapper à la vidéo en forçant à ouvrir les yeux.

L'humanité menacée dans ses manifestations sensibles et culturelles via la saturation des signes urbains est la deuxième grande préoccupation génératrice d'œuvres chez Mouraud, préoccupation qui fait écho, en la déplaçant hors de l'espace

Tania Mouraud

Ad nauseam

par Patrice Joly

MAC/VAL, du 20 septembre 2014 au 25 janvier 2015

Une Rétrospective, Centre Pompidou-Metz, du 4 mars au 5 octobre 2015



Tania Mouraud, *CQNPSRLPSCALR*, 2014. Impression numérique sur bâche tendue, 5,05 x 43,68 m, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. Production MAC/VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo: © Marc Domage, mise en situation Amandine Mineo. © Adagp, Paris 2014

muséal, à l'allégorie qui sous-tend Ad nauseam. Très tôt, l'artiste s'est attaquée à la publicité qui envahit les murs des grandes villes en investissant les sites mêmes de l'apparition des messages promotionnels, les panneaux d'affichage publicitaires. Les grands « NI » qu'elle affiche dans les années soixante-dix complètent un arsenal revendicatif destiné à sensibiliser sur les lieux mêmes de leur passage les habitants de la cité. Ces premières expérimentations donnèrent lieu par la suite à une réflexion plus sophistiquée mêlant un travail sur l'invisibilité du message associé à un investissement de l'espace public. Le message étroitement à l'extrême disparaît presque en laissant place à une quasi abstraction visuelle : les slogans colportés par ses grands wallpaintings disent à peu près tous la disparition des messages poétiques et politiques dans la cité, enfouis sous les multiples couches de l'entropie publicitaire, qu'il faut cependant absolument se forcer à prendre le temps de décrypter, sous la menace de voir disparaître à jamais nos espaces de liberté : CEUXQUINEPEUVENTSERAPPELERLEPASSESONT CONDAMNESALEREPETER¹.

¹ Message du wallpainting sur la façade latérale du MAC/VAL.

Plus facile de voir une grande exposition de Mathieu Mercier à l'étranger qu'en France¹; après le Kunstmuseum de St. Gallen, l'artiste parisien investissait les murs de la Villa Merkel, le centre d'art de la ville d'Esslingen, non loin de la capitale régionale, Stuttgart. Une exposition aux allures de rétrospective *in progress* pour ce familier de Duchamp, non seulement parce qu'il a gagné le prix éponyme en 2003, mais aussi parce qu'il entretient un rapport certain avec l'objet industriel ou artisanal, *mainstream* ou rarissime dont il continue d'inventorier les occurrences, les évolutions, les hybridations, les mystifications même, lorsqu'il joue avec nos présupposés sur leur « comportement ». Au-delà du discours d'une revisitation des standards du modernisme à travers l'éloge critique et légèrement insolent aux héros des avant-gardes, le travail de Mathieu Mercier est emprunt d'un grand sens de l'humour qui l'inscrit dans le sillage du célèbre joueur d'échecs...

Une sculpture monumentale en forme de tombeau qui vous accueille dans le hall de la villa, une fontaine non moins monumentale dans une autre salle qui rappelle les exubérances fin de siècle des Buttes-Chaumont ou la montagne du parc zoologique de Vincennes, une cigarette qui a l'air de se consumer dans un cendrier mais qui ne dégage que de la vapeur d'eau, des salles en miroir qui présentent des objets parfaitement identiques en jouant sur une impression de déjà-vu, une immense toile tissée grâce à des techniques dernier cri mais aux allures de vulgaire impression sur bâche et représentant une corde à nœuds, des ustensiles qui ne correspondent pas du tout à ce que nous sommes censés attendre d'eux: il y a dans cette nouvelle série d'œuvres réparties dans les innombrables pièces de l'ancienne maison de maître qu'est la villa, le sentiment que l'artiste a pris du plaisir à jouer avec nos certitudes quant à la fonctionnalité des objets et qu'il s'est beaucoup amusé à travailler dans cette direction du trompe-l'œil en 3D. Le plus édifiant est certainement la collection de ces objets « trompeurs » dont la fonction réelle se dissimule sous les atours anodins d'ustensiles banals (qui agissent pour la plupart dans le domaine de l'intimité comme en témoigne l'abondance des sextoys présentés). Bien sûr, il y a une dimension très ludique dans cette série qui amalgame les bizarreries et qui renvoie à la substance profonde du collectionneur dont la passion pour l'objet rare, soit-il qualifié d'œuvre d'art, mène toujours, d'une certaine manière, à la constitution d'un cabinet de curiosités. Que Mercier présente à la gent collectionneuse la possibilité d'acquérir une collection « pré-collectionnée », la privant de l'essence de ce que d'aucuns considèrent comme une névrose obsessionnelle, est plutôt drôle et tout à fait dans l'esprit de l'artiste. Par ailleurs, cette série n'est pas si anodine que cela puisqu'elle interroge indirectement l'idée du design dont l'un des objectifs est justement de lier étroitement la forme à l'usage: cette question est l'une des grandes sources d'inspiration de l'artiste puisque, dans de nombreuses pièces, on le voit pousser à son maximum cette fonctionnalité a priori de l'objet pour lui faire endosser d'autres possibilités (on pense justement à ces rouleaux qui, simplement posés à proximité l'un de l'autre, en léger surplomb et de biais, forment un canapé). Bien sûr encore, dans cette volonté de tordre ou de dépasser cette fonctionnalité assignée à l'objet, nous sommes loin du détournement surréaliste, Duchamp est justement passé par là avec son respect pour la forme préétablie. La présence de l'objet produit en série au sein de notre quotidien est autrement différente de ce que l'on pouvait constater dans les débuts de la révolution industrielle, bien que la question de sa nécessité faisait déjà débat à l'époque. Ce débat se trouve

Mathieu Mercier Everything but the kitchen sink

par Patrice Joly

Villa Merkel, Esslingen (Allemagne),
du 13 décembre 2014 au 22 février 2015



Cascade, 2014. Pompe, polystyrène, plante, 449 × 479 × 363 cm. Courtesy Lange and Pult.

Vues de l'exposition *Everything but the kitchen sink*, Villa Merkel, Esslingen, Allemagne, du 13 décembre 2014 au 22 février 2015. Courtesy de l'artiste. Photos: © die arge lola

- A** *Fenêtre thermoformée*, 2008. Thermoformage, 126 × 133 × 10 cm, 15 ex. *Survival kit*, 2014. 2 caisses, 2 sacs de couchage, 2 lampes frontales, 2 couvertures de survie, 2 trousse premiers secours, 2 Thermos, 2 paires de semelles à crampons, 2 boussoles, etc. *Sans titre*, 2012. Corian N/B, 6,5 × 25 × 25 cm, éd 7/8. **B** *Fenêtre thermoformée*, 2008. Thermoformage, 126 × 133 × 10 cm, 15 ex. *Survival kit*, 2014. 2 caisses, 2 sacs de couchage, 2 lampes frontales, 2 couvertures de survie, 2 trousse premiers secours, 2 Thermos, 2 paires de semelles à crampons, 2 boussoles, etc. *Sans titre*, 2012. Corian N/B, 6,5 × 25 × 25 cm, éd 8/8.

d'autant plus légitimé qu'émergent en ce moment d'innombrables nouveaux questionnements d'ordre anthropologique, allant de la sublimation du désir à la prise en charge du sentiment de plénitude jusqu'au problème désormais incontournable de la production massive et de ses conséquences écologiques. Aujourd'hui donc que l'objet industriel nous environne de toutes parts et spécialement dans les cuisines « modernes » qui demeurent le lieu du triomphe de l'idéologie consumériste (qui ne peut non plus se dissocier d'une pensée sur la question féminine²), réévaluer la fonctionnalité de l'objet sous tous les angles imaginables, y compris celui de l'humour, n'est pas complètement absurde, bien au contraire: le travail de Mathieu Mercier, en liant la production de l'œuvre d'art à la puissance de l'imaginaire enfoui dans l'objet de tous les jours réintroduit une dose de questionnement salutaire sur un compagnonnage censé aller de soi.

¹ Hormis l'exposition du Crédac en 2012, voir à ce sujet l'entretien de Mathieu Mercier avec Gallien Déjean: <http://www.zerodeux.fr/specialweb/entretien-avec-mathieu-mercier/>

² Voir l'ouvrage d'Alexandra Midal, *Design, introduction à l'histoire d'une discipline*, Éditions Agora, 2009.



A



B



C



D



E

C *Last Day Bed*, 2014, Corian, 122,8 × 271,7 × 194,6 cm. Courtesy de l'artiste et Lange & Pult.

D *Sans titre (Tapisserie)*, 2014, 320 × 320 cm, éd 2/4.

Courtesy Cité Internationale de la Tapisserie d'Aubusson.

E *Sans titre (Cendrier)*, 2007, brumisateur, fausse cigarette. Courtesy de l'artiste.

Vues de l'exposition *Everything but the kitchen sink*, Villa Merkel, Esslingen, Allemagne, du 13 décembre 2014 au 22 février 2015. Courtesy de l'artiste. Photos: © die arge lola

Robert Overby Works 1969-1987

par Aude Launay

Le Consortium, Dijon, du 14 février au 17 mai 2015



Robert Overby, *Long Wall, Third Floor (from Barclay House Series)*, 4 August 1971. Latex de caoutchouc, 269,24 × 584,2 cm. Courtesy: The Estate of Robert Overby; Andrew Kreps Gallery, New York. Photo: Le Consortium, Dijon.

Si « Works 1969-1987 » au Consortium, quatrième occurrence de l'exposition consacrée par Alessandro Rabottini à l'œuvre du trop méconnu (en Europe, tout du moins) Robert Overby, peut de prime abord décevoir, c'est parce qu'elle en montre à la fois trop et trop peu. Trop car il semble qu'une densité moindre dans l'accrochage densifierait paradoxalement le propos, et trop peu, parce qu'on aimerait vraiment en voir plus ! Dans les deux cas, la raison en est la grande force des pièces de l'Américain (1935-1993), ce qui amène le questionnement suivant : comment réussir l'exposition d'un bon artiste ? Bien évidemment, ce sont des interrogations de spectateur gâté, car l'on ne peut tout de même pas dire que « Works 1969-1987 » n'est pas une bonne exposition, loin de là ! Les deux premières salles, qui sont les plus réussies – celles-là mêmes qui sont, pour moi, à la source de la déception que l'exposition ne se prolonge pas ainsi pendant des salles et des salles – amorcent un parcours dans l'œuvre sculptural d'Overby. Il s'agit de sculpture selon la dénomination officielle de ses

exégètes mais l'on pourrait tout autant qualifier de photographies cette série de pièces en latex tant il s'agit d'impressionner une surface sensible. Obsédé par la datation, la fuite du temps, Overby réalise des instantanés des constructions du quartier de Los Angeles où est installé son atelier. Le 23 avril 1971 a lieu sa première captation d'une façade de bâtiment, qu'il recouvre donc de caoutchouc avant de l'ôter, une fois sec, comme une seconde peau. *Saulle's Place* a depuis acquis une dimension mythique car personne ne l'a jamais vue, pas même l'artiste lui-même, faute d'espace suffisant pour la déployer. Peu après, le 4 août pour être précis, il réalise vingt-huit moulages d'un hôtel incendié, la Barclay House. L'empreinte qui se donne, de fait,

Robert Overby, *East Room with Two Windows, Third Floor (from Barclay House Series)*, 4 August 1971. Latex de caoutchouc, 273 × 442 cm. Hall Collection. Photo: Le Consortium, Dijon.



en négatif, oscille entre la poétique de l'idée d'une ombre, d'un duplicata fantôme du moindre détail et celle, plus mystique, qui aurait à voir avec le suaire de Turin. Plastiquement saisissante, évidemment, puisqu'à échelle:1 (*Long Wall, Third Floor*, mesure en effet 269,2 × 584,2 cm), sa présence indicielle acquiert rapidement une aura « historique », à la manière des prélèvements effectués sur les chantiers de fouilles archéologiques. Mais c'est surtout lorsque plusieurs éléments sont présentés ensemble, comme ici où deux pièces dialoguent dans une même salle, que le démantèlement de l'espace qu'elle produit atteint une véritable fulgurance. Et, bien que l'importation d'un espace dans un autre et notamment l'importation, dans l'espace d'exposition, d'un espace qui lui est extérieur, ne soit guère chose nouvelle – notons tout de même que ce travail est relativement contemporain des *non-sites* de Smithson – c'est ici avec une physicalité intense qu'il agit. C'est à cet endroit que l'on en vient à s'interroger sur le bien-fondé de présenter des pièces issues de plusieurs bâtiments dans une même salle d'exposition, ce brouillage supplémentaire des repères apporte-t-il quelque complément à cette expérience déjà pour le moins percutante ?

Les empreintes de portes en béton (*Concrete Screen Door Handle*, 1971) et en résine et fibre de verre (*Blue Screen Door*, 1971) qui viennent compléter cet échantillonnage de techniques trouvent un écho délicat dans les *Maps*, reproductions en toile crue cousue des moulages qui tempèrent l'instantanéité brute de ces derniers par leur blancheur, leur apparente douceur et, surtout, la temporalité distendue qu'elles incarnent. Réalisées a posteriori, comme par un besoin de retour sur la rapidité d'exécution des moulages – le latex sèche très vite –, elles ouvrent en regard un espace réflexif, bien que toujours en deux dimensions.

—
Commissariat : Alessandro Rabottini.
L'exposition a d'abord circulé au Centre d'Art Contemporain de Genève (31.01-27.04 2014) ; GAMEC, Bergame (16.05-27.07 2015) ; Bergen Kunsthall (29.08-19.10 2014) ; commissariat : Alessandro Rabottini et Martin Clark.

Une fois n'est pas coutume, le Crédac n'accueille pas l'exposition d'un artiste en activité. Avons-nous pour autant affaire à un hommage ou à une rétrospective posthume ? Rien ne semble moins sûr tant le parti pris affiché s'inscrit dans une toute autre dynamique : faire exister une pratique artistique singulière connue principalement d'un petit cercle d'initiés en la faisant découvrir à un public plus large ; la réintroduire, par le biais d'une démarche collaborative et de la conscience d'une nécessité partagée, dans un circuit de visibilité¹ ; en révéler toute l'actualité : présenter, pour reprendre les termes de Claire Le Restif, « l'œuvre vivante d'un artiste disparu ».

Cette œuvre, c'est celle de Bruno Pélassy. Elle est étroitement liée à la trajectoire personnelle de son auteur, aux contextes et conditions de son apparition : les années quatre-vingt-dix à Nice, théâtre d'un véritable bouillonnement artistique – les galeries Air de Paris et Art:Concept y ouvrent leurs portes avant de s'installer à Paris – où Bruno Pélassy se lie d'amitié avec les artistes Natacha Lesueur, Jean-Luc Blanc, Brice Dellsperger, Jean-Luc Verna ou Marie-Eve Mestre. Des années marquées également par le traumatisme du VIH qu'il contracte en 1987 et des suites duquel il décède en 2002.

Son travail laisse transparaître cette « expérience » intime de la maladie et met en forme, avec un goût pour la métaphore, l'assemblage et la mise en scène, l'expression sensible d'une ambivalence entre une affirmation et un désir de vie et la conscience d'une mort prématurée. Comme une sorte de *memento mori* qui lui rappellerait aussi qu'il reste encore en vie. Montage d'extraits de films et d'émissions de télévision enregistrés sur une cassette VHS, la vidéo Sans titre, sang titre, cent titres (1995) illustre cela très clairement, chaque lecture contribuant à l'inexorable dégradation du support et des images. Au Crédac, deux inscriptions réalisées avec des perles se font écho et se complètent d'un bout à l'autre de l'espace : Viva la Muerte (1995) et Gracias a la Vida (1996) peut-on y lire. C'est dans ce va-et-vient, dans cette simultanéité que l'œuvre trouve toute sa force en générant une inventivité poétique, un vocabulaire plastique singulier qui, à n'en pas douter, persiste et résonne bien au-delà de la seule lecture biographique, jusque dans les pratiques actuelles de jeunes artistes.

Bruno Pélassy n'est pas issu d'une école d'art. Il a d'abord fait ses armes dans le textile et la joaillerie, travaillant notamment pour Swarovski. L'intérêt qu'il porte aux tissus, perles de verre, pierres semi-précieuses, aux matières en général, aux sensations et à la sensualité qu'elles permettent d'éveiller, mais aussi aux objets trouvés, rebuts fétichisés, reliques intimes, participe à établir les contours d'un univers baroque, luxuriant et ornemental, sombre aussi. L'exposition est jalonnée d'assemblages composites aux airs de cabinet de curiosité ou d'autel syncrétique, où l'humour se mêle au tragique, mais aussi de formes gracieuses et fragiles, à l'image des Créatures (2000-2001) ondulant lentement, dans les aquariums leur servant de microcosme, leur voile de soie porté par une protubérance bicéphale parée de perles. À quelques salles de là, les Bestioles (2001-2002) grincent et ricanent dans une chorégraphie saccadée ; sous leurs plumage et pelage colorés se cachent les mécanismes de jouets bon marché à partir desquels elles ont été réalisées. Là encore, l'œuvre repose sur une équivalence entre préciosité des étoffes et précarité des formes en une hybridation bricolée.

S'il est parfois difficile pour le spectateur de ne pas surinvestir de sens les œuvres de Pélassy en regard de son histoire personnelle, l'exposition, bien que chargée émotionnellement, permet de prendre toute la mesure des dimensions esthétiques d'un

Bruno Pélassy

par Raphaël Brunel

Crédac, Ivry-sur-Seine,
du 16 janvier au 22 mars 2015



A

De gauche à droite
A Sans titre (*Viva la muerte*), 1995.
 Perles de verre, fil nylon, bois ; Sans titre, 2000-2001.
 Soie, silicone, dentelle, perles, métal,
 verre, miroir, pompe à eau, système électrique, spot.
B Serpent (*collier*), 1997. Perles, opale, corail, sarment de vigne, velours ;
Reliquaire, 1992-1993. Mixed media.

Vues de l'exposition Bruno Pélassy,
 Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac, 2015.
 Courtesy Air de Paris, Paris. Photos: André Morin / le Crédac



B

¹ Le travail de Bruno Pélassy est également présenté à Passerelle-Centre d'art contemporain à Brest du 7 février au 2 mai 2015, et le sera ensuite au Centre régional d'art contemporain de Sète à l'automne 2015 puis au musée d'Art moderne et contemporain de Genève en février 2016.

travail envisagé comme une « éthique du sentiment », préférant au pathos ou à la posture militante, la fantasmagorie d'un rapport intense à soi et au monde.

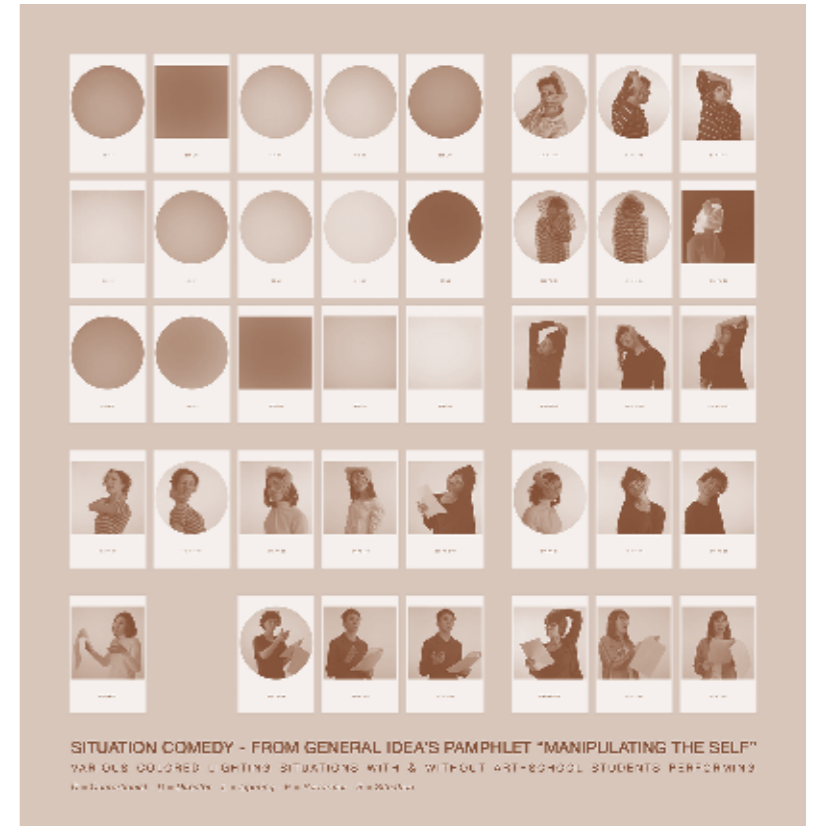
Au Carré d'art, Suzanne Lafont a pensé son exposition comme un parcours en plusieurs stations, une sorte de visite guidée et fortement orientée par la réflexion sur un médium – la photographie – qu'elle connaît parfaitement pour en avoir exploré les multiples facettes et les enjeux, en avoir souvent anticipé les avancées au cours d'une carrière remarquable qui l'a menée de la documenta de Kassel au Centre Pompidou en passant par les plus grandes institutions du monde de l'art contemporain. La monographie que lui consacre le musée est une mise en perspective de ses travaux, un retour aux sources qui réactive en les augmentant les brillantes intuitions qu'elle a eues depuis le début de sa carrière.

La première de ces stations est un diaporama formé d'une double projection de près de cinq cents photographies, Index, dont les sujets couvrent à peu près tout le spectre de la photographie contemporaine, avec une nette prédilection pour la figure humaine et l'architecture ; c'est la véritable matrice de l'exposition, qui en donne le la. Les passagers de cette aventure au pays de la photographie sont ensuite conviés à participer à un voyage temporel qui permettra de remonter aux origines de sa création. Suzanne Lafont a beaucoup expérimenté, s'est beaucoup essayée à élargir le champ d'action d'une photographie qu'elle juge insuffisant à donner sa pleine puissance expressive quand elle reste confinée à ce cadre qui l'emprisonne dans ses limites conventionnelles : les références aux années quatre-vingt dominées par le rapport au tableau. Sortir du cadre donc, en recourant largement à la légende dans un premier temps, sans que les photographies ne seraient que des images célibataires, flottantes. Dès ce premier arrêt, qu'elle qualifie de coulisses, les légendes, qui sont clairement séparées des « visuels », apportent l'indispensable recours d'un contexte signifiant, d'un hors-cadre qui lui donne plus de « définition » car comme elle le dit, plusieurs récits peuvent correspondre à une image, et elle ne se prive pas de le faire sur un mode, certes un peu démonstratif, mais réellement efficace : « il y a plusieurs mondes possibles dans une image, et plusieurs récits peuvent y être associés, celui de la littéralité, celui du rêve, celui des énoncés poétiques ou celui des inscriptions... C'est la raison pour laquelle dans Index certaines images sont qualifiées plusieurs fois et diversement. ¹ » Index est une espèce de mise en bouche qui nous mène à un propos plus conséquent sur le hors cadre : à l'instar de la déambulation dans le musée, nous progressons régulièrement dans l'évolution d'un travail qui affirme clairement les enjeux spatiaux et amène l'artiste à intégrer les éléments extérieurs à ce qui est représenté, à les inclure dans l'espace photographique. Suzanne Lafont n'a pas été élevée dans le respect d'une culture picturale de la photo, ses références sont plutôt du côté du livre, à l'instar des pionniers américains Ed Ruscha ou Sol Lewitt ; elle est aussi attirée par le cinéma dont elle essaye de restituer le mouvement, en multipliant les images sur le trajet du spectateur, rendant l'image nomade afin de faire du spectateur un promeneur averti et autonome. Du cinéma encore, elle importe le *cut* qui, pour elle, est la meilleure manière de redonner de la liberté au spectateur dans ce retour au réel que représente l'interruption de la séquence des images. On sent cependant des restes de distance brechtienne : pour Lafont, il est important d'élargir le cadre à tous les éléments alentour, en dialoguant avec le théâtre, le cinéma, le livre, et donc en incorporant nécessairement le dispositif de l'exposition lui-même ; la série des souffleurs est à ce titre exemplaire puisque photographe des personnages en train de souffler, grimacer, soulever un objet, etc., lui permet de renvoyer à l'espace dans lequel évolue le spectateur et, par la même

Suzanne Lafont Situations

par Patrice Joly

Carré d'art, Nîmes, du 6 février au 26 avril 2015



Announce (*Situation Comedy*), 2009.

Impression, encres pigmentaires sur papier, 150,77 x 143,4 cm.
 Courtesy Erna Hecey Office. © Suzanne Lafont

occasion, de comprendre que : « les deux territoires, celui du mur à deux dimensions, et celui de la salle à trois dimensions, peuvent se croiser et entrer en résonance, par conséquent, que l'action a partie liée avec l'actualité de l'exposition. ² » L'ensemble de l'exposition est donc agencé comme une traversée des multiples positions stratégiques qu'elle a conçues tout au long de sa carrière, réactivant des moments importants, comme Trauerspiel montré à la documenta X, mais aussi l'hommage appuyé à General Idea, Situation comedy, en référence à leur pamphlet Manipulating the Self, pour finir sur l'imposante pièce qui met en scène le livre de Rem Koolhaas, The first Two Hundred Fifty-five Pages of Projecton the City 2, Harvard Design School, Guide to Shopping, revenant à ses amours livresques : « Si les images s'agencent le plus souvent avec les éléments textuels, une alternance de projections, de tirages photographiques et de sérigraphies sur papier définit diverses propositions spatiales, rigoureuses. Expérience peu courante : le spectateur rencontre autant de dispositifs différents que d'œuvres. ³ »

¹ Dans un entretien avec Jean-Marc Prévost, catalogue de l'exposition, Éditions Bernard Chauveau, Suresnes, 2015.

² *Idem*.

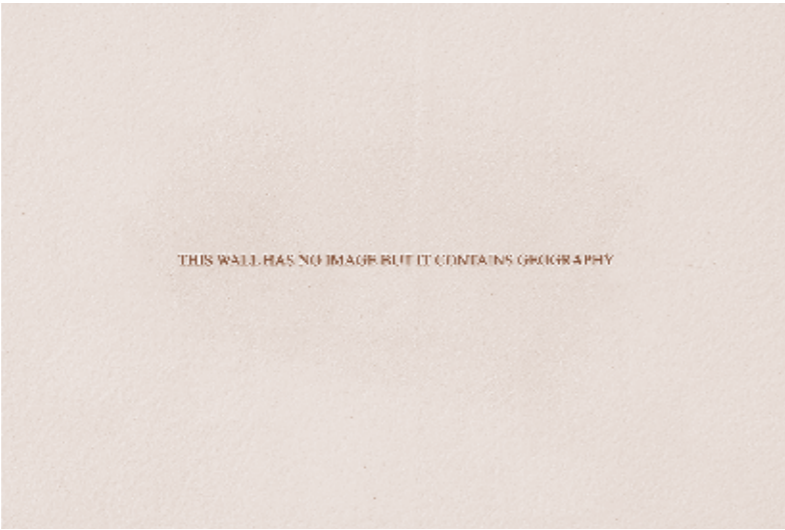
³ Marcella Lista, *Situations*, catalogue de l'exposition, *op. cit.*

À contre-pied de ce à quoi l'on pourrait s'attendre avec pareils titre et sujet, « Canibalia » joue la carte de l'anti-spectaculaire. D'abord, par un mur blanc transversal placé dans l'entrée du lieu qui vient littéralement faire écran. Démesurément grand, il porte la minuscule inscription noire signée de l'artiste suédois Runo Lagomarsino : « *This wall has no image but it contains geography* ». Il sera donc question de territoire, de géographie, d'histoire et d'anthropologie, l'exposition prenant comme toile de fond la conquête des Caraïbes (du mot *cariba* qui, déformé, devint *caniba*…) par Christophe Colomb aux XV^e et XVI^e siècles. Cannibalisme comme conceptions sociale et politique suprématistes venues d'Europe donc, mais aussi comme concept de l'altérité (tel que développé par Oswald de Andrade, essayiste brésilien qui développa la philosophie anthropophagique) que les travaux d'artistes nord et sud-américains et européens interrogent ici. Au verso du mur-écran blanc, un ensemble d'œuvres présentées sur fond vert et motifs de vieilles gravures, rejouent ou documentent les clichés sur lesquels purent s'appuyer les discours de domination, la pratique anthropophage justifiant alors l'esclavagisme. « Le cannibalisme choque, affecte les représentations d'une population colonisée et formée par la culture européenne […]. Néanmoins et paradoxalement, il s'agit […] d'un primitivisme qui respecte entièrement autrui, par exemple, ne le faisant pas son esclave, qui ne transforme pas son prisonnier de guerre en esclave », écrivait de Andrade. Qui, entre le colon et le natif, est alors le cannibale de l'autre ? Deux visions s'opposent, ce que Runo Lagomarsino résume parfaitement, inscrivant sur un tas de feuilles à emporter : « *If you don't know what the south is, it's simply because you are from the north* ». L'Indien d'Amérique devient, par les représentations issues des récits des explorateurs, ce stéréotype du déviant, aux pratiques sexuelles et protéinées répréhensibles comme l'expriment le **Nefandus** (en référence aux *pecados nefandos*, péchés inavouables ou crimes abominables) de Carlos Motta et la sculpture chromée de Candice Lin, (**Hunter Moon / Inside Out**), obscénité des entrailles et du sexe apparents. Le cannibalisme est envisagé du point du vue du désir. En écho à sa ronde de sodomites, **Hasta una historiografia homoerotica #12**, la vidéo **The Defeated** de Carlos Motta montre en caméra subjective une progression au cœur de la jungle colombienne et décrit en off le meurtre par balles d'indigènes esclaves par des conquistadores espagnols après que ces derniers les eurent vus accomplir un rituel homo-érotique. Être pêcheur aux mœurs abominables, l'indigène est de manière contradictoire toujours orné de motifs floraux que le dessin **Birth of a Nation** (Candice Lin), les **Murs tatoués** et la gravure **Indios, mujeres y maricas** (collectif Jeleton) viennent rappeler. Dans ses recherches autour du récit muséal, Manuel Segade montre également comment le mythe du sauvage nourrit l'imaginaire collectif : dans les archives diapositives du musée de l'Afrique centrale à Tervuren en Belgique, on découvre l'homme africain sous les traits de **L'Homme léopard**, anthropophage donc, sur le point d'attaquer une victime. On apprend que cette sculpture de bronze du début du XX^e siècle a été propagée via Hergé qui avait repris cette figure dans **Les Aventures de Tintin au Congo**. De nombreux clichés irriguent également les pièces de l'installation **Ojos imperiales** de Pablo Marte qui présente une vidéo un brin foutraque, faisant le grand écart entre la question de l'esclavagisme, les représentations aberrantes des indigènes aux torsés-têtes ou têtes de chiens, et la mythologie grecque avec Polyphème, le cyclope anthropophage de l'**Odysée**, Télémaque et Ulysse. L'indistinction entre père et fils décrite dans le texte

Canibalia

par Alexandrine Dhainaut

Kadist Art Foundation, Paris, du 6 février au 26 avril 2015


 Runo Lagomarsino, Untitled, 2010-2011, Letraset sur mur. Courtesy Runo Lagomarsino, Nils Staerk (Copenhague) & Mendes Wood DM (São Paulo) Canibalia, vue d'exposition, 2015, Kadist Art Foundation, Paris. Photo : Aurélien Mole

6

Une statuette de trois mille huit cents ans, offrande à Osiris, découverte dans un tombeau en Égypte, se déplace en plein jour – mais non la nuit – dans sa vitrine du musée de Manchester : « La longue image panoramique de la révolution d'une œuvre », deuxième volet du cycle intitulé « La Monographie d'un centre d'art » de Christophe Lemaître, artiste invité pour une année à partager la programmation du Cneai, n'apportera pas d'explication rationnelle au phénomène, cependant, savoir que c'est en accélérant la vidéosurveillance du musée que sa révolution est devenue perceptible suscite une réflexion : pourquoi ne pas utiliser les mécanismes de l'image photogénique pour remettre en question notre perception d'une œuvre en situation d'exposition ?

C'est dans une telle perspective, là où pour Christophe Lemaître « l'exposition serait la forme transitoire et intermédiaire entre deux œuvres », que plusieurs de ses projets au Cneai s'intéressent au devenir et aux régimes d'existence des œuvres d'art. Le premier volet de sa programmation, « Le livre de go », était ainsi un dispositif éphémère construit pour être « l'adaptation » cinématographique de la publication éponyme ; l'objet présenté était élaboré pour produire une autre forme.

Pour « La longue image panoramique de la révolution d'une œuvre », une salle du centre d'art glisse du white cube, environnement déjà formellement proche d'un studio de prise de vue ou d'un cyclo¹, à la chambre noire. Cet espace sans lumière accueille un chariot motorisé piloté par ordinateur, composant ainsi un dispositif photographique permettant de réaliser des *slit-scans*, procédé photomécanique parfois cinématographique² consistant à intercaler un masque mobile, découpé d'une fente verticale, entre l'appareil photo et le sujet à photographier. Les objets, les sculptures et les formes sont placés sur un plateau rotatif éclairé à l'intérieur du chariot fermé qui circule latéralement le long d'un mur de la pièce. Lorsque l'on assiste à une séance de prise de vue, seul un trait lumineux se déplace lentement dans l'espace. L'obturateur de l'appareil placé en face s'ouvre au début et se ferme à la fin de la translation qui correspond ainsi littéralement au temps d'exposition. L'image produite n'est jamais vécue ni perçue pendant la prise de vue, elle s'inscrit sur le capteur photosensible au-delà de notre persistance rétinienne. À l'inverse de la photosculpture inventée par François Willème au début des années 1860³ ou de l'impression 3D, l'objet est déroulé, mis à plat, transposé en image.

Regarder une sculpture implique souvent de tourner autour et le photographe chargé de la documenter cherche un point de vue idéal, parfois explicitement pensé par l'artiste ou par le contexte où elle s'inscrit, pour en faire une image. Le principe du panorama change la donne en élargissant l'angle de vue mais le *slit-scan*, en associant le mouvement au point de vue, est plus proche de la périphotographie, technique de prise de vue d'objets cylindriques utilisée par les archéologues et pratiquée par Patrick Bailly-Maître-Grand. De la même manière, « La longue image panoramique de la révolution d'une œuvre » offre tous les points de vue possibles sur un objet mais s'inscrit sur une surface, formalisant une image mentale. La distorsion spatiale est induite par une temporalité correspondant à l'enregistrement.

Le rapport entre la photographie et la sculpture a une longue histoire, de Rodin à Moholy-Nagy, et jusqu'au prix de sculpture attribué aux photographes Bernd et Hilla Becher à la Biennale de Venise en 1990. Brancusi avait, par exemple, une conception innovante du potentiel de la sculpture dans son rapport à la photo, celle-ci ne se limitait plus à elle-même mais à sa relation à l'espace, à d'autres œuvres, au contexte d'exposition. « Et de

Christophe Lemaître La longue image panoramique de la révolution d'une œuvre

par Rémi Parcollet

Cneai, Chatou, du 20 septembre 2014 au 25 janvier 2015



Christophe Lemaître et Mimosa Echard, sans titre, 2014.

fait, les photos de Brancusi révèlent la sculpture, […]]. Elles doublent ou triplent les formes en juxtaposant deux sculptures⁴. »

Tout comme Brancusi testait l'exposition de ses sculptures grâce à la photographie, Christophe Lemaître développe ici une approche empirique et une dimension expérimentale. Tout au long du projet, la machine construite fut partagée avec d'autres artistes⁵ invités à réaliser des formes spécifiques mises en rotation, comme Sarah Tritz qui, à partir d'objets trouvés, a composé des natures mortes. Hélène Bertin a, quant à elle, utilisé ses céramiques dans la perspective de produire un motif pour tissu, donc d'utiliser une œuvre pour en concevoir une autre.

L'exposition n'est pas une finalité ni un modèle rigide mais un processus, comme « La longue image panoramique de la révolution d'une œuvre » est ce geste de dérouler, dans une seule image, les circonvolutions des sculptures réalisées par Christophe Lemaître avec Aurélien Mole pour une exposition l'année précédente chez Florence Loewy.

— Avec Xavier Antin, Mimosa Echard, Luca Francesconi, Alexi Kukuljevic, Christophe Lemaître et Aurélien Mole, Pierre Paulin et Hélène Bertin, Jean-Charles de Quillacq, Clément Rodzielski, Sarah Tritz.

Christophe Lemaître, « La Monographie d'un centre d'art » au Cneai : 1. « Le Livre de Go » du 14.06.2014 au 26.10.2014 ; 3. « La vie et la mort des œuvres d'art », du 8.11.2014 au 29.03.2015 ; 4. « La collection des objets que l'on utilise sans les toucher », du 6.12.2014 au 19.04.2015.

^[1] Brian O'Doherty, «Du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé» in White cube, l'espace de la galerie et son idéologie, Jrp/Ringier, 2009.

^[2] Lorsqu'il raconte l'histoire du slit-scan, Christophe Lemaître évoque notamment la séquence finale du film 2001, l'Odyssée de l'espace (Stanley Kubrick, 1968), la porte des étoiles, mise au point par Douglas Trumbull.

^[3] Un modèle était placé au centre d'une rotonde, vingt-quatre appareils photographiques disposés à égale distance réalisant simultanément vingt-quatre photos aboutissant à autant de profils ensuite reportés au moyen d'un pantographe sur un bloc de glaise.

^[4] Krauss, Rosalind, Le Photographique, Pour une théorie des écarts, Macula, 1990, Paris.

^[5] Xavier Antin, Mimosa Echard, Luca Francesconi, Alexi Kukuljevic, Christophe Lemaître et Aurélien Mole, Pierre Paulin et Hélène Bertin, Jean-Charles de Quillacq, Clément Rodzielski, Sarah Tritz. De septembre 2014 à janvier 2015, chaque mois, une journée de prises de vue était organisée avec les artistes.

Pierre Bismuth, tour à tour artiste contemporain, scénariste ou réalisateur, embrasse des champs d'action artistique multiples, à travers des œuvres souvent réalisées en série.

Sphère privée / sphère publique, histoire de l'art, langage, image, cinéma, culture populaire, identité sont autant de thèmes déployés dans ses pièces depuis la fin des années quatre-vingt, préférant toujours le processus au résultat. Caractérisée par une réflexion ouverte sur le statut de l'œuvre d'art, sa pratique questionne la représentation et la réception critique des productions au moyen de gestes et d'interventions jouant de déplacements, de détournements ou d'appropriations.

Sa récente exposition monographique au musée d'Art contemporain de Sérignan, « Ce qui n'a jamais été / Ce qui pourrait être », fait écho à la pensée de Giorgio Agamben et, plus particulièrement, au principe du désœuvrement, défini par le philosophe comme « une activité qui consiste à rendre inopérantes toutes les œuvres sociales de l'économie, du droit, de la religion pour les ouvrir à d'autres usages possibles¹ ». Ces nouveaux usages sont envisagés comme autant de potentialités toujours induites dans les œuvres de Pierre Bismuth, des interstices au sein desquels on se glisserait.

Comment les œuvres fonctionnent-elles et comment peuvent-elles agir sur le réel? L'exposition présente une œuvre *in situ* issue d'une mésaventure entre l'artiste et le CAC Brétigny en 2001: alors qu'il souhaitait retirer une cimaise de son exposition et que cela lui fut refusé, Pierre Bismuth décida de l'évider de cercles du plus grand diamètre possible afin d'en retirer le maximum de matière. Les cercles débités, posés au sol, formaient ainsi des sculptures brutes et minimales. Ce concours de circonstances donna naissance à une série qui se déploie encore aujourd'hui dans divers lieux d'exposition, sur de multiples supports: moquette au Kunstmuseum Thun en 2005 pour l'exposition « Tout ce qui n'est pas interdit est obligatoire », carton ondulé (*Something Less, Something More - DIY, CEC, 2009*) ou même toile tendue sur châssis. « Quelque chose en moins quelque chose en plus » est aussi une œuvre qui sous-tend l'idée du labeur comme un moyen de s'émanciper d'une réflexion intellectuelle. Le travail devient là « un moyen de faire des œuvres sans réfléchir, de façon mécanique² ».

Faire du problème la solution: un adage qui s'applique régulièrement dans l'œuvre de Pierre Bismuth; en témoigne *En prévention de mauvais fonctionnement technique* (vidéo de Bruce Nauman débranchée) (2003), qui consiste à présenter une pièce de l'artiste américain sur un moniteur débranché. La première occurrence de cette œuvre eut lieu à la Biennale de Séoul en 2000, où Pierre Bismuth débrancha une vidéo de Douglas Gordon, s'attaquant ainsi à un autre mastodonte de l'art vidéo³. Ici, la question n'est finalement pas tant de savoir si le support vidéo est réellement présent mais de saisir l'intérêt du travail de citation effectué. Le titre, n'annonçant que ce que la pièce produit, renvoie aussi directement au ready-made aidé de Marcel Duchamp, *In advance of the broken arm* (1915). L'on retrouve ce travail sur le langage dans la série *Performances* dont trois pièces sont présentées à Sérignan: il s'agit de toiles recouvertes de courts textes sur fond bleu Chroma Key (destiné aux incrustations) informant ou décrivant des actions parfaitement banales de personnages qui pourraient, ou pas, exécuter l'action: « Toutes les trois heures, du 15 novembre 2014 au 22 février 2015, un homme circulera dans les salles du musée régional d'Art contemporain à Sérignan comme s'il regardait l'exposition de Pierre Bismuth. Au même moment, une jeune femme entrera dans la pharmacie de l'avenue de la plage pour demander une boîte de paracétamol. » À nouveau, la simplicité du geste

Pierre Bismuth Ce qui n'a jamais été / Ce qui pourrait être

par Maëla Bescond

MRAC Languedoc-Roussillon, Sérignan,
du 15 novembre 2014 au 22 février 2015



Pierre Bismuth, *Where is Rocky II?*, 2015.
Vue de l'exposition à la galerie Bugada & Cargnel, Paris.
Courtesy galerie Bugada & Cargnel. © Julia Denat

de l'artiste désarme: on ne sait plus qui du visiteur ou d'un performeur effectuerait l'action, ces dispositifs flirtant avec l'idée d'une mise en scène du quotidien.

Deux puissants néons⁴ et deux peintures à l'huile réalisées par des copistes chinois figurant les mots « Coming soon » faisant à la fois écho aux éléments visuels d'accroche diffusés au cinéma autant qu'à un référent inconnu, ou encore inexistant, figurent aussi dans « Ce qui n'a jamais été / Ce qui pourrait être ». Qu'arrivera-t-il bientôt? « Coming soon », ces deux mots semblent promettre un univers fictionnel, renforcé par trois œuvres de cette même série dans la dernière salle de l'exposition. Le rapport au cinéma est ici prégnant: Pierre Bismuth fait l'analogie entre le genre cinématographique (horreur, science-fiction...) et des objets de nature et d'origine différentes au sein d'un même cadre par le moyen de la police d'écriture utilisée pour « Coming Soon ». Il appose sur le verre de tableaux chinés aux puces le « slogan » en lettres qui dégoulinent, évoquant ainsi le cinéma d'horreur. Le tout est évidemment grossier, tant l'association est évidente, et souligne avec humour certains codes stylistiques du cinéma ancrés dans l'imaginaire collectif.

¹ Juliette Cerf, « Le philosophe Giorgio Agamben: "La pensée, c'est le courage du désespoir" », Télérama.fr, 2012.

² Rencontre avec Pierre Bismuth, 28 février 2014, Centre Pompidou, Paris. Dans le cadre du Nouveau Festival.

³ *In prevention of technical malfunction (Unplugged Douglas Gordon's work)*, 2000. Le commissaire ne souhaitant pas présenter la vidéo de Douglas Gordon qu'on lui imposait, Pierre Bismuth se proposa d'intervenir en la débranchant.

⁴ *Coming Soon* (2010) et *The Future Is Coming Soon* (2011).



Pierre Bismuth, *Quelque Chose en Moins, Quelque Chose en Plus*, 2014.
Vue de l'exposition « Ce qui n'a jamais été / Ce qui pourrait être »,
MRAC Languedoc-Roussillon, Sérignan. Photo: Jean-Christophe Lett

Cyclo, réalisée à l'occasion de l'exposition, se compose de six caissons de bois de tailles différentes accrochés au mur ou posés au sol. Vus de l'extérieur, ils semblent être de simples caisses de transport; de face, l'on s'aperçoit qu'ils sont peints du vert Chroma Key, couleur des décors d'incrustation aux potentialités infinies, mais inutilisés. La référence formelle à la sculpture minimale est évidente mais avec une modification des « conditions de perception de l'œuvre d'art et [de] sa conceptualisation⁵ », une idée qui traverse par ailleurs tout l'œuvre de l'artiste.

Plus loin, trois affiches (*Biopic-Marcel Duchamp*; *Biopic-Ed Ruscha*; *Biopic-Jeff Koons*) associent stars de cinéma et de l'histoire de l'art, imaginant des films dans lesquels Tom Cruise incarnerait Jeff Koons, Basil Rathbone, Marcel Duchamp, et Clint Eastwood, Ed Ruscha. Ce dernier portrait fictif résonne ici de manière particulière puisqu'un premier long métrage réalisé par Pierre Bismuth autour de cet artiste est prévu pour 2016. Il s'agira d'une fiction documentaire narrant la quête d'une œuvre de Ruscha, *Rocky II*, un faux rocher que ce dernier aurait dissimulé dans le désert de Mojave en 1976. Bismuth y mènera l'enquête à l'aide d'un détective privé, à grands renforts d'interviews de directeurs de musées et autres personnalités du monde de l'art. *Rocky II*: le Mac Guffin de Bismuth pour tenter d'approcher un artiste qu'il admire? Dans la bande-annonce, l'on voit Ruscha interpellé lors d'une conférence de presse en 2009: « *Where is Rocky II?* » et botter en touche. Et Bismuth d'ajouter: « si une chose est cachée, c'est pour qu'on la trouve ».

L'aller-retour entre la dimension ludique de la chasse au trésor et la conceptualisation de celle-ci renforce considérablement le suspense de l'enquête: le sérieux du sujet (retrouver une œuvre d'art) se mêle à l'absurdité de la quête (un faux rocher parmi les vrais... on n'est pas si loin des Monthy Python).

Le travail de Pierre Bismuth, c'est l'affirmation d'une filiation aux conceptuels américains et aux mouvements d'avant-gardes belges et français des années soixante ouverte sur une logique de production qui dépasse le rapport d'appropriation pure. C'est un système de signes qui se construit au fil du temps, qui crée un commentaire indirect de l'œuvre, déterritorialise la pratique pour pénétrer différents champs – intellectuel, artistique, politique ou médiatique.

Commissariat: Nicolas Jolly

⁵ « Attention, chien méchant! L'œuvre de Pierre Bismuth selon Raimar Stange », Raimar Stange in *Pierre Bismuth*, Flammarion, coll. La Création contemporaine, Paris, 2005.

Pour son ultime exposition, Marcelline Delbecq revient aux images, elle qui s'en était quelque peu éloignée pour se consacrer à l'écriture à travers installations sonores, publications et lectures en public. Sorte de bilan des recherches menées ces dernières années conçu avec l'écrivain et cinéaste Bertrand Schefer, «Silence trompeur» est profondément cinématographique, tant dans le vocabulaire qu'il convoque que par ses composantes, mais dans «une forme déconstruite» pour reprendre les mots de l'artiste. *Road movie* éclaté et épuré – l'exposition contient finalement peu d'images – dont il s'agirait de raccorder les passages, de joindre les ellipses, qui trouve ici plusieurs porte-parole et porte-plume à travers la photographie, la voix et l'écriture et glisse constamment du visuel au verbal, et du verbal au visuel.

«Silence trompeur» commence par un plan-tableau, une perspective de béton que bordent des arbres par laquelle on entre en cinéma¹. Puis *Brume*, ensemble de pages écrites d'après le dessin *Au Divan japonais* de Georges Seurat² et conçu comme un portfolio de textes sur papier japonais placé sous vitrine, fera office de scénario. On y parle d'un bruissement de crayon sur une feuille blanche. Cette image sera définitivement la métaphore d'une exposition où le blanc, le vide et le silence se laisseront constamment remplir par le récit, mental, verbal ou scriptural. On lève la tête et il fait déjà nuit. *Brume* a prévenu dès les premières lignes que «l'heure est imprécise». L'époque aussi, entre le «circa 1939» d'un feu d'artifice figé et les différents temps conjugués des textes qui irriguent l'exposition. Le temps n'a plus vraiment d'importance de toute façon, on rattrapera tout ça au montage : pour preuve, la série de photographies *West* – fragments d'images d'espaces divers, prises aux États-Unis entre 2007 et 2010 – qui se déploie en frise linéaire comme si l'on suivait l'itinéraire d'un personnage. On apprend que ces images servent de points de départ à un roman toujours en cours de douze chapitres portant sur le voyage d'un narrateur écrivain qui suit les traces de l'auteur américain Nathanaël West. Le lien entre photographie / cinéma et littérature, entre l'image et la page y est d'autant plus évident que le papier sur lequel les images ont été imprimées est simplement punaisé. Les images s'y superposent, lâches ; une phrase et un récit courts les accompagnent. Un fil peut se dessiner – ou pas – de la salle de réception déserte avec piano à queue, à un paysage vide, sec et rocailleux, en passant par un intérieur bleu nuit avec son flipper à motifs de comédie musicale, le tout sous influence de la photographie américaine, William Eggleston en tête. De larges marges blanches entourent ces images mais point de leucosérophobie ici. Au contraire, elles sont des surfaces de projection où l'on peut prolonger la fiction à loisir. Dans ces images et dans les textes muraux qui jalonnent la déambulation, Marcelline Delbecq aborde la question de la mémoire, de ce que l'on retient d'une image, de sa pérennité hypothétique dans les limbes d'un cerveau, mais aussi de ses renvois. Car les images cachent d'autres images, qui cachent des textes. «Lorsque je suis au cinéma, je vois ce que quelqu'un d'autre a lu³» écrivait Patrick Drevet. Comme *Rapture*, une photographie de paysage dévasté après des intempéries à Malibu, rapportée à *The Destroyed Room* de Jeff Wall qui reprend elle-même la composition de la *Mort de Sardanapale* de Delacroix, tableau inspiré par les poèmes de Byron. Et, décidément, la littérature ne cesse de servir de boussole au voyage : *Nowhere* (Mississippi) et *Nowhere* (Saint-Pétersbourg) proposent une halte chez deux écrivains, le romancier américain William Faulkner et la poétesse russe Anna Akhmatova. Loin du pèlerinage, ce sont encore une fois des fragments qui ne laissent aucune place à la fétichisation des intérieurs de ces

Marcelline Delbecq Silence trompeur

par Alexandrine Dhainaut

Fondation d'entreprise Ricard, Paris,
du 22 janvier au 7 mars 2015



A



A *West*

B *Rapture, West, Camera, Idly*

Vues de l'exposition
de Marcelline Delbecq,
Silence trompeur.
Photos: Aurélien Mole

B

illustres auteurs mais, au contraire, poursuivent le travail de fiction et de (dé-)construction cinématographique avec ses cadrages serrés, ses points de vue singuliers et ses contrechamps, ribambelle d'appareils photographiques braqués sur nous, regardeurs. Enfin vient l'épilogue, le «plan» ultime, un texte court éclairé de manière théâtrale, accompagné du son de la voix de Kim Gordon (membre du groupe Sonic Youth), où l'on peut lire : «Chute du jour, du demi-jour, la nuit tombe et au loin, l'horizon devient flou», puis l'on sort du noir pour revenir vers l'incipit photographique, cette allée bordée d'arbres et baignée d'une lumière irradiante, bouclant la boucle temporelle d'une histoire qui n'avait peut-être pas encore commencé.

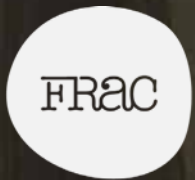
¹ Expression de Barthélémy Amengual, *Du réalisme au cinéma*, Paris, Nathan, 1997.

² Ce dessin au crayon de graphite qui représentait une scène du fameux cabaret où Seurat se rendait régulièrement pour dessiner a disparu pendant soixante-huit ans.

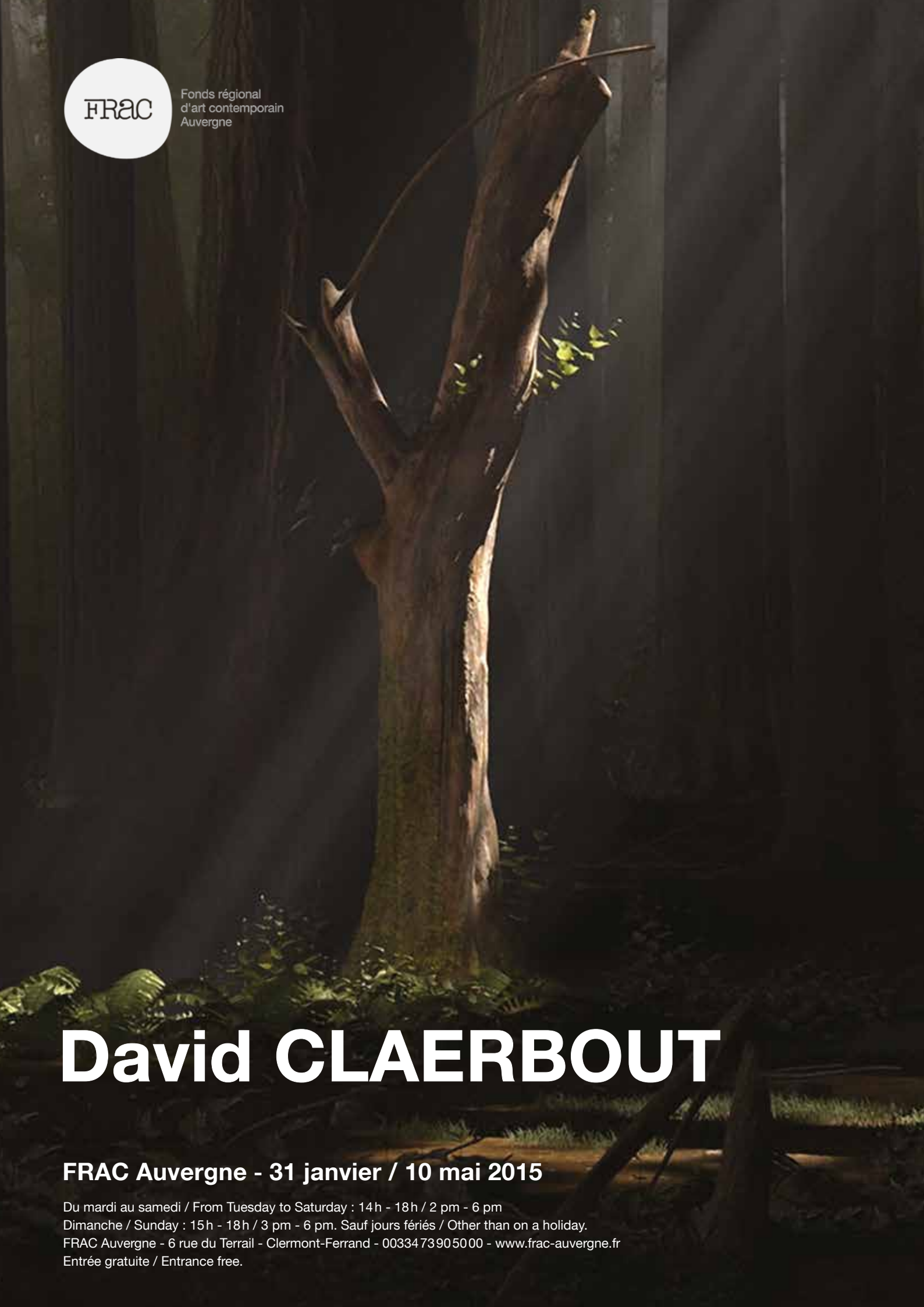
³ Patrick Drevet, *Huit petites études sur le désir de voir*, Gallimard, 1996.

frac champagne- ardenne

réouverture
25.06.15



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne



David CLAERBOUT

FRAC Auvergne - 31 janvier / 10 mai 2015

Du mardi au samedi / From Tuesday to Saturday : 14h - 18h / 2 pm - 6 pm

Dimanche / Sunday : 15h - 18h / 3 pm - 6 pm. Sauf jours fériés / Other than on a holiday.

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand - 0033473905000 - www.frac-auvergne.fr

Entrée gratuite / Entrance free.