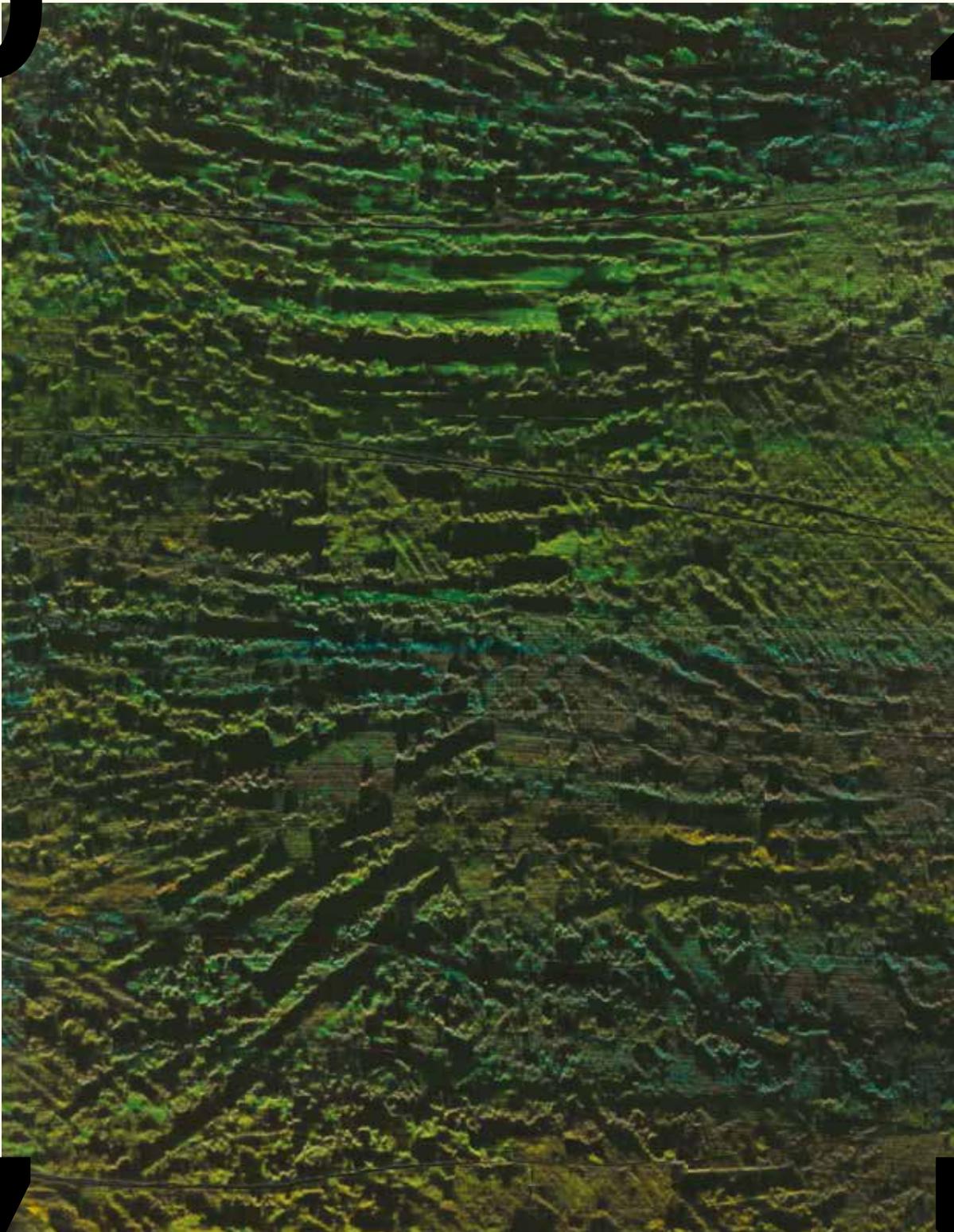


0

2



**Post Human
Anthropocenia**

**Daniel Gustav Cramer
Erin Gleeson**

**Hedwig Houben
Francisco Tropa**



LES MONDES INVERSÉS

ART CONTEMPORAIN
ET CULTURES POPULAIRES

26.09.2015 > 31.01.2016

BPS22, MUSÉE D'ART - CHARLEROI, BELGIQUE

AVEC MARINA ABRAMOVIĆ, CARLOS AIRES, GHADA AMER, JEREMY DELLER & ALAN KANE, WIM DELVOYE,
GABRIELE DI MATTEO, JIMMIE DURHAM, KENDALL GEERS, CARSTEN HÖLLER, GARETH KENNEDY,
PAUL MCCARTHY, JOHAN MUYLE, GRAYSON PERRY, YINKA SHONIBARE MBE, GERT & UWE TOBIAS,
JOANA VASCONCELOS, ULLA VON BRANDENBURG ...



Partenaire

MONS 2015
CAPITALE EUROPÉENNE
DE LA CULTURE



programme
sur mons2015.eu

© YINKA SHONIBARE MBE / SCRAMBLE FOR AFRICA / 2005 / COLLECTION PINNELL



M VAN
MUSEUM
LEUVEN

GUY DE COINETET

17·09·15 × 10·01·16

WWW.MLEUVEN.BE



CAPC musée
d'art contemporain
de Bordeaux

LEONOR ANTUNES
26.11.2015 - 10.04.2016

ALEJANDRO JODOROWSKY
Jusqu'au 31.10.2015

L'éternel dans l'instant, Andrée Putman au CAPC
Jusqu'au 10.01.2016

ALBUM, un projet de Gintaras Didžiapetris
avec Elena Narbutaitė et Rosalind Nashashibi
Coproduction MARCO museo de arte contemporanea de Vigo
et CAPC musée, avec la collaboration de Pavilion, Leeds
17.09.2015 - 24.01.2016

HORS TEXTE
Un choix de livres
d'artiste de la collection du CAPC musée
17.09.2015 - 24.01.2016

Dans le cadre du programme Enter the Stream at the Turn.
Coproduction Jeu de Paume, F.N.A.G.P. et CAPC musée
Khvay Samnang
17.09.2015 - 15.11.2015
Nguyen Trinh Thi
26.11.2015 - 14.02.2016

Dans le cadre du programme
L'Écran : entre ici et ailleurs.
Alexander Apóstol
13.08 - 27.09.2015
LaToya Ruby Frazier
01.10 - 15.11.2015
Derek Boshier
19.11.2015 - 24.01.2016

PARTENAIRES DU MUSÉE

Mécène d'honneur : Château Haut-Bailly

Partenaire fondateur : Amis du CAPC

Partenaires bienfaiteurs : Fondation Daniel & Nina Carasso, Air France

Partenaires donateurs : SUEZ environnement, Château Chasse-Spleen, SLTE,
Fondation d'entreprise Hermès, Lacoste Traiteur, Château Haut Selve,
Lafarge Granulats, Le Petit Commerce, Hôtel La Cour Carrée

capc-bordeaux.fr



François Morellet

MAC
VAL

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

Seven Corridors

Exposition

24 oct. 15 — 6 mars 16

Place de la Libération — Vitry-sur-Seine (94)
www.macval.fr

ROCKUTILES ANOUS PARIS PREMIERE m2

VAL de
MARNE
Le département

François Morellet, détail de la maquette préparatoire
de « Seven Corridors ». Photo © Studio Morellet.



SYLVIE BLOCHER
S'INVENTER AUTREMENT

23.10.2015 > 17.01.2016

CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC-ROUSSILLON
26 QUAI ASPIRANT HERBER 34200 SÈTE - [HTTP://CRAC.LANGUEDOCROUSSILLON.FR](http://crac.languedocroussillon.fr) - TÉL 04 67 74 94 37
OUVERT TOUS LES JOURS 12H30 19H WE 14H 19H FERMÉ LE MARDI ENTRÉE LIBRE ET GRATUITE



Change the Scenario (Conversation with Bruce Nauman), 2013, Installation vidéo HD, double projection, couleur, son, 6 min 15 sec. Avec Shaun Ross. © Sylvie Blocher. Courtesy CNAP

~~14. Nu couché~~

~~15. Abandon~~

16. Gitane à la guitare

~~Idylle bohémienne~~

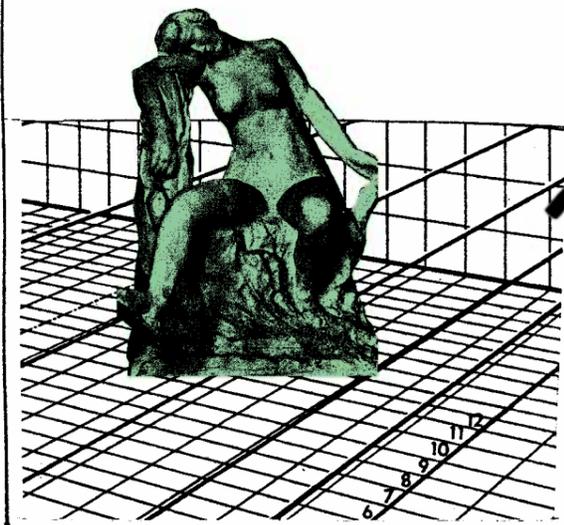
~~Chant des cigales~~

~~Théâtre~~



Bastien Aubry
Dimitri Broquard

3.9-18.10



A
M **BA**

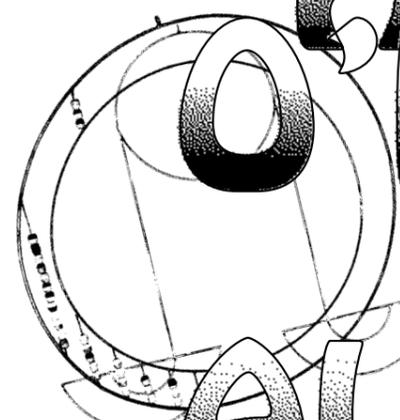
Maison d'Art Bernard Anthonioz
16 rue Charles VII
94130 Nogent-sur-Marne
01 48 71 90 07, maba.fnagnp.fr

L'oeil 02 **Slash** **AMA** **PARISart**
TRAM

Expositions

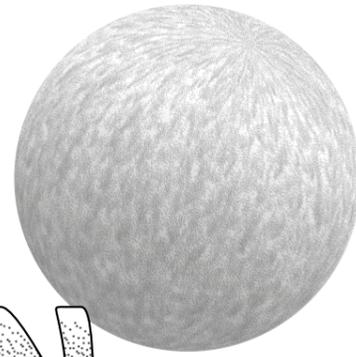
26 septembre
2015

02 janvier
2016



ALISON
DANIEL

All Component
Parts
(Listeners)



AURÉLIEN
MOLE

Bénin



JOACHIM
HAMOU

UIP 27



Centre
d'Art

Contemporain

PASSERELLE

Brest — FR

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

**!Mediengruppe
Bitnik**

**07. Nov - 19. Dec 2015
Zoo Galerie**

Vernissage / Opening 06. Nov

Zoo Galerie
49, Chaussée de la Madeleine (Interphone 8)
44000 Nantes - France
<http://www.zoogalerie.fr>

Zoo galerie is supported by the Conseil régional des Pays de Loire, the Conseil général de Loire-Atlantique, the Drac des Pays de la Loire and the city of Nantes.

INTERIOR and the collectors

10 septembre 2015 - 2 janvier 2016

FOCUS Résonance avec la 13^e Biennale de Lyon

COLLECTION n°4

**Wang Du
Shaun Gladwell
Fabien Villon
Anne de Vries**

24 rue Lanterne
69001 LYON

18h-21h — 19h-23h
Vernissage le 10 Septembre
et lancement de la revue 02
PREVIEW Journées professionnelles
8 et 9 septembre 14h-19h

COLLECTION n°5

**Lothar Hempel
Alicja Kwade
Ella Mieovsky
Anne Neukamp
Marnie Weber**

12 rue Bellière
69005 LYON

02

**LA BIENNALE
DE LYON
RESONANCE**

13^e biennale de Lyon la vie moderne

10 sept. 2015 - 3 janv. 2016

**Un regard neuf et
poétique sur la vie
quotidienne.**

Une Biennale XXL !

Autour de *La vie moderne*, trois autres expositions à découvrir : *Ce fabuleux monde moderne*, *Rendez-vous 15* et *Anish Kapoor chez le Corbusier* au Couvent de La Tourette ; et deux plateformes à explorer : *Veduta* et *Résonance*.

Infos et billetterie
biennaledelyon.com

Ouvert tous les samedis 13h-19h
et sur rendez-vous - Entrée libre
www.interiorandthecollectors.com
info@interiorandthecollectors.com
T : +33 (0)6 10 76 05 27

**LA BIENNALE
DE LYON
ART**

Yuan Goang-Ming, Landscape of Energy - stillness, 2014 © Courtesy of the Artist



90° _ géométries urbaines

Exposition du 10/10 au 28/11/2015

Bagnolet

Centre socio-culturel Pablo Neruda
36, rue Pierre et Marie Curie - Tél. 01 49 93 60 63

Médiathèque
1, rue Marceau - Tél. 01 49 93 60 90



ENTRÉE LIBRE

02



seine-saint-denis
LE DÉPARTEMENT



S U I t e @



Lieu-Commun

Toulouse — 17 septembre → 31 octobre 2015
Exposition **Belvédère** avec les œuvres de Pauline Bastard, Laure Vigna et Mathilde Veyrunes

La malterie

Lille — 03 octobre → 18 octobre 2015
Focus sur le projet **Îles** de Fabrice Gallis / Laboratoire des Hypothèses - Branche «Îles»

La borne

[Le pays où le ciel est toujours bleu]
La Châtre, place du Marché
05 octobre → 31 octobre 2015
Exposition **Monocuisse** avec les œuvres de Cécile Noguès

Tripode & Mosquito Coast Factory

Campbon — 28 novembre 2015 → 12 mars 2016
Exposition **Attempting to fly as good as flying** avec les œuvres de Maxime Bichon, Jagna Ciuchta, Julien Crépieux, Élise Florenty & Marcel Türkowsky et Éric Stephany

www.cnap.fr

Le programme Suite, initié par le Centre national des arts plastiques, permet d'accompagner une sélection de projets d'artistes ayant bénéficié d'un soutien pour une recherche/production artistique au-delà de leurs phases de recherches.

Le programme Suite bénéficie du soutien de l'ADAGP et de la Copie privée



40mcube
outside
Production et diffusion d'art contemporain

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

Hans Op de Beeck
The Amusement Park
Les Champs Libres - Rennes
Exposition / *Exhibition* 29.05.15 - 31.10.15

Maude Maris
Nemeton
Musée des beaux-arts de Rennes
Exposition / *Exhibition* 06.06.15 - 06.09.15

Claudia Comte
Sonic Geometry
Galerie Art & Essai - Rennes
Exposition / *Exhibition* 25.09.15 - 13.11.15
Vernissage / *Opening* 24.09.15, 18h / 6 pm

Jean-Charles Hue
Lágrîmas Tijuana
Frac Bretagne - Rennes
Exposition / *Exhibition* 23.10.15 - 29.11.15
Vernissage / *Opening* 22.10.15, 18h30 / 6:30 pm

Camille Bondon, Rémi Duprat, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon,
Camille Tan
GENERATOR #1
Frac Bretagne - Rennes
Exposition / *Exhibition* 23.10.15 - 29.11.15
Vernissage / *Opening* 22.10.15, 18h30 / 6:30 pm

Galerie BIEN
Exposition sur / *Exhibition on* www.40mcube.org
01.04.15 - 01.04.16

METTRE À JOUR

Frac Bretagne

→ Rennes

&

EXTENSION

École des beaux-arts

→ Saint-Brieuc

EXPOSITIONS
18 septembre
— 11 octobre 2015

35 diplômés de l'École
Européenne Supérieure
d'Art de Bretagne
— *Promotion 2015*

OMER FAST

LE PRÉSENT CONTINUE

20/10/15-24/01/16



Omer Fast, *Continuity*, 2012. HD Video, color, sound, 40 minutes. Courtesy gb Agency, Paris, Arratia Beer, Berlin, Dvir Gallery, Tel-Aviv, et James Cothan Gallery, New York © Omer Fast, 2015

JEU DE PAUME

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

Exposition coproduite par le Jeu de Paume, le Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead
et le Kunsten Museum of Modern Art, Aalborg.

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

En partenariat avec ANOUS PARIS L'OBS O TimeOut Paris LCI

1

Essai/Essay

Post Human

par/by Benoît Lamy de la Chapelle

16-26

Anthropocenia

par/by Bénédicte Ramade

30-37

Fiction

Daniel Gustav Cramer

*Unterfeldhaus, Germany, June 17,
1983, 2012, 2015.*

À l'occasion de l'exposition /
On the occasion of the show :
Daniel Gustav Cramer
& Haris Epaminonda, *The Infinite Library*,
Villa du Parc, Annemasse,
25.06-20.09.2015

38-41

En couverture / Cover
Isa Genzken, *Basic Research*,
1989. Huile sur toile/
oil on canvas, 90 x 75 cm.
Courtesy Galerie Buchholz,
Berlin/Cologne. À l'occasion
de l'exposition/On the occasion
of the show: Isa Genzken,
Basic Research Paintings,
ICA Londres (cf. review p. 68-69)

**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
Guillaume Désanges, Eline
Grignard, Sarah Ihler-Meyer,
Nanda Janssen, Patrice Joly, Benoît
Lamy de la Chapelle, Aude Launay,
Julie Portier, Bénédicte Ramade

Traduction / Translation
Simon Pleasance, Fronza Woods,
Aude Launay, Emilie Notéris

Relecture / Proofreading
Aude Launay

Sommaire

Guest

Hedwig Houben

par/by Aude Launay

42-49

Francisco Tropa

par/by Guillaume Désanges

52-57

02#75

Automne / Autumn 2015

Publicité / Advertising
Patrice Joly
patricejoly@orange.fr

Graphisme / Graphic Design
Aurore Chassé

Impression / Printing
Imprimerie de Champagne,
Langres

Interview

Erin Gleeson

par/by Eline Grignard

60-67

Reviews

Isa Genzken
ICA, Londres
68-69

**Forensics: The Anatomy of Crime &
Images à charge. La construction
de la preuve par l'image**

Wellcome Collection, Londres
& Le BAL, Paris

70-71

A Republic of Art

Van Abbemuseum, Eindhoven,
Pays-Bas

72-73

L'Écrivain en vacances: sur la plage

Frac Aquitaine, Bordeaux

74

Jorge Méndez Blake

La Kunsthalle, Mulhouse

75

Formes biographiques

Carré d'Art, Nîmes

76

Fabrice Hyber

CRAC Languedoc-Roussillon, Sète

77

Bethan Huws

Maison d'Art Bernard Anthonioz,

Nogent-sur-Marne

78

Marc Bauer

Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur,

Marseille

79

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

Redéfinir la vie Post Human, vingt ans après

—
par Benoît Lamy de La Chapelle

Outil de recherche aussi nécessaire aux études curatoriales qu'à l'histoire de l'art, le principe de reproductibilité des expositions a récemment privilégié un certain nombre d'expositions canoniques, lors d'expositions-archives ou littéralement identiques aux originales. Il en existe de moins connues ou moins analysées, qui ont pourtant elles aussi marqué leur temps et les esprits. Il faut citer à ce sujet «Post Human», une série d'expositions organisée par Jeffrey Deitch en 1992¹ qui examinait la manière dont l'art «figuratif»² réagissait aux avancées biotechnologiques et informatiques, ainsi qu'aux changements dans les comportements humains post-68, remettant fondamentalement en question les principes humanistes. Sans qu'il s'agisse à proprement parler de «reproductions», de nombreuses expositions récentes³ soulèvent des questionnements similaires et s'inscrivent dans la continuité du projet de Deitch, sans que ce dernier soit directement cité ni évoqué. Plus de vingt ans se sont écoulés depuis 1992, ce qui pourrait impliquer d'importants changements et donc légitimer le renouvellement d'un projet a priori socialement, technologiquement et conceptuellement caduc. Considérer «Post Human» comme tel serait cependant erroné: les interrogations issues de son propos s'avèrent indéniablement pertinentes à ce jour, comme si, paradoxalement, alors que la technologie et les sciences humaines n'ont cessé d'évoluer depuis, nous en étions ontologiquement au même point.

Cette série de questions correspondait à une analyse scrupuleuse de la condition de l'homme occidental au début des années 1990. Comme beaucoup, Deitch constatait qu'il était dorénavant normal de s'opposer à la Nature pour se réinventer soi-même, notamment grâce à la chirurgie esthétique (en pleine expansion à cette époque) ou à l'incorporation du progrès technologique. La reconstitution génétique remettait en question les fondements de l'évolution naturelle de Darwin, puisque les êtres humains pouvaient choisir de quelle manière ils souhaitaient évoluer. Il insistait sur les changements à l'œuvre depuis les années 60-70 et 80 tels que la fin

de l'eurocentrisme et du patriarcat, la globalisation en cours, l'éclatement des catégories du genre ou l'interchangeabilité de l'identité, concourant à la modification radicale du sujet. L'univers informatique et le cyberspace entraînaient une nouvelle perception de l'espace-temps générant une nouvelle structure de pensée perçue comme irrationnelle. Il soulignait enfin que les relations humaines se trouveraient à l'avenir hautement affectées par la technologie, et apparaîtraient plus virtuelles que réelles.

Ces considérations étaient tributaires, entre autres, des observations d'Ihab Hassan, considéré comme un des premiers théoriciens à avoir usé du terme «post-humanisme»: «Nous devons d'abord comprendre que la forme humaine [...] pourrait changer radicalement, et devrait être reconsidérée en conséquence. Nous devons comprendre que cinq cents ans d'humanisme pourraient prendre fin, puisque que l'humanisme se transforme en quelque chose que nous devons malgré nous appeler post-humanisme.»⁴ Hassan constatait alors l'obsolescence du sujet humaniste (blanc, masculin, rationnel, anthropocentriste...), ainsi que la dissolution des dichotomies propres à l'humanisme classique telles que sujet-objet, homme-machine, science-culture... «L'intelligence artificielle succèdera-t-elle au cerveau humain [...] ? Nous n'en savons rien. Mais nous savons une chose: l'intelligence artificielle [...] contribue à transformer l'image de l'Homme, le concept de l'Humain.»⁵ Le projet de J. Deitch induisait en effet une réflexion profonde relative aux conséquences de ces mutations sur la conception du sujet: à quoi ressemblera concrètement le post-humain et dans quel environnement social évoluera-t-il? Visiblement neutre, Deitch n'émet pas d'opinion, bien qu'il transparaisse de son discours une légère appréhension, pour ne pas dire anxiété à propos de possibles dérives à venir: «il semble que nous soyons désormais en train d'avancer sans progresser, empiétrés dans un tourbillon d'effets secondaires inattendus qui ont ébranlé notre croyance en un ordre rationnel, pour nous inculquer un modèle irrationnel du monde». Au sein de ces incertitudes, «ce dont nous sommes sûrs, c'est que

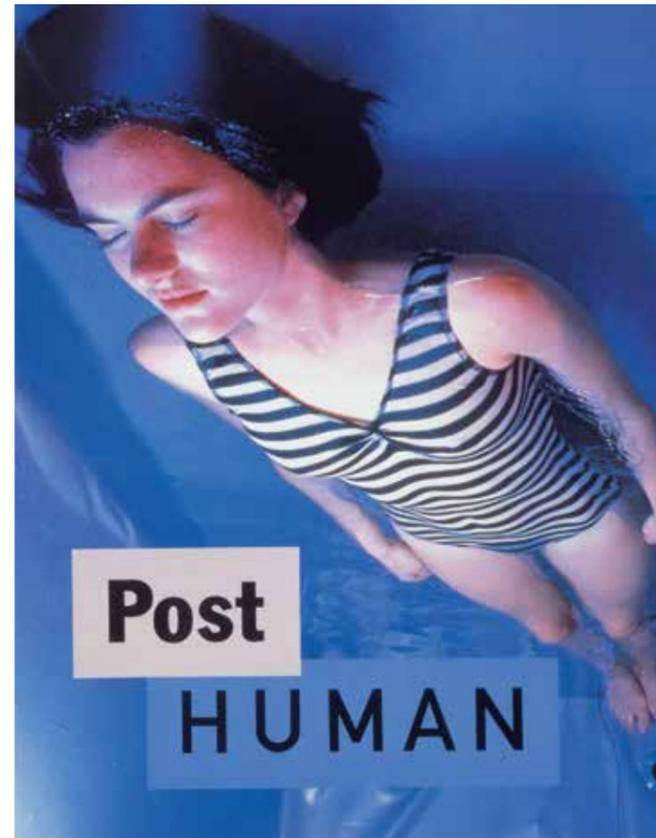
¹ *Post Human*, catalogue d'exposition, Deste Foundation of Contemporary Art, Athènes; FAE, musée d'Art contemporain, Pully-Lausanne; Castello di Rivoli, Turin; Deichtorhallen, Hambourg, FAE, Pully, 1992, 152 p.

² «Ce nouvel intérêt pour la figure ne se trouve cependant pas là où on l'attendrait traditionnellement, dans la peinture ou la sculpture conventionnelle. En accord avec les tendances sociales et technologiques d'où il puise son inspiration, il est plus conceptuel que formel. Le nouvel art figuratif s'inscrit davantage dans le sillon de l'art corporel et performatif des années 60 et 70, que dans la tradition de la peinture figurative» dans *Post Human*, op. cit., p. 42.

³ En plus des expositions analysées ici, nous citerons «Post-body Projections», Ogms gallery, Sofia (2013); «The New Humanists: Hybrids in Purgatory», Autocenter, Berlin; «Human/Evolution/Machine», Galerie Husenot, Paris; «Humainnonhumain», Fondation d'entreprise Ricard, Paris (2014); «Digital Conditions», Kunstverein, Hannover; «Real Humans», Kunsthalle, Düsseldorf (2015) et «The New Human, Knock, Knock, Is Anyone Home?», Moderna Museet, Malmö (27 fév-4 sept 2016).

⁴ I. Hassan, «Prometheus as Performer: Toward a Post Humanist Culture?» dans *Performance in Postmodern Culture*, édité par M. Benamou et C. Caramello, Coda Press, Madison, 1977, p. 212.

⁵ Op. cit., p. 214.



A



B

A
Couverture du catalogue /
catalogue cover of
Post Human
Design graphique
Dan Friedman, 1992 /
designed by Dan Friedman,
1992. © DESTE Foundation

B
Vue de l'exposition /
Installation view of
«ProBio»
Programmée lors de Expo:
New York, MoMA PSI, 2013
(œuvres de DIS et Alisa
Baremboym / Part of "Expo I:
New York" at MoMA PSI,
2013 (works by DIS and Alisa
Baremboym). © MoMA PSI;
photo: Matthew Septimus

C
Vue de l'exposition /
Installation view of
«ProBio»
Programmée lors de Expo:
New York, MoMA PSI, 2013
(œuvres de Dina Chang, Josh
Kline, DIS et Shanzhai
Biennial / Part of "Expo I:
New York" at MoMA PSI,
2013 (works by Dina Chang,
Josh Kline, DIS and Shanzhai
Biennial). © MoMA PSI;
photo: Matthew Septimus



C

les avancées technologiques nous obligeront bientôt à développer une nouvelle morale»⁶. Ce besoin pressant d'une «nouvelle morale» qui agirait alors comme garde-fou face à de potentielles menaces, trahit d'un certain côté la peur qu'engendrent les spéculations, tous domaines confondus, quant à l'avenir et à l'intégrité de l'espèce humaine.

Réitérant les interrogations de «Post Human», plusieurs expositions récentes exhalent le même type d'anxiété concernant le devenir des êtres humains. Le projet *Post Internet Survival Guide* (2010) — à la fois blog, exposition itinérante et catalogue consacrés aux flux des images et des informations en ligne — fut certainement un des premiers à s'approprier ces thématiques (Internet faisait déjà l'objet de plusieurs remarques dans «Post Human»). Les formules du texte d'introduction au catalogue telles que «la notion de guide de survie se conçoit telle une réponse à un besoin humain élémentaire, visant à faire face à une complexité croissante» — rappelant la «nouvelle morale» suscitée par Deitch — ou «c'est un espace dans lequel nous nous demandons ce que signifie vivre en tant qu'être humain aujourd'hui»⁷, pourraient aisément paraphraser celles de «Post Human». Trois ans plus tard, l'artiste Josh Kline propose l'exposition «ProBio» (2013) au MoMA PSI: visitant «le thème du *dark optimism* dans le contexte du corps humain et de la technologie» les œuvres explorent «l'impact radical continu de la technologie sur le corps et la condition humaine». Il est ici à nouveau question de la révision du darwinisme face aux avancées de la biotechnologie, de l'informatique, et d'un monde dans lequel «toute distinction entre organismes vivants, information, objets et produits devient irrévocablement confuse»⁸. Si le *dark optimism* fait référence à un courant de pensée consistant à affronter résolument la dure réalité dans laquelle se trouve actuellement imbriqué le monde, afin d'y opposer une croyance indéfectible en le potentiel réactif de l'humanité, «ProBio» semble plus «dark» qu'optimiste. Partiellement ou faiblement éclairée, l'exposition dégage une atmosphère troublante où le post-humain semble abordé sous l'angle d'une annihilation progressive de l'espèce humaine.

Si le corps humain est présent, il est représenté comme démembré, éclaté et devient le cobaye d'expériences scientifiques ultrasophistiquées. *Emerging Artist* (2013) du collectif DIS présente des femmes en fin de grossesse, dont les visages n'apparaissent jamais dans le champ de l'image. Elles sont ainsi réduites au statut de mère porteuse de nouveaux artistes en gestation, à des objets reproducteurs sans présence. Josh Kline, quant à lui, réintroduit la tête humaine mais sans corps cette fois-ci, et technologiquement modifiée, avec la série *Architect's Head with Ergonomic Design* (2012-13). *Flesh Diamonds* (2013) de Dina Chang et *Porous Solutions* (2013) d'Alisa Baremboym donnent l'impression que des fragments de chair humaine ont muté avec des objets méconnaissables lors d'expériences déontologiquement décomplexées, menées par des laboratoires plus soucieux de leurs

résultats commerciaux que de l'intégrité du corps humain. Il ne subsiste plus, dans *Abax Siluria* (2013) de Ian Cheng, que des fragments de machines prothétiques englués dans un bassin d'huile minérale non conductrice, laissant ainsi ces derniers se mouvoir obtusément dans ce résidu post-apocalyptique. Des petits robots aspirateurs, nettoyant le sol des salles d'exposition, créent un sentiment paranoïaque chez le visiteur. Émanant également du collectif DIS, les *Ifeel* (2013) singent les robots aspirateurs de certaines grandes firmes, supposés nettoyer les espaces de bureau, mais qui récoltent en outre l'ADN des employés, lesquels deviennent ainsi sujets à de potentiels contrôles. Cette présentation témoigne du pessimisme latent de Josh Kline vis-à-vis de la post-humanité, ce qu'il admet en l'associant principalement à «la continuelle pression exercée sur les employés pour toujours plus de productivité, faisant d'eux des engins de bureau perpétuellement en action»⁹. Le tournant artificiel de la biologie ne semble pas non plus de bon augure selon «ProBio». L'installation *Williamsburg* (2013) de Georgia Sagri fait référence à la multiplication des jardins apparus sur les toits de Brooklyn lors de la récente prise de conscience écologique. Ce jardin laisse toutefois planer un certain doute à la vue de plantes jaunes et déshydratées, réduisant à néant l'espérance d'obtenir des ressources venant d'une nature recréée artificiellement.

Ainsi perdure le désarroi initié par «Post Human» et, malgré une entrée en matière textuelle plutôt assurée quand à l'avenir de l'humanité¹⁰, l'exposition «Inhuman» présentée ce printemps au Fridericianum de Kassel ne parvient artistiquement pas à surpasser l'angoisse collective générée par le post-humain. Ce projet prend acte des mêmes mutations technologiques et sociales que celles analysées dans «Post Human», celles-ci nous forçant à «repenser les constructions définissant ce qui est humain», en montrant à nouveau des œuvres «remettant en question la suprématie fondamentale de l'être humain». Il est alors stipulé que ces constatations «nous permettent de concevoir nouvellement ces constructions sous l'angle de l'inhumain»¹¹. Le choix de ce terme (qui, loin d'être anodin, semble ici discutable) et son orientation sémantique demeurent toutefois obscurs. La théoricienne Rosi Braidotti considère les comportements inhumains des XX^e et XXI^e siècles comme des conséquences de la prépondérance de la technologie sur la construction du sujet au cours de la modernité, en nuanciant — citant *L'Inhumain* (1988) de J.F. Lyotard — que l'inhumain «fonctionne pour l'humanité elle-même comme un lieu de résistance ultime contre les effets déshumanisants du capitalisme axé sur la technologie. Dans ce contexte, l'inhumain accède à une force éthique et politique [...]»¹². Le parti pris de l'exposition semble d'avantage pencher vers cette vision de Lyotard, optant pour un regard positif sur une humanité prenant son futur en main. Mais les œuvres tendent en revanche vers un avenir pouvant s'avérer cruellement néfaste à l'être humain. Stewart Uoo



Aleksandra Domanović, *HeLa on Zhora's coat*, 2015. Encre blanche ultraviolette imprimée à plat sur film PVC mou, fil polyester / flatbed print with UV white ink on soft PVC film, polyester yarn, 110 x 100 x 70 cm. «Inhuman», Fridericianum, Kassel, 2015; © Photo: Achim Hatzius.

expose d'emblée la brutalité à laquelle nous pourrions être confrontés dans nos relations à l'autre avec la série *Security Window Grill* (2014). Ces sculptures sont constituées de grilles de sécurité, normalement fixées sur les fenêtres d'habitations, recouvertes en partie de silicone et de cheveux humains, indiquant la trace du passage malheureux d'un corps qui aurait tenté de passer outre, en y laissant de répugnants lambeaux de chair. Le corps humain désintégré et la dépossession de soi au profit de méta-organisations à buts lucratifs et coercitifs irriguent également la plupart des œuvres exposées dans «Inhuman». Avec *HeLa on Zhora's coat* (2015), Aleksandra Domanović s'intéresse au devenir des cellules humaines après décès, à partir du cas de Henrietta Lacks. Les cellules cancéreuses de cette Noire américaine, se multipliant prodigieusement vite, furent prélevées sans son accord et donnèrent ensuite lieu à de fructueuses avancées thérapeutiques et poursuivent toujours leur prolifération, sans que sa descendance ait jamais pu en profiter. La dépossession de soi associée à la vie post-mortem trouve son pendant digital sur les réseaux sociaux comme le démontre Cécile B. Evans avec *Hyperlinks or It Didn't Happen* (2014), une vidéo sondant le devenir et la circulation des images / informations, une fois les internautes décédés. La mini-série de Melanie Gilligan intitulée *The Common Sense* (2014-2015) dépeint une société ayant remplacé la communication orale et gestuelle avec autrui par un partage immédiat des sensations physiques et émotionnelles. Loin de réaliser le rêve d'une société plus altruiste et empathique, le «patch» permettant ce nouveau type de communication ne concourt in fine qu'à nourrir les stratégies d'optimisation et d'efficacité capitaliste, tout en réduisant la vie privée de chacun. Un monde évoquant étrangement le nôtre, dans lequel le «patch» aurait pour équivalents Facebook

¹³ www.ica.org.uk/whats-on/seasons/looks

¹⁴ J. Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, Éditions La Découverte, Paris, 2005, p. 233 et 273.

et les smartphones... Échafaudant un scénario proche de celui du *Meilleur des mondes*, le performeur Johannes Paul Raether intègre le corps de Transformella (un de ses multiples avatars) et prône l'industrialisation de la reproduction humaine au travers d'une «Reprovolution», considérant comme acquis la fécondation in vitro et le diagnostic préimplantatoire. Les méthodes de reproduction hétérosexuelles étant désormais concurrencées par d'autres matrices de reproduction humaine, il invite le visiteur — au cœur d'une installation futuriste aseptisée et jalonnée de poussettes dépliées en forme d'insectes, *Cave of Reproductive Futures* (2015) — à réfléchir à de nouvelles formes de procréation pouvant engendrer un nouveau type d'humanité. Sous couvert de projection dans l'avenir, «Inhuman» ne passe pas outre le propos de «Post Human», l'exposition ne montrant pas en quoi les hommes pourraient participer pleinement à une société technologiquement orientée, sans y perdre leur âme et leur intégrité. L'être humain y est toujours atteint avec violence, qu'elle soit physique ou morale. Au lieu d'insister sur une possible entente, sur une coexistence productive et pacifique entre l'homme et son environnement technologiquement modifié, «Inhuman» nous maintient dans un monde où celui-ci est dépossédé de lui-même, remplacé.

L'exposition «Looks» (2015) à l'ICA de Londres examine quant à elle la manière dont les réseaux sociaux et la culture numérique affectent l'identité, le genre et la performativité, à l'heure où la remise en question du dualisme masculin-féminin semble progresser dans les mœurs. Intimement liés à la post-humanité, la déstabilisation des genres et la pluralité identitaire (également abordées dans «Post Human») fusionnent parfaitement avec la culture numérique où «le corps et l'expression de son identité ne sont plus automatiquement liés»¹³. Dans un premier temps, «Looks» semble faire coïncider avec la prolifération identitaire en ligne et hors-ligne, les théories de Monique Wittig arguant qu'«il n'existe pas deux sexes, mais autant de sexes qu'il y a d'individus», et de Judith Butler reprenant à sa manière que si le genre socialement convenu est une construction nécessitant performance pour exister, alors tout type de sexualité peut être construite et proliférer¹⁴. Les œuvres semblent faire état de l'importance de cette multiplicité, de la liberté de se définir soi-même, au-delà du carcan social. Ceci a l'avantage de rendre la post-humanité plus enviable, puisqu'elle permet à chacun de s'accepter tel qu'il se sent intérieurement. Mais ces œuvres se doublent d'une angoissante présence: la libre construction sexuelle conjuguée aux technologies numériques serait-elle vouée à la dégénérescence? C'est en effet ce que semblent anticiper les effets secondaires des xenoestrogènes dans les monochromes *XenoEstrogens* (2015) de Juliette Bonneviot, le monde dystopique panoptico-totalitaire représenté dans la vidéo *A Day in the Life of Bliss* (2014) de Wu Tsang ou les mannequins cyborg calcinés et nécrosés *Don't Touch Me* (2015) de Stewart Uoo, qui ne peuvent

⁶ *Post Human*, op. cit., p. 39 et 47.

⁷ *Post-Internet Survival Guide*, dirigé par Katja Novitskova, Revolver Publishing, Berlin, 2011, p. 4.

⁸ <http://www.momapsi.org/expol/module/probio/>

⁹ <http://www.frieze.com/issue/article/focus-interview-josh-kline/>

¹⁰ «From the perspective of the present, the future of humanity might be monstrous... but this is not necessarily a bad thing», extrait de la vidéo *Stealing one's own corpse* (2014) de Julieta Aranda, cité en introduction à la note d'intention d'«Inhuman», www.fridericianum.org/exhibitions/inhuman

¹¹ www.fridericianum.org/exhibitions/inhuman

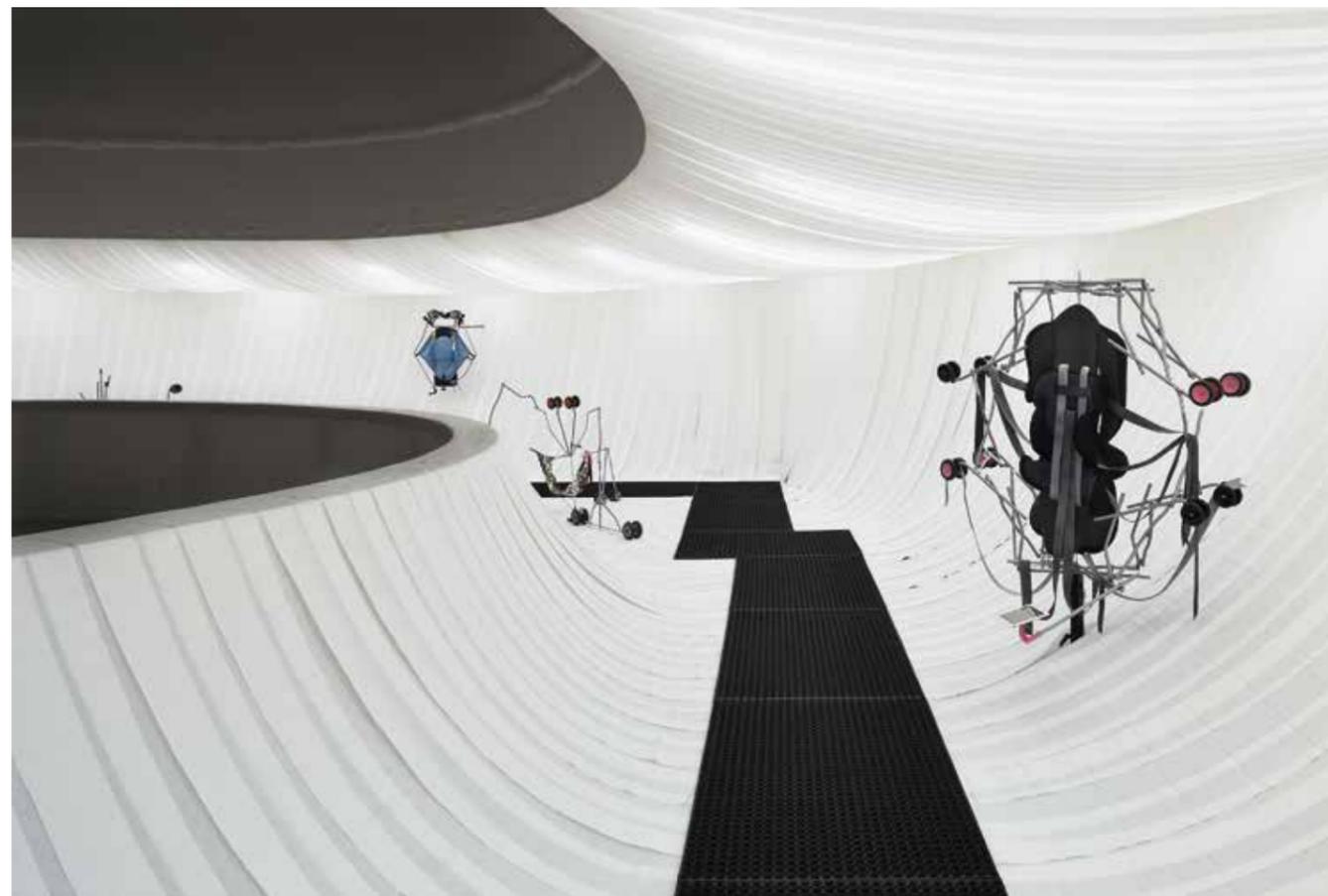
¹² R. Braidotti, *The Post Human*, Polity Press, Cambridge, 2013, p. 109.

en l'état soutenir les bienfaits de la liberté offerte à chacun de construire / produire sa propre identité.

Ces expositions, au travers des œuvres présentées, amalgamant post-humanisme avec trans-humanisme, catastrophisme, en l'associant à des visions post-apocalyptiques, de perte de soi, tout en perpétuant la croyance en un déclin du genre humain purement téléologique. On peut alors reprocher à ces projets de manquer de pragmatisme et de perdre pied suite à d'excessives spéculations trop empreintes de littérature et de cinéma de science-fiction. Critique littéraire spécialisée dans les rapports entre littérature et technologie, N. Katherine Hayles a d'ailleurs insisté sur le rôle de ce genre littéraire dans la diffusion de la cybernétique sous une forme intelligible auprès du grand public¹⁵. Cette culture populaire a échafaudé au cours du temps cette vision unilatérale du post-humanisme fondée essentiellement sur la peur, l'angoisse et la fin. S'il est certain que les conditions humaines et non-humaines actuelles, où qu'elles se situent sur le globe, sont préoccupantes, il convient également de rendre compte des théories critiques d'une école de pensée post-humaniste¹⁶, convaincue que l'avenir post-humain de l'humanité peut être abordé de façon positive et politiquement créative. Dès 1991, Donna Haraway envisage le «cyborg» (métaphore pour une nouvelle humanité) comme une alternative constructive à l'humanisme raciste, homophobe et anthropocentriste alors toujours en place, spécifiquement parce que le «cyborg» est sans origine, sans racine et libre de se réinventer à loisir après critiques et ainsi, d'améliorer la condition humaine: «un monde cyborg pourrait être fondé sur une vie sociale et des réalités corporelles dans lesquelles les gens ne craignent ni leurs relations avec les animaux et les machines, ni la fragmentation permanente de leur identité, ni leurs sentiments contradictoires¹⁷». N. K. Hayles perçoit dans le post-humanisme «une perspective stimulante pour se débarrasser des vieux carcans et pour penser d'une nouvelle manière ce que signifie être humain». Réagissant à l'inquiétude générée par le post-humanisme, elle avance que «bien que des courants actuels du post-humanisme tendent vers l'antihumain et l'apocalyptique, nous pouvons en façonner d'autres qui seront propices à la survie à long terme des humains et des autres formes de vie, biologiques ou artificielles, avec lesquelles nous partageons la planète et nous-même». Elle soutient que «conceptualiser l'humain en ces termes ne revient pas à mettre sa survie en péril mais précisément à l'améliorer, car plus nous comprenons la flexibilité et l'adaptabilité des structures coordonnant nos environnements, plus nous pouvons concevoir des images de nous-mêmes reflétant avec précision les interactions complexes

qui, finalement, font du monde entier un seul système». Elle souhaite donc défendre une version «du post-humanisme qui adopte les possibilités de l'information technologique sans pour autant succomber aux fantasmes d'un pouvoir illimité et d'une immortalité désincarnée, tout en acceptant la finitude comme une condition de l'être humain [...]18». La présence du corps ou l'*embodiment* étant, selon sa thèse, inévitable dans un monde cybernétique, l'avenir post-humain ne peut donc comporter aucune menace taxant d'inutile le corps humain. En outre, le développement d'une «nouvelle morale»¹⁸ préconisé dans «Post Human» apparaît chez Rosi Braidotti qui assure que «l'imagination éthique est bien présente chez le sujet post-humain, sous la forme d'une relationnalité ontologique. Une éthique viable pour les sujets multiples repose sur un sens élargi des interconnexions entre soi et autrui, incluant le non-humain ou les autres habitants de la planète, en se débarrassant d'une part de l'individualisme autocentré et d'autre part, des barrières de la négativité¹⁹».

J. Deitch présageait de voir les artistes impliqués, non seulement dans la redéfinition de l'art, mais aussi dans la redéfinition de la vie²⁰. Le rapprochement entre art et vie, déjà tenté dans les années 70, puis évincé par l'hyper-individualisme des années 80, semblait alors illusoire pour l'art des années 90, malgré de nouvelles tentatives allant dans ce sens. Si cette redéfinition de la vie à l'heure du post-humain se trouve bien au cœur des théories de D. Haraway, N. K. Hayles ou R. Braidotti — parmi d'autres non citées ici —, elle n'apparaît pas dans les expositions examinées ci-dessus. Ni dans la dernière Biennale de Taipei *The Great Acceleration* (2014) lors de laquelle Nicolas Bourriaud peut seulement constater «une possible refondation globale des esthétiques²¹», autrement dit une «redéfinition de l'art» selon les termes de J. Deitch. Redéfinir l'art consisterait à reproduire le sempiternel schéma linéaire dans lequel une esthétique, un mouvement, un «-isme» succède à un autre, ce qui n'a plus lieu d'être dans un contexte de création multipolaire, à la fois trop complexe et mouvant pour être défini. Mais nous sommes aussi en droit de nous demander pourquoi redéfinir la vie devrait incomber aux artistes. Si l'art de notre monde post-humain n'est pas définissable et que redéfinir la vie se présente comme une vaste tâche pour les artistes, il serait préférable que les expositions thématiques la post-humanité deviennent davantage le socle d'une pensée constructive et positive, dénuée de toutes peurs quant à notre existence dans un environnement technologique toujours plus exacerbé.



Johannes Paul Raether, *Cave of Reproductive Futures*, 2015. «Inhuman», Fridericianum, Kassel, 2015. © Photo: Achim Hatzius



Juliette Bonneviot, *XenoEstrogens*, 2015. Vue de l'exposition / Installation view of «Looks», 2015, Institute of Contemporary Arts London (ICA). Photo: Mark Blower

¹⁵ N. K. Hayles, *How We Became Post Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 20-24.

¹⁶ Cette école de pensée est pourtant connue des commissaires de ces expositions.

¹⁷ D. Haraway, «A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 295

¹⁸ N. K. Hayles, *How We Became Post Human*, op. cit., p. 285, 291, 290 et 5.

¹⁹ R. Braidotti, *The Post Human*, op. cit., p. 190.

²⁰ *Post Human*, op. cit., p. 47.

²¹ www.taipeibiennial2014.org/index.php/en/

Redefining life Post Human, twenty years later

—
by Benoît Lamy de La Chapelle

As a research tool that is as necessary for curatorial studies as it is for art history, the principle whereby exhibitions can be reproduced recently focused on a certain number of canonical exhibitions, both in archival shows and in shows that are literally identical to the originals. There are also less known and less analyzed examples, which have nevertheless also marked their times and influenced minds. In this respect, we must make mention of “Post Human”, a series of exhibitions organized by Jeffrey Deitch in 1992,¹ which took a close look at the way “figurative art”² was reacting to biotechnological and computer advances, as well as changes in post-’68 human behavioural patterns, fundamentally challenging humanist principles. Without “reproductions” as such being strictly speaking involved, many recent shows³ raise similar questions and are part and parcel of the continuity of Deitch’s project, even though he is neither directly quoted or referred to. More than twenty years have passed since 1992, which might imply major changes and thus legitimize the renewal of a project that is, on the face of it, socially, technologically and conceptually null and void. To consider “Post Human” as such would, however, be a mistake: the questions arising from its ideas are undeniably relevant to this day, as if, paradoxically, when technology and the human sciences have been evolving apace ever since, we were at the same point, ontologically speaking.

This series of questions tallied with a scrupulous analysis of the condition of western man in the early 1990s. Like many others, Deitch asserted that it was henceforth quite normal to oppose Nature in order to re-invent oneself, thanks, in particular, to plastic surgery (very much on the rise at that time) and to the incorporation of technological progress. Genetic reconstruction challenged the foundations of Darwin’s natural evolution, because human beings could choose how they wished to evolve. Deitch stressed the changes at work since the 1960s, 1970s and 1980s, such as the end of Eurocentrism and patriarchy,

the globalization under way, the shattering of gender categories, and the interchangeability of identity, all contributing to the radical alteration of the subject. The computer world and cyberspace brought in a new perception of space-time, giving rise to a new structure of thinking perceived as irrational. Lastly, he underscored the fact that human relations would in the future be greatly affected by technology, and would appear more virtual than real.

These considerations were dependent on, among other things, the observations of Ihab Hassan, regarded as one of the earliest theoreticians to have used the term “post-humanism”: “We need first to understand that the human form [...] may be changing radically, and thus must be re-visioned. We need to understand that five hundred years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call Post Humanism”.⁴ Hassan at that time noted that the obsolescence of the humanist subject (white, male, rational, anthropocentrist...) as well as the dissolution of the dichotomies peculiar to classical humanism such as subject-object, man-machine, science-culture... “Will artificial intelligences supersede the human brain [...]? We do not know. But this we do know: artificial intelligences [...] help to transform the image of man, the concept of the human”.⁵ J. Deitch’s project in fact introduced in-depth thinking about the consequences of these changes on the conception of the subject: what, in concrete terms, would the post-human look like, and in what social environment would it evolve? Deitch remained visibly neutral and offered no opinion, even though a slight apprehension can be detected in his argument, not to say an anxiety about possible aberrations to come: “There is a sense that we are advancing but not progressing, mired in a swirl of unexpected side effects that have undermined our belief in a rational order and moved us closer to embracing an irrational model of the world.” Within his uncertainties, “what we do know is that we will soon be forced by technological advances



Stewart Uoo, *Security Window Grill VII*, 2014.
Acier, laque, rouille, silicone, vernis acrylique, cheveux humains /
Steel, enamel, rust, silicone, acrylic varnish, human hair, 46 × 91 × 38 cm.
«Inhuman», Fridericianum, Kassel, 2015. © Photo: Achim Hatzius

to develop a new morality.”⁶ This urgent need for a “new morality”, which would then act as a safeguard against possible threats, betrayed on the one hand the fear caused by speculations, across the board, about the future and integrity of the human species.

In reiterating the issues raised by “Post Human”, several recent exhibitions give off the same kind of anxiety about the future development of human beings. The *Post Internet Survival Guide* (2010) project—at once blog, travelling show and catalogue devoted to the flows of on-line images and information—was undoubtedly one of the first to appropriate these themes (the Internet was already the object of several observations in “Post Human”). The wording in the catalogue’s introduction, such as “The notion of a survival guide arises as an answer to a basic human need to cope with increasing complexity”—calling Deitch’s “new morality” to mind—and “This is the space where we ask ourselves what it means to be a human being today”,⁷ might easily paraphrase that of *Post Human*. Three years later, the artist Josh Kline came up with the exhibition “ProBio” (2013) at the MoMA PSI: visiting “the theme of *dark optimism* within the context of the human body and technology”, the works explored “the continuing radical impact that technology has upon the human body and the human condition”. What is involved here, once again, is a revision of Darwinism in the face of the progress of biotechnology, computer science, and a world in which “the distinctions between living organisms, information, objects, and products become irrevocably confused”.⁸ If dark optimism makes reference to a line of thinking consisting in determinedly confronting the harsh reality in which the world is currently embedded, in order to oppose it with an unflinching belief in humanity’s reactive

potential, “ProBio” seemed more “dark” than optimistic. Partly or dimly lit, the show gave off a disturbing atmosphere in which the post-human seemed broached from the angle of a progressive annihilation of the human species. The human body was present in it, but represented as dismembered and exploded, thus becoming the guinea-pig for extremely sophisticated scientific experiments. DIS’ *Emerging Artist* (2013) presented women at the end of pregnancy, whose faces never appeared in the field of the image. They were thus reduced to the status of surrogate mothers of embryonic new artists, and to presence-less reproductive objects. Josh Kline, for his part, reintroduced the human head, but this time around without any body, and technologically modified, with the series *Architect’s Head with Ergonomic Design* (2012-13). Dina Chang’s *Flesh Diamonds* and Alisa Baremboym’s *Porous Solutions* (2013) gave the impression that bits of human flesh had mutated with unrecognizable objects during ethically uninhibited experiments, undertaken by laboratories that were more concerned with their commercial results than with the integrity of the human body. In Ian Cheng’s *Abax Siluria* (2013), all that remained were fragments of prosthetic machines bogged down in a tank of non-conductive mineral oil, thus letting them move about obtusely in this post-apocalyptic residue. Small Hoover-like robots, cleaning the floors of the exhibition rooms, created a feeling of paranoia among visitors. Also produced by DIS, *I Feel* works (2013) ape the robot vacuum cleaners of certain large firms, meant to clean office areas, but which also collect employees’ DNA, so the employees thus become subjects for potential controls. This presentation illustrates Josh Kline’s latent pessimism with regard to post-humanity, which he admits by mainly associating it “with the relentless push to squeeze more productivity out of workers—turning people into reliable, always-on, office appliances.”⁹ The artificial turning-point of biology does not seem to bode well, either, according to “ProBio”. Georgia Sagri’s installation *Williamsburg* (2013) refers to the growing number of gardens appearing on the roofs of Brooklyn during the recent wave of ecological awareness. This garden nevertheless introduced a certain degree of doubt caused by yellow and dehydrated plants, reducing to nothing the hope of obtaining resources coming from a recently re-created nature.

In this way, the disarray ushered in by “Post Human” carries on and, despite a somewhat guaranteed textual entrance as far as humanity’s future is concerned,¹⁰ the exhibition “Inhuman”, on view this spring at the Fridericianum in Kassel, does not artistically manage to get beyond the collective angst created by the post-human. This project takes cognizance of the same technological and social mutations as those analyzed in “Post Human”, the ones which force us to “rethink the constructs that define what is human”, by once again showing works “questioning the primacy of the human being at a fundamental level”. It is thus stipulated that these observations “enable us to conceive these

¹ *Post Human*, exhibition catalogue, Deste Foundation of Contemporary Art, Athens; FAE, musée d’Art contemporain, Pully-Lausanne; Castello di Rivoli, Turin; Deichtorhallen, Hamburg; FAE, Pully, 1992, 152 p.

² “This new interest in the figure is, however, not to be found where it would traditionally be expected, in painting and in conventional sculpture. The new interest in figuration, in keeping with the social and technological trends that are inspiring it, is conceptual rather than formal. The new figurative art is emerging through the channel of the conceptual-body, and performance art of the late ‘60s and ‘70s rather than through the figurative-painting tradition”, in *Post Human*, op. cit., p. 42.

³ In addition to the exhibitions analyzed here, let us mention “Post-body Projections”, Ogma gallery, Sofia (2013); “The New Humanists: Hybrids in Purgatory”, Autocenter, Berlin; “Human/Evolution/Machine”, Galerie Husenot, Paris; “Humainnonhumain”, Fondation d’entreprise Ricard, Paris (2014); “Digital Conditions” Kunstverein, Hanover; “Real Humans” Kunsthalle, Düsseldorf (2015) and “The New Human, Knock, Knock, Is Anyone Home?”, Moderna Museet, Malmö (upcoming in February 2016).

⁴ I. Hassan, “Prometheus as Performer: Toward a Post Humanist Culture?” in *Performance in Postmodern Culture*, edited by M. Benamou and C. Caramello, Coda Press, Madison, 1977, p. 212.

⁵ Op. cit., p. 214.

⁶ *Post Human*, op. cit., p. 39 and 47.

⁷ *Post-Internet Survival Guide*, edited by par Katja Novitskova, Revolver Publishing, Berlin, 2011, p. 4.

⁸ www.momapsi.org/expo/module/probio/

⁹ www.frieze.com/issue/article/focus-interview-josh-kline/

¹⁰ “From the perspective of the present, the future of humanity might be monstrous... but this is not necessarily a bad thing”, extract from the video *Stealing one’s own corpse* (2014) by Julieta Aranda, quoted in Inhuman’s statement. <http://www.fridericianum.org/exhibitions/inhuman>



Timur Si-Qin, *Premier Machinic Funerary: Part I*, 2014 (détail).

Présentoir de toiles tendues, vitrine plexiglas et LEDs, impression 3-D d'ossements, fleurs, dimensions variables / Tension fabric display, plexiglass vitrine with LEDs, 3-D-printed bones, flowers, variable dimensions.

Courtesy of the artist and Société, Berlin. Vue de la Biennale de Taipei / Installation view of the Taipei Biennial «The Great Acceleration», 2014.



Wu Tsang, *A Day in the Life of Bliss*, 2014.

Vue de l'exposition / Installation view of «Looks», 2015, Institute of Contemporary Arts London (ICA). Photo: Mark Blower

constructs anew in the form of the inhuman.”¹¹ The choice of this term (which, far from being insignificant, seems arguable here) and its semantic orientation nevertheless remain obscure. Theoretician Rosi Braidotti considers the inhuman behavioural patterns of the 20th and 21st centuries as consequences of the predominance of technology over the construction of the subject in the course of modernity, by making the qualification—quoting J.F. Lyotard’s *L’Inhumain* (1988)—that the inhuman “functions as the site of ultimate resistance by humanity itself against the dehumanizing effects of technology-driven capitalism. In this respect the inhuman has a productive ethical and political force [...]”¹² The position taken by the exhibition seems to be more inclined towards Lyotard vision, opting for a positive way of looking at a humanity taking its future in hand. But on the other hand the works tend towards a future which may turn out to be cruelly disastrous for human beings. Stewart Uoo displays the brutality which we might be confronted with in our relations with the other, with the series *Security Window Grill* (2014). These sculptures consist of security grills normally affixed to home windows, partly covered with silicon and human hair, pointing to the trace of the unfortunate passage of a body trying to go beyond, leaving behind repellent strips of flesh. The disintegrated human body and the dispossession of the self in favour of meta-organizations with coercive and profit-oriented goals also inform most of the works exhibited in “Inhuman”. With *HeLa on Zhora’s Coat* (2015), Aleksandra Domanovic is interested in the development of human cells after death, based on the case of Henrietta Lacks. By multiplying at an amazing rate, the cancerous cells of this Black American woman were sampled without her agreement and subsequently gave rise to fruitful therapeutic advances; they are still proliferating, but her heirs have never been able to profit from this. The dispossession of the self, associated with post-mortem life, has its digital counterpart in the social networks, as is demonstrated by Cécile B. Evans with *Hyperlinks or It Didn’t Happen* (2014), a video probing the development and circulation of images/information, once the Internet users have passed away. Melanie Gilligan’s mini-series titled *The Common Sense* (2014-15) depicts a society that has replaced oral and gestural communication with others by an immediate sharing of physical and emotional sensations. Far from realizing the dream of a more altruistic and empathetic society, the “patch” permitting this new type of communication in the end only helps to nurture strategies of capitalist optimization and efficiency, while at the same time scaling back everyone’s private life. A world which strangely conjures up our own, in which the “patch” has Facebook and smartphones as equivalents... In a *Brave New World* like scenario, the performer Johannes Paul Raether incorporates the body of Transformella (one of his many avatars) and advocates the industrialization of human reproduction by way of a “Reprovolution”, taking in vitro fertilization as a given, as well as

pre-implantation diagnosis. Because methods of heterosexual reproduction are now being rivalled by other matrices of human reproduction, he invites visitors—at the heart of a sanitized futuristic installation, staked out by strollers taking the shape of insects, titled *Cave of Reproductive Futures* (2015)—to think about new forms of procreation capable of giving rise to a new type of humanity. In the guise of a projection into the future, “Inhuman” does not go beyond the ideas expressed in “Post Human”, because the exhibition does not show how people might fully participate in a technologically oriented society, without losing their soul and their integrity en route. There, human being is constantly assailed by violence, be it physical or moral. Instead of emphasizing a possible understanding, and a productive and peaceful co-existence between man and his technologically altered environment, “Inhuman” keeps us in a world where human is dispossessed of himself, and replaced.

The exhibition “Looks” (2015) at the ICA in London examines the way in which social networks and digital culture are affecting identity, gender, and performance potential, at a time when calling the male-female dualism into question seems to be progressing in human mores. Closely bound up with post-humanity, the destabilization of genders and plurality-based identity (also broached in “Post Human”) blend perfectly with the digital culture where “the body and the expression of its identity are no longer automatically linked”.¹³ Initially, “Looks” seems to overlap with the identity-related proliferation on-line and off, Monique Wittig’s theories arguing that “there are not two sexes, but as many sexes as there are individuals”, and Judith Butler’s which, in her own way, take up the fact that if the socially admitted gender is a construct calling for performance in order to exist, then every type of sexuality can be constructed and proliferate.¹⁴ The works seem to record the significance of this multiplicity, and the freedom to define oneself, over and above any social straitjacket. This has the plus point of making post-humanity more enviable, because it permits everyone to accept themselves the way they feel inwardly. But these works are combined with an angst-inducing presence: is free sexual construction conjugated with digital technologies doomed to degeneration? This is actually what seems to be anticipated by the side-effects of xenoestrogens in Juliette Bonneviot’s monochrome works *XenoEstrogens* (2015), the panoptico-totalitarian dystopian world depicted in Wu Tsang’s video *A Day in the Life of Bliss* (2014), and the charred and necrosed cyborg manikins in Stewart Uoo’s *Don’t Touch Me* (2015), which, as they are, cannot support the benefits of freedom offered to all and sundry to construct/produce their own identity.

Through the works on view, these shows amalgamate post-humanism with trans-humanism, and catastrophism, by associating it with post-apocalyptic visions, and visions of self-loss, while at the same time perpetuating the belief in a purely teleological decline of the humankind.

¹¹ <http://www.fridericianum.org/exhibitions/inhuman>

¹² R. Braidotti, *The Post Human*, Polity Press, Cambridge, 2013, p. 109.

¹³ <https://www.ica.org.uk/whats-on/seasons/looks>

¹⁴ J. Butler, https://en.wikipedia.org/wiki/Gender_Trouble, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.

It is thus possible to reproach these projects for not embracing pragmatism and losing ground in the wake of excessive speculations too imbued with science-fiction literature and films. N. Katherine Hayles, a literary critic specializing in the relations between literature and technology, has furthermore emphasized the role of this literary genre in the dissemination of cybernetics in an intelligible form among a wider audience.¹⁵ This popular culture has, over time, propped up this one-sided vision of post-humanism based essentially on fear, anxiety, and the end. If we can be in no doubt that present human and non-human conditions, wherever they may be on Earth, are worrying, it is also worth to describe the critical theories of a post-humanist school of thought,¹⁶ persuaded that the post-human future of humanity can be broached in a positive and politically creative manner. In 1991, Donna Haraway imagined the “cyborg” (a metaphor for a new humanity) as a constructive alternative to the racist, homophobic and anthropocentric humanism then reigning, specifically because the “cyborg” has no origin, it is rootless and free to re-invent itself at will in the wake of criticism, and thus improve the human condition: “a cyborg world might be about lived socially and bodily realities in which people are not afraid of their joint with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints”.¹⁷ N.K. Hayles perceives in post-humanism “the exhilarating prospect of getting out of some of the old boxes and opening up new ways of thinking about what being human means”. Reacting to the anxiety caused by post-humanism, she puts forward the notion that “although some current versions of the post-human point toward the antihuman and the apocalyptic, we can craft others that will be conducive to the long-range survival of human and of the other life-forms, biological and artificial, with whom we share the planet and ourselves.” She maintains that “to conceptualize the human in these terms is not to imperil human survival but is precisely to enhance it, for the more we understand the flexible, adaptive structures that coordinate our environments, the better we can fashion images of ourselves that accurately reflect the complex interplays that ultimately make the entire world one system”. She thus wishes to defend a version of “Post Humanism that embraces the possibilities

of information technologies without being seduced by fantasies of unlimited power and disembodied immortality, that recognizes and celebrates finitude as a condition of human being [...]”¹⁸ Because, according to her thesis, the presence of the body, or *embodiment*, is inevitable in a cybernetic world, the post-human future cannot therefore encompass any threat calling the human body useless. In addition, the development of a “new morality” advocated in “Post Human” appears in Rosi Braidotti’s work which guarantees that “the ethical imagination is alive and well in Post Human subjects, in the form of ontological relationality. A sustainable ethics for non-unitary subjects rests on an enlarged sense of inter connections between self and others, including the non-human or “earth “others, by removing the obstacle of self-centered individualism on the one hand and the barriers of negativity on the other”.¹⁹

J. Deitch predicted seeing artists involved not only in redefining art, but also in redefining life.²⁰ The link between art and life, already tentatively made in the 1970s, then ousted by the extreme individualism of the 1980s, thus seemed illusory for the art of the 1990s, despite new attempts aimed in that direction. If this redefinition of life in the age of the post-human lies indeed at the heart of the theories of D. Haraway, N.K. Hayles, and R. Braidotti —among others not mentioned here—, it does not appear in the exhibitions examined above. Nor in the latest Taipei Biennial *The Great Acceleration* (2014) at which Nicolas Bourriaud could merely note “a possible global refoundation of aesthetics”,²¹ otherwise put a “redefinition of art” to use J. Deitch’s words. Redefining art would consist in reproducing the sempiternal linear plan in which one aesthetics, one movement, and one -ism comes after another, which no longer has its place in a context of multipolar creation, at once too complex and on the move to be defined. But we are also entitled to wonder why redefining life should fall to artists. If the art of our post-human world cannot be defined, and if redefining life is presented as a huge task for artists, it would be preferable for exhibitions having post-humanity as their theme to become, rather, the ground for a constructive and positive line of thinking, stripped of all fear about our existence in an ever more exaggerated technological environment.

¹⁵ N. K. Hayles, *How We Became Post Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 20-24.

¹⁶ This school of thought is nevertheless known to the curators of these exhibitions.

¹⁷ D. Haraway, «A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 295.

¹⁸ N. K. Hayles, *How We Became Post Human*, op. cit., p. 285, 291, 290 and 5.

¹⁹ R. Braidotti, *The Post Human*, op. cit., p. 190.

²⁰ Post Human, op. cit., p. 47.

²¹ <http://www.taipeibiennial2014.org/index.php/en/>

PARIS
21

25
OCT

2015

OFFICIELLE

LES DOCKS
CITÉ DE LA MODE
ET DU DESIGN

Guillaume Pinard
Du Fennec au Sahara

exposition
19 SEPT. > 15 NOV. 2015
CHAPELLE DU GENÈTEIL
Rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
T. 02 43 07 88 96
www.le-carre.org

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



ALLURES

09/10/2015
21/02/2016

Expositions, Ateliers
Rencontres

Allures
Nicolas Moulin
Reconstructions :
styles et standard

LES TURBULENCES
FRAC CENTRE
Bd Rocheplatte
45000 Orléans
www.frac-centre.fr

PLATFORM




LA TRAVERSE
Centre d'art
contemporain
d'Alfortville
9 rue traversière
94140 Alfortville
cac-latraverse.com

17.09 >
21.11.2015

Sophie Bouvier Ausländer
Mounir Fatmi
Aikaterini Gaegisian
Özlem Günyol & Mustafa Kunt
Dejan Kaludjerovic
Jonathan Monk
Pierre Petit
Viet Bang Pham
Triny Prada
Lorenzo Puglisi
Esther Shalev-Gez
Lawrence Weiner
Georgios Xenos

JE
ME
SOU-
VIENS

Commissariat : Patricia Kishishian & Jean-Claude Ghenassia



Esther Shalev-Gez - Mémorial du génocide arménien - Courtesy of Sobering Galerie - Crédit photo : Rémy Deluz

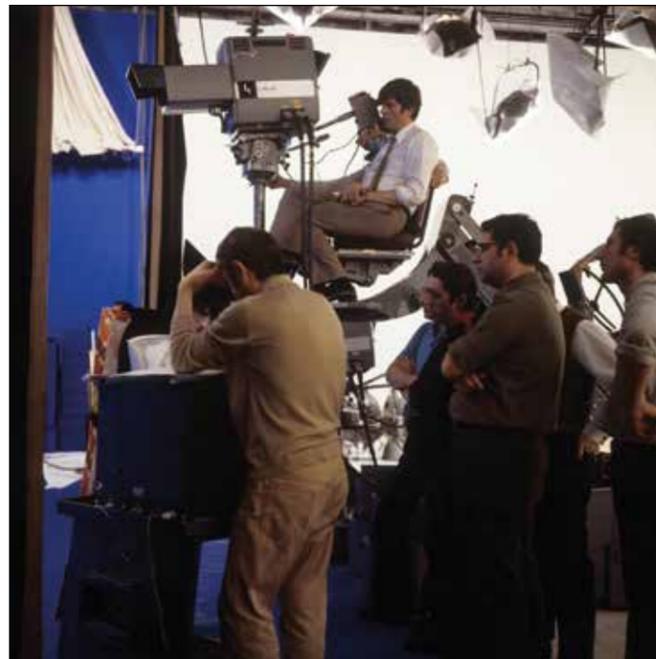


photo : Jean-Claude Pierdet, 1970 ©ina

THE AVERTY SHOW
JEAN-CHRISTOPHE AVERTY
PIERRE-OLIVIER ARNAUD, BRICE DELLSPERGER, ARNAUD DEZOTEUX, BERTRAND DEZOTEUX,
ANTHEA HAMILTON & NICHOLAS BYRNE, FANETTE MELLIER, SHANA MOULTON & NICK HALLETT, OLIVIER VADROT
entrepôt-galerie du Confort Moderne
du 25 septembre au 20 décembre 2015
www.confort-moderne.fr

LA KUNSTHALLE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
MULHOUSE

Carte blanche
à Lina Majdalanie
et Rabih Mroué

V U E S

Mer Méditerranée
Une exposition de Rabih Mroué
17.09—15.11.2015

Un programme de rencontres,
performances, projections
mené par Lina Majdalanie
23—25.10.2015

www.kunsthallemulhouse.com
T+33(0)3 69 77 66 47

Conseil régional
Haut-Rhin



Prepared Platform for Contemporary Art France-Italy
2014-2016
initiated by d.c.a / French association for the development of centres d'art

DOUBLE CROSS, FROM
BOTH SIDES OF A MOUNTAIN
Centre d'art bastille (Grenoble)
Viafarini (Milan)

EXERCIZING DOUBT:
EXHIBITION AS RESEARCH
Bétonsalon (Paris)
Ar/Ge Kunst (Bolzano)

ALFRED JARRY ARCHIPELAGO
Le Quartier (Quimper)
La Ferme du Buisson (Noisiel)
Museo Marino Marini (Florence)

PIANO

RED SWAN HOTEL
Cneai = (Chatou)
MACRO (Rome)

THE BOOK SOCIETY #02
La synagogue de Delme (Delme)
Peep-Hole (Milan)

PIANO - ALTO !
Careof DOCVA (Milan)
Dolomiti Contemporanee (Casso)
Maison des Arts Georges
Pompidou (Cajarc)
Chapelle Saint-Jacques (Saint-Gaudens)
BBB centre d'art (Toulouse)

pianoproject.org

d.c.a

INSTITUT
FRANÇAIS

NUMERO
UNIVERSE

CURA. IL GIORNALE DELL'ARTE

arte 02

Anthropocenia

par Bénédicte Ramade

Parce qu'elle est un concept encore ouvert, du moins jusqu'en 2016, année au cours de laquelle se réuniront les experts de l'International Geological Congress, l'Anthropocène, l'ère dont nous sommes plus que jamais les héros (comprendre par là que l'homme maîtrise désormais la planète jusque dans son essence), attise débats, spéculations et fantasmes, non seulement parmi les scientifiques mais aussi une cohorte de penseurs dont le philosophe Bruno Latour, l'un de ses plus brillants thuriféraires. «Ce qui fait de l'Anthropocène un repère clairement détectable bien au-delà de la frontière de la stratigraphie, c'est qu'elle est le concept philosophique, religieux, anthropologique et [...] politique le plus pertinent pour échapper aux notions de "Moderne" et de "modernités"¹» écrit-il. Son dernier projet en date, *Le théâtre des négociations*² s'est produit fin mai 2015, au théâtre Nanterre-Amandiers, anticipation de la COP 21 de décembre jouée par plus de deux cents étudiants venus du monde entier autour d'un noyau issu de la maison-mère Sciences Po et du master SPEAP créé par Latour (projet d'expérimentation en arts et politique ressemblant des artistes comme Simon Ripoll-Hurier ou Olafur Eliasson, un critique de cinéma comme Jean-Michel Frodon, des anthropologues, chorégraphes, designers ou historiens). Parce que l'Anthropocène est une matière vivante en cours de modélisation, de définition et qui ne fait pas encore consensus, elle excite les esprits. Après avoir demandé aux étudiants de Sciences Po en 2011 de reprendre tous les échanges du sommet infructueux de Copenhague en 2009 (*La négociation. Qui veut sauver le climat?*), le professeur Latour a donc convié les dirigeants de demain à plancher sur la COP de demain. Originalité du processus? L'assemblée à saveur onusienne (avec ses représentants des 195 nations) doit également négocier avec les éléments (eau, forêts, océans, atmosphère, réserves pétrolières intactes, etc.) et des communautés qui n'ont habituellement pas voix au chapitre comme les autochtones. De plus, les délégations d'apparence plus classique comme celles de la France, rassemblent des camps parfois antagonistes puisqu'y participent des représentants de la Polynésie, d'Areva, de la Mairie de Paris et de l'ONG Action Climat. Clash garanti! Durant un marathon spéculatif de trois jours et deux nuits blanches, les membres ont procédé à des alliances, certains se sont retirés, le tout étant

suivi sur une plate-forme web, histoire de visualiser et de modéliser les jeux d'influences, les alliances et tractations sous le manteau³.

Enfin, les étudiants de la promotion 2014-2015, Bruno Latour, Laurence Tubiana (ambassadrice française pour les négociations internationales sur le climat) et Frédérique Aït-Touati (metteur en scène et chercheuse) ont pensé une plate-forme physique accessible au visiteur-citoyen et c'est là où la formule a certainement moins bien fonctionné en raison d'une absence définitionnelle de ce «fameux» spectateur. L'accès aux négociations se faisait sur un mode spectaculaire, depuis une tribune, au compte-goutte et dans un temps compté, ne laissant aucune possibilité de capter et comprendre quoi que soit, le visiteur restant alors tributaire des porte-paroles rendant régulièrement compte de l'état des avancements des discussions dans les espaces de circulations. Amphithéâtre aux heures de projections rigides, vidéothèque mobile de Fabrice Gygi (1998, Frac Ile de France), globe luminescent dans une salle enfumée (un recours au symbolique un peu forcé), salle de repos composée de transats autour d'un quadrilatère d'eau noire navigable avec un bateau gonflable à disposition, aires ouvertes et d'autres interdites au quidam, que devait-on faire dans ce théâtre des négociations aux accès ambivalents? Spectateur attentiste plutôt que citoyen, voilà le rôle qu'a assigné l'expérience aux quelques 1300 curieux venus durant ces trois jours, triste réalité de l'absence des peuples dans tous ces échanges, de notre absolue inutilité au cœur de ce tractatus politicus. Comme dans la plupart des pratiques d'art écologique et affiliées, on s'interroge bien trop peu sur le statut du spectateur, son activité au sein du dispositif qui pourrait être plus productive que celle de simple regardeur, son rôle de citoyen, de votant, de désabusé dépouillé d'une quelconque marge de manœuvre. Tout juste lui reconnaît-on le rôle peu enviable de responsable, voire de coupable. Mais au-delà de ce bémol, Le théâtre des négociations constitue un marqueur puissant de l'extraordinaire matière qu'est l'Anthropocène aux yeux des artistes. Armin Linke en documente tous les atours au sein de l'Anthropocene Observatory associé à Anselm Franke ainsi qu'aux architectes Palmesino et Rönnskog (Linke photographie notamment des salles de musées d'Histoire naturelle, conscient qu'est en train de se jouer un bouleversement majeur dans nos



The Natural History Museum
Reprise d'un diorama sur le changement climatique exposé au museum d'Histoire naturelle de New York en 2009. Une section de pipeline de Koch Industries (propriété de David H. Koch, membre du conseil d'administration de l'institution) a été ajoutée. / A remake of a diorama about climate change on view at the Natural History Museum in New York in 2009. A section of a Koch Industries pipeline (owned by David H. Koch, member of the museum's board of directors) has been added. <http://thenaturalhistorymuseum.org/>

schémas de représentation); l'artiste canadien Charles Stankiewicz organise des conférences et investit la notion d'une réflexion visuelle sur les énergies fossiles dans une production pour l'instant littéraire, après avoir réalisé des opus vidéo paysagers paranoïaques.

Ces recherches les plus récentes recourent souvent à la photographie et à la vidéo car l'Anthropocène, à défaut de faire consensus, doit se donner une image. En effet, cette matière brute reste insaisissable car les spécialistes n'ont pas encore tranché si elle avait commencé il y a de cela 50 000 ans avec les premiers chasseurs, 5000 ans avec la domestication et la culture du riz en Asie, en 1784 avec l'invention par Watt de la machine à vapeur (marqueur de l'entrée dans l'ère du charbon et des énergies fossiles), ou encore le 16 juillet 1945 avec l'explosion de la première bombe atomique à moins que ce ne soit dans les années 1950 avec le tout plastique de la «Grande accélération» consumériste et productiviste, le plasticocène. L'Anthropocène est encore une parfaite utopie, une matière à spéculation idéale. Définir sa représentation *a posteriori* est tout aussi inédit, depuis une enquête au cœur des images du passé à la recherche de sa trace jusqu'à l'invention d'une esthétique parfaitement inédite, tout est possible. Et si l'Anthropocène est aussi excitante, c'est aussi parce qu'elle bouscule tout notre schéma de protection de la nature dont le développement était jusqu'ici compris comme séparé de notre sphère, une nature à protéger alimentant les débats

philosophiques et éthiques sur la reconnaissance de ses qualités intrinsèques. «Aucun philosophe postmoderne, aucun anthropologue, aucun théologien libéral, aucun penseur politique n'aurait osé situer l'influence des humains à la même échelle que les fleuves, les inondations, l'érosion et la biochimie. Quel «constructivisme social», résolu à montrer que les faits scientifiques, les relations sociales, les inégalités entre les sexes, ne sont «que» des épisodes historiques fabriqués par les hommes, aurait osé dire que la même chose peut se dire aussi de la composition chimique de l'atmosphère?⁴»

Cette ère géologique est porteuse de futur, c'est là son originalité. Habituellement, les géologues déterminent les ères bien après qu'elles se soient terminées. L'Anthropocène, c'est maintenant et elle détermine l'avenir. Terrain qui permet d'envisager une géographie, des paysages, un climat, des maladies, bref tout un arsenal spéculatif qui est celui-là même qui semble faire défaut aux artistes lorsqu'il s'agit d'écologie et d'environnement. Quelles sont justement ces pratiques qui se risquent à un futurisme potentiellement biberonné au dernier Naomi Klein⁵, dont la lecture est d'une délectation morbide mais primordiale? Pour l'instant, les formes sont diffuses. Du côté des apôtres implicites de Klein, The Natural History Museum, groupe polyvalent émanant du collectif artistique de Brooklyn Not an Alternative qui œuvre depuis dix ans à influencer les mécanismes de compréhension populaire dans le but de provoquer des changements sociaux et politiques, les pratiques empruntent à la grammaire

¹ Bruno Latour, «L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe», in Émilie Hache (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 32.
² MAKE IT WORK / *Le Théâtre des négociations*, un projet de Sciences Po et Nanterre-Amandiers, 29, 30 et 31 mai 2015. www.nanterre-amandiers.com/2014-2015/make-it-work-le-theatre-des-negociations/
³ Les étudiants sont parvenus à quelques consensus, accords partiels et propositions parmi lesquels la création d'un statut de réfugié climatique, la reconnaissance de l'écocide comme crime contre l'humanité. Au-delà de ces principes, la meilleure des avancées est celle de comptabiliser les gaz à effet de serre (GES) importés, comprendre par là, les GES causés lors de la production de biens de consommation à l'extérieur du pays où ils sont consommés.

⁴ Latour, *op.cit.*, p. 33.

⁵ Naomi Klein, *Tout peut changer. Capitalisme et changement climatique*, Nîmes, Actes Sud, 2015.

et à la logique de l'activisme le plus classique. Ces artistes et chercheurs de plusieurs horizons ruent dans les brancards des institutions muséales en exigeant la démission de David Koch de son poste de membre de l'*advisory board* du Smithsonian National Museum of Natural History et comme mécène influent de l'American Natural History Museum de New York (*kickkchoftheboard.com*). Où est le problème? Il est retors. Koch, 7^e fortune mondiale en 2013 et il va sans dire, républicain, est propriétaire de Koch industries, qui donne allègrement dans le pétrole, le gaz, la chimie, l'asphalte, les engrais, la production de plastique, etc. D'où une fâcheuse tendance à intervenir lourdement dans la programmation des musées auxquels il contribue. Ainsi une exposition sur le changement climatique aura-t-elle vu les dangers et les causes de celui-ci être grandement révisés sous la pression des pétrodollars. Le Natural History Museum (NHM) a commencé sa campagne au Queens museum en septembre 2014 par la tenue d'un symposium de trois jours où des artistes comme Mark Dion, Hans Haacke et le jeune canadien Steve Lyons, ont entre autres parlé des financements malsains des musées et de leur influence dans la représentation de la nature comme des outrages qu'elle subit. Puis à Atlanta, le 29 avril 2015, à la faveur de la plus grosse convention de l'Alliance américaine des musées avec plus de 7000 professionnels venus de soixante pays, le NHM a exposé des dioramas identiques à ceux exposés à New York. À la différence que dans les leurs, l'empreinte nauséabonde de Koch y était mise en scène depuis une vitrine dont l'ours blanc était campé sur une section de pipeline produite par Koch, jusqu'à la comparaison d'échantillons d'eau prélevés à New York et au large de la raffinerie Koch en Alaska. La démonstration clouant le bec à toute communication outrageusement rassurante de Koch quant à l'innocuité de ses installations dans des environnements fragiles. À cela s'ajoutait une programmation de films promotionnels produits par les grandes pétrolières (BP, Shell, Chevron, etc...) dégoûlant de vœux pieux et de promesses frelatées, cycle intitulé «Coal is good for you. Dirty videos by the fossil fuel industry». En octobre, le Natural History Museum produira une nouvelle exposition à destination du public de la convention de l'association des Centres de Sciences et de Technologies à Montréal avant de filer à Paris au moment de la tenue de la COP21. Toutes ces actions, jumelées à des visites de terrains particulièrement sensibles (un lac convoité par l'industrie gazière par exemple) et une communication agressive relayée jusque dans *The Guardian*⁶, nourrissent un mode d'action qui emprunte à des stratégies connues mais suivant des enjeux d'une grande actualité. D'un autre côté, plus spéculatif, le tout récent ouvrage *Art in the Anthropocene, Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, dirigé par les universitaires Étienne Turpin et Heather Davis⁷, offre une somme conséquente et passionnante de réflexion tous azimuts sur

le potentiel de l'Anthropocène avec des contributions de Bruno Latour, Donna Haraway, Peter Sloterdijk, excusez du peu, et d'une pléthore de contributeurs dont on reconnaîtra les noms de Vincent Normand, Fabien Giraud et Ida Soulard du côté francophone. Ces derniers y présentent *Marfa Stratum*, projet polymorphe (comprenant des formes sculptées, des textes et des conférences) initié en 2013 depuis la résidence texane à partir de laquelle fut envisagée une fiction géologique ancrée dans le désert du Chihuahua. Ilana Halperin nourrit son imaginaire à partir des structures cristallines et des formations rocheuses afin de matérialiser un rapport au temps géologique dans des sculptures. Pinar Yoldas réfléchit à une nouvelle vie dans la Plastisphère (*An Ecosystem of Excess*) générant de nouvelles espèces hybrides et une taxonomie renouvelant la table des espèces de Linné. Hormis ces exemples, les artistes restent encore attachés aux vertus du documentaire. Ainsi Ursula Biemann du collectif World of Matter (dont la plateforme web est un exemple particulièrement réussi de démonstration des structures complexes qui lient écologies, économies et politiques à partir de films-enquêtes tentaculaires), réalise-t-elle des opus particulièrement fouillés sur l'interrelation entre global et local suivant des répercussions de décisions prises à des milliers de kilomètres d'un site. Ainsi dans un même opus, sa caméra se posera-t-elle près des exploitations de sables bitumineux d'Alberta au Canada et au Bangladesh, auprès de populations luttant de façon dérisoire contre la montée des eaux (*Deep Weather*, 2013). Malgré ces exemples, certains textes soulignent encore combien l'Anthropocène n'a pas d'image, de représentation franche. «L'image de l'Anthropocène n'est pas encore formée. L'Anthropocène, c'est «l'Âge de l'Homme» qui annonce sa propre extinction. En d'autres termes, la thèse de l'Anthropocène positionne l'homme à la fin de sa propre destinée. [...] Pour faire court, les images de l'Anthropocène sont manquantes; par conséquent, il est d'abord nécessaire de transcender notre incapacité à imaginer une alternative ou une meilleure situation en distinguant l'image de l'imagerie, ou de la représentation⁸.» Ce qui se joue avec l'Anthropocène, c'est un changement de régime de pensée. Penser au «nous» désormais le rapport de l'homme à la nature, n'est plus de l'ordre de la spéculation d'un petit groupe d'environnementalistes, penser le futur devient intrinsèque à la définition de notre passé géologique. Les lignes chronologiques ne cessent de se croiser. Et dans un discours sur le changement climatique qui demande au citoyen et aux États de penser maintenant un état de la terre qui ne se réalisera que dans cinquante ans, tout en conceptualisant le début d'une ère géologique, le challenge est des plus relevés. Et en définitive, quoi que décident les scientifiques, si l'Anthropocène n'était finalement qu'une sous-section de l'Holocène ou qu'elle ne soit même pas une ère officielle, elle est devenue le territoire de pensée le plus fertile imaginé depuis le postmodernisme.

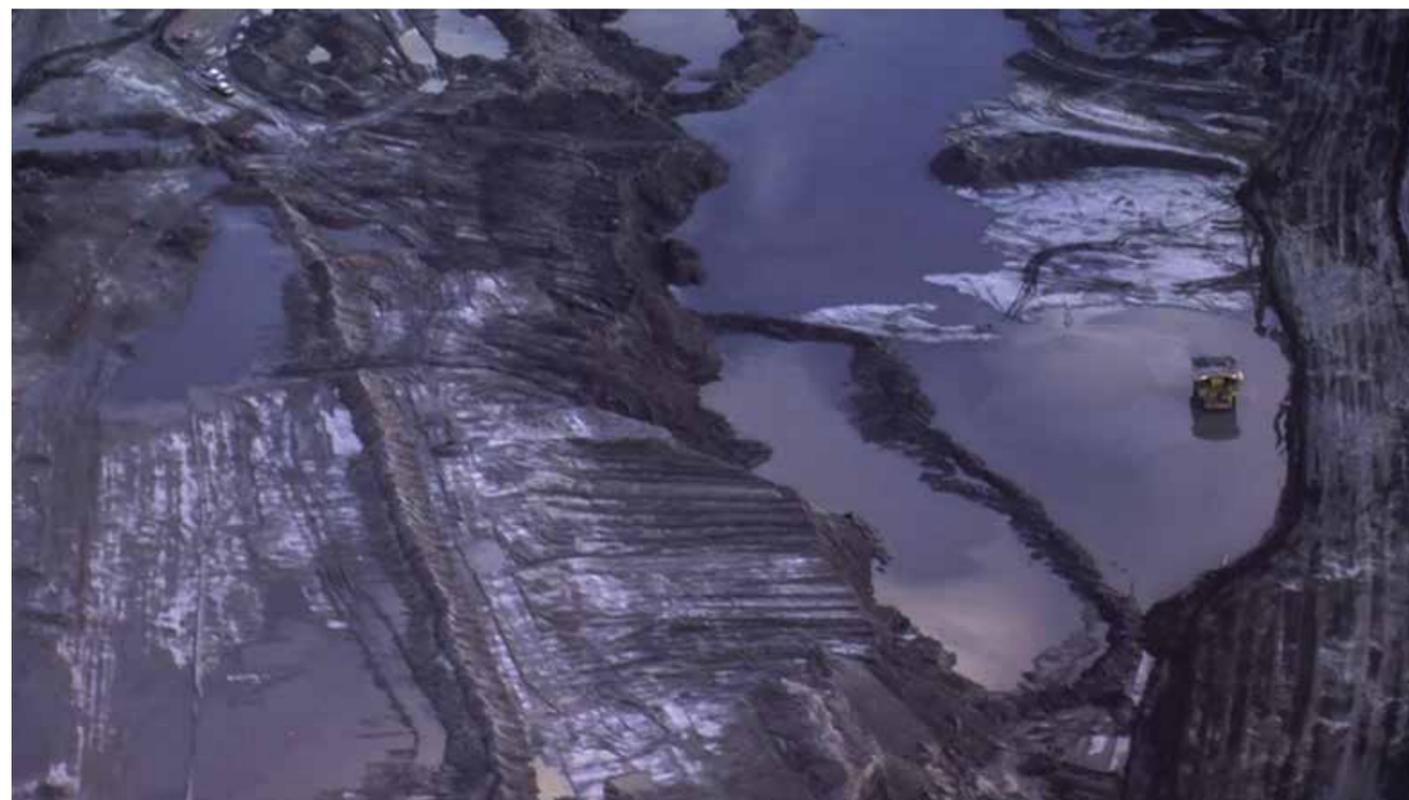
A
Charles Stankievich, LOVELAND.
 Installation avec vidéo HD /
 Installation with HD video.
 Dans cette vidéo,
 l'artiste dégoupille des grenades
 dans un paysage arctique
 jusqu'à saturer l'espace
 de couleur émeraude, une vision
 paranoïaque nourrie
 de science-fiction et de
 fascination pour ces espaces
 stratégiques, tant sur le plan
 militaire qu'énergétique. /
 In this video, the artist defuses
 grenades in an Arctic landscape
 until the space is saturated
 with an emerald colour,
 a paranoid vision fuelled
 by sci-fi and a fascination
 with these strategic
 spaces, be it on a military
 or energy level.

B
Ursula Biemann, Deep Weather.
 2013. 9', film still.
 Vue des champs d'extraction
 des sables bitumineux d'Alberta,
 une exploitation destructrice
 pour les forêts boréales alentours
 et l'un des pétroles les plus
 polluants au monde. /
 View of areas where Alberta's tar
 sands are being extracted,
 a destructive activity
 for the northern forests
 all around and one of the most
 polluting kinds
 of petroleum in the world.



A

B



⁶ Steve Lyons et Beka Economopoulos, «Museums must take a stand and cut ties to fossil fuels», *The Guardian*, 7 mai 2015: www.theguardian.com/environment/2015/may/07/museums-must-take-a-stand-and-cut-ties-to-fossil-fuels

⁷ Heather Davis et Étienne Turpin (dir.), *Art in the Anthropocene, Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, 2015. Particularité de cette maison d'édition, les ouvrages physiques sont lisibles gratuitement sous forme pdf: <http://openhumanitiespress.org/art-in-the-anthropocene.html>

⁸ Irmgard Emmelhainz, «Images do not show: the Desire to See in the Anthropocene», in Turpin & David (dir.), *Art in the Anthropocene*, op.cit., p. 138.

Anthropocenia

by Bénédicte Ramade

Because the Anthropocene—the age in which we are more than ever the heroes (understand by that that man is now master of the planet down to its essence)—is a concept that is still open-ended, at least until 2016, the year during which the experts of the International Geological Congress will meet, it is fanning argument, speculation and fantasy, not only among scientists but also among a cohort of thinkers including the philosopher Bruno Latour, one of its most brilliant devotees and apologists. “What makes the Anthropocene a clearly detectable landmark well beyond the boundary of stratigraphy, is the fact that it is the most relevant philosophical, religious, anthropological and [...] political concept for sidestepping the notions of ‘Modern’ and ‘modernities’”, he writes.¹ His latest project to date, *Le théâtre des négociations*² occurred in late May 2015, at the Nanterre-Amandiers Theatre, in advance of the COP 21 [the Conference of the Parties under the United Nations Framework Convention on Climate Change to be held in Paris in December] and performed by more than 200 students from all over the world, gravitating around a nucleus hailing from the Sciences Po, as parent company, and the SPEAP master created by Latour, bringing together artists and researchers from different fields. Because the Anthropocene is a living matter in the process of being shaped and defined, but which has not yet produced any consensus, it is whetting appetites. After asking the Sciences Po students, in 2011, to take up all the exchanges of the fruitless 2009 Copenhagen Summit (*La négociation. Qui veut sauver le climat?*), Professor Latour thus invited tomorrow’s leaders to work on tomorrow’s COP. An original process? The assembly, smacking of the UN (with its representatives of the 195 nations) also has to negotiate with the elements (water, forests, oceans, atmosphere, intact oil reserves, etc.), and with communities which do not usually have a voice at the table, like indigenous peoples. What is more, the apparently more classic delegations, like those of France, encompass at times antagonistic camps, because taking part in them are representatives from Polynesia, Areva [France’s leading nuclear energy company, Trans.], the Paris City, and the NGO Action Climat. Clash guaranteed! During a speculative marathon lasting three days and two sleepless nights, the members proceeded to make alliances, some of them withdrew, and the whole thing was followed on a web

platform, involving the visualization and shaping of power plays, alliances and illicit dealings.³

In the end, the students of the class of 2014-2015, Bruno Latour, Laurence Tubiana (French ambassador for international climate negotiations) and Frédérique Aït-Touati (director and researcher) came up with a physical platform accessible to the citizen-cum-visitor, and this is precisely where the formula definitely worked less well because of a definitional absence of that “famous” spectator. Access to the negotiations took place in a spectacular manner, from a rostrum, a little at a time and over a short period of time, leaving no possibility of picking up and understanding anything at all, with the visitor thus remaining reliant on spokespersons regularly describing the state of progress of the discussions in the circulation spaces. Lecture theatre with strict projection schedules, a moveable video library by Fabrice Gigy (1998, FRAC Ile de France), a glowing globe in a smoke-filled room, (a somewhat forced recourse to symbolism), a room for relaxation furnished with deck chairs around a quadrilateral pool of black water, navigable with an available inflatable boat, open areas and others prohibited for mere mortals, what was one to do in this theatre of negotiations with ambivalent access? A wait-and-see spectator rather than a citizen, this is the role assigned by the experiment to some 1,300 curious attendees for those three days, sad reality of the absence of peoples in all these exchanges, and our absolute uselessness in the heart of this *tractatus politicus*. As in most ecological art and affiliated praxes, there are not nearly enough questions raised about the status of the spectator, his activity within the arrangement which might be more productive than that of the simple onlooker, and his role as citizen, voter, disillusioned cynic stripped of any kind of margin of manoeuvre. He is only barely recognized in the not very enviable role of person in charge, not to say culprit. But over and above this downside, *Le théâtre des négociations* represents a powerful marker of the extraordinary stuff of the Anthropocene in the eyes of artists. Armin Linke documents all the trappings within the Anthropocene Observatory, associated with Anselm Franke as well as the architects Palmesino and Rönnskog (Linke in particular photographs rooms in Natural History Museums, places that challenge the whole schemes of our



Vue de la conférence de Bruno Latour et Jan Zalasiewicz / View of Bruno Latour and Jan Zalasiewicz's lecture, «Comment représenter les territoires en lutte», 31 mai / May 31, *Make it work*, Théâtre Nanterre-Amandiers.



The Natural History Museum
L'une des cuves renferme de l'eau d'une fontaine new-yorkaise tandis que la seconde contient de l'eau du pôle nord alaskien, contaminée par des produits chimiques échappés d'une raffinerie des industries Koch. / One of the vats holds the water from a New York fountain, while the second contains water from the Alaskan North pole region, contaminated by chemical products released from a Koch industries refinery.

representations of Nature); the Canadian artist Charles Stankiewicz organizes lectures and introduces the notion of a visual line of thinking about forms of fossil energy in a, for the moment, literary production, having produced paranoid landscape video works.

The latest researches often have recourse to photography and video because, for want of creating any consensus, the Anthropocene has to adopt an image. This raw matter in fact remains elusive, because the specialists have not yet decided if it began 50,000 years ago with the first hunters, 5,000 years ago with the domestication and cultivation of rice in Asia, in 1784 with Watt's invention of the steam engine (marking the advent of the age of coal and fossil fuels), or the 16th of July 1950, with the explosion of the first hydrogen bomb, unless it was in the 1950s with the plastic essence of the “Great Acceleration”, both consumerist and productivist, the plasticocene. The Anthropocene is still a perfect utopia, the stuff of ideal speculation. Defining its representation a posteriori is just as novel; from an investigation at the heart of images of the past to the quest for its trace to the invention of a hitherto thoroughly unknown aesthetics, everything is possible. And if the Anthropocene is also exciting, this is because it upsets our whole plan to protect nature, whose development was understood, up until now, as being separate from our sphere, with a nature requiring protection fuelling philosophical and ethical debate about the recognition of its intrinsic qualities. “No postmodern philosopher, no anthropologist, no liberal theologian and no political thinker would

have dared to situate the influence of human beings on the same scale as rivers, floods, erosion and biochemistry. What “social constructivism”, determined to show that scientific facts, social relations and inequalities between the sexes are “merely” historical episodes manufactured by people, would have dared to say that the same thing can also be said about the chemical composition of the *atmosphere*?”⁴

The originality of this geological era is that it is shaping the future. Geologists usually define eras well after they are over. The Anthropocene is happening now, and it is determining the future. This is terrain which makes it possible to imagine a geography, landscapes, a climate, and diseases—in a nutshell a whole speculative arsenal which is the selfsame one which seems to be missing in artists, when ecology and environment are involved. What precisely are these practices which run the risk of ushering in a future potentially bottle-fed in the manner of the latest Naomi Klein book,⁵ to read which is a morbid but primordial delight? For the time being, the various forms are vague. For Klein's implicit apostles, The Natural History Museum, a multi-faceted group arising out of the Not An Alternative Brooklyn artist's collective which has been working for ten years on influencing the mechanisms of popular understanding, with the aim of giving rise to social and political changes, the practices in question use the grammar and logic of the most classic form of activism. These artists and researchers from several different backgrounds are kicking up a fuss in museums by demanding the resignation of David Koch from his job as a member

¹ Bruno Latour, “L'Anthropocène et la destruction de l'image du globe”, in Emilie Hache (ed.), *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Editions Dehors, 2014, p. 32.

² *MAKE IT WORK / Le Théâtre des négociations*, a Sciences Po and Nanterre-Amandiers project, 29, 30 and 31 May 2015. www.nanterre-amandiers.com/2014-2015/make-it-work-le-theatre-des-negociations/

³ The students reached one or two generally agreed conclusions, part agreements and proposals, including the creation of a climate refugee status, and the recognition of ecocide as a crime against humanity. Over and above these principles, the best progress involves keeping records of imported greenhouse gases, meaning the gases caused by production of consumer goods outside the country where they are consumed.

⁴ Latour, *op.cit.*, p. 33.

⁵ Naomi Klein, *This Changes Everything, Capitalism vs. the Climate*, 2014, Simon & Schuster.



Pinar Yoldas, *Ecosystems of Excess: Stomaximus Plastivore Digestive Organ*, 2015.
L'artiste extrapole un estomac capable de digérer et de métaboliser toutes sortes de dérivés du plastique, un « progrès » angoissant. / The artist extrapolates a stomach capable of digesting and metabolizing all kinds of plastic by-products, an angst-inducing kind of "progress".

of the advisory board of the Smithsonian National Museum of Natural History, in Washington DC, and as an influential patron of the American Natural History Museum, in New York (*kickkocchofftheboard.com*). Where lies the problem? He is a shrewd customer. Koch is sitting on the seventh largest fortune in the world (2013) and, it goes without saying a Republican. He owns Koch Industries, working merrily into oil, gas, the chemical industry, asphalt, fertilizers, plastic production, and so on. Whence an unfortunate tendency to be extremely active in the programming of the museums he contributes to. So an exhibition about climate change will see the dangers and causes of this phenomenon considerably re-examined under the pressure from petrodollars. The Natural History Museum (NHM) began its campaign at the Queens Museum in September 2014 by holding a three-day symposium at which artists like Mark Dion, Hans Haacke and the young Canadian Steve Lyons spoke about, among other things, the unwholesome funding of museums and their influence in both the representation of nature and environmental issues. Then in Atlanta, on the 29th of April 2015, at the largest convention of the American Alliance of Museums with more than 7,000 professional attendees from sixty countries, the NHM showed dioramas identical to those on view in New York. With the difference that in their diorama Koch's sickening imprint was presented in a display window in which the polar bear was portrayed on a section of pipeline produced by Koch, and included a comparison of water samples made in New York and off the coast of the Koch refinery in Alaska. The demonstration put paid to all Koch's outrageously reassuring communications about the harmlessness of his installations in fragile environments. Added to this was a programme of promotional films produced by the major oil companies (BP, Shell, Chevron, and the like...) awash in holier-than-thou vows and adulterated promises, in a cycle titled "Coal is good for you. Dirty videos by the fossil fuel industry". In October of this year, the Natural History Museum will stage another exhibition for the audience of museum decision-makers participating in the conference of the association of Science and Technology Centers in Montreal, before proceeding to Paris just when the COP21 Climate Change Conference is being held. All these actions, combined with especially sensitive field visits (a lake coveted by the gas industry, for example) and aggressive statements published in organs like *The Guardian*,⁶ are fuelling a method of action which uses known strategies, but is based on stakes and challenges that are nothing if not topical. In a more speculative vein, the very recent book *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, edited by the academics Etienne Turpin and Heather Davis,⁷ offers an important and thrilling overview of full-scale thinking about the potential

of the Anthropocene, with contributions from Bruno Latour, Donna Haraway, and Peter Sloterdijk, no less, and a plethora of contributors including the recognizable names of Vincent Normand, Fabien Giraud and Ida Soulard, representing the French-speaking world. In it, these latter present *Marfa Stratum*, a polymorphic project (including sculpted forms, texts and lectures) started in 2013 from the Texan residency, based on which a geological fiction set in the Chihuahua desert was imagined. Ilana Halperin informs her imagination with crystal structures and rock formations, in order to give material form to a relation to geological time in sculptures. Pinar Yoldas reflects on a new life in the Plastisphere (*An Ecosystem of Excess*), giving rise to new hybrid species and a taxonomy that renews the Linnaean table of species. Except for these examples, the artists involved are still attached to the virtues of the documentary. So Ursula Biemann of the World of Matter collective (whose web platform is an especially successful example demonstrating the complex structures which link ecology, economics and politics using tentacular investigative films) produces particularly thorough works dealing with the interrelation between global and local, in the wake of the repercussions of decisions made thousands of miles from a site. So in one and the same work her camera focuses in on tar sand operations from Alberta in Canada to Bangladesh, among peoples struggling in a derisory way against rising water levels (*Deep Weather*, 2013). Despite these examples, some texts further underscore the fact that the Anthropocene has no imagery, and no clear representation. "The image of the Anthropocene is still to come. The Anthropocene is the 'Age of Man' that announces its own extinction. In other words, the Anthropocene thesis posits the human as the end of its own destiny. [...] In short, images of the Anthropocene are missing; thus, it is first necessary to transcend our incapacity to imagine an alternative or something better by drawing a distinction between image and imagery, or pictures".⁸ What is being played out with the Anthropocene is a change of thinking. Thinking about "us", from now on man's relation to nature, no longer has to do with the speculation of a small group of environmentalists. Thinking about the future is becoming intrinsic to the definition of our geological past. The time lines are forever overlapping. And in a discourse on climate change which demands that citizens and states alike start thinking now about a state of the earth which will only be realized in fifty years, while conceptualizing the beginning of a geological era, the challenge is nothing if not pregnant. And last of all, whatever scientists decide, whether the Anthropocene was in the end just a sub-section of the Holocene, or whether, when all is said and done, it is not an official era, it has become the most fertile arena of thought imagined since postmodernism.

⁶ Steve Lyons and Beka Economopoulos, "Museums must take a stand and cut ties to fossil fuels", *The Guardian*, 7 May 2015: www.theguardian.com/environment/2015/may/07/museums-must-take-a-stand-and-cut-ties-to-fossil-fuels

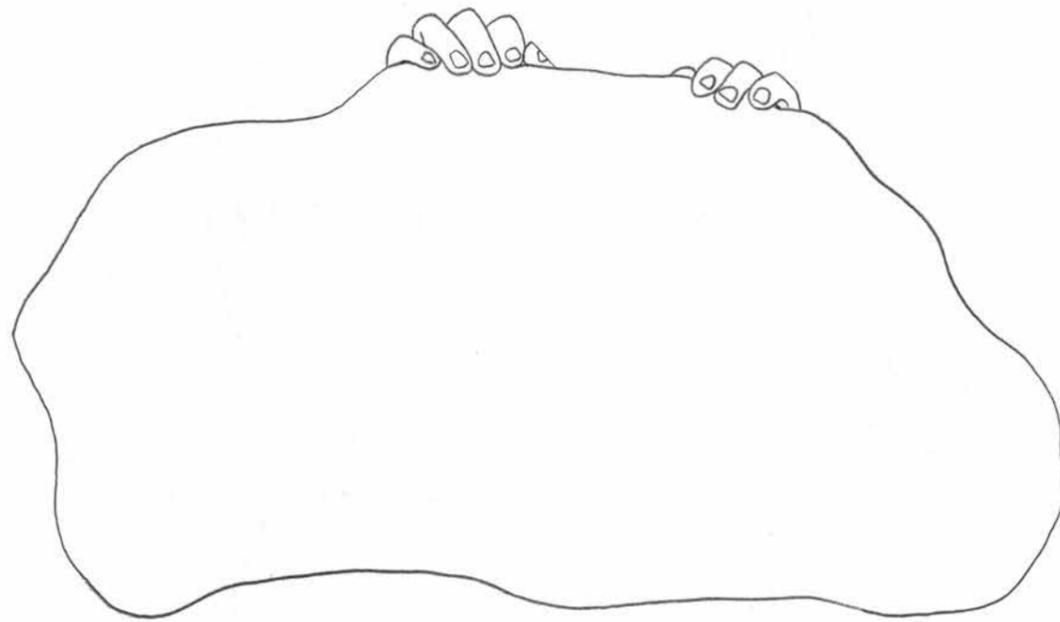
⁷ Heather Davis and Etienne Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene, Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London, Open Humanities Press, 2015. As a speciality of this publishing house, books can be read free of charge in pdf format: <http://openhumanitiespress.org/art-in-the-anthropocene.html>

⁸ Irmgard Emmelhainz, "Images do not show: the Desire to See in the Anthropocene", in Turpin & David (eds.), *Art in the Anthropocene*, op.cit., p. 138.

I am blinking, keeping my eyes open, with effort, as hard as I can, not evading for a moment, struggling to stand up to it. My eyes water. I am lying on a haystack, on a field, near a barn, a few trees, a small stream. I am staring straight up, blinking, standing up to the glistening light, motionless. I am lying on an island of hay, above me blue nothingness, sky, framed by pale, dried hay - in its centre, high above, the sun. Only a few dried stalks are in my sight. My head rests on the damp straw. Somewhere a dog is barking. From afar, a train or truck is rolling through the countryside. I am lying on the hay, stretched out. Next to me is Matthias, we climbed up here together. Both of us lie still, blinking straight up with watery eyes. Summer holidays are ahead, the last days spent together before going on vacations. To the coast, to the mountains. With each breath the sharp smell of decomposing hay penetrates me. It hangs in my clothes, irritates my nostrils. I am sweating. Up here on the hay stack Matthias had an idea: staring into the sun, uninterrupted, all afternoon. We blink, tolerate its brightness, not exchanging a word. The sun heats up my body, burns in my eyes. I might doze off soon, surrounded by hay and blue. I wonder if the heat of the sun beams might inflame the dried grass on which we are lying here, if we would be able to jump off the stack in time. It itches all over. A swarm of tiny crawling insects seems to have settled in the shade of my body. My eyes burn, but are still open, two slices, tears collect in the eyelashes in front of my pupils. I picture us, stretched out on the hay stack, one next to the other, with blinking eyes, four tiny balls whose slots point upwards, focussed on a single, glistening point. The sun beams and our gazes overlap, forming a continuous connection, a line. A voice shouts from the nearby barn. Next to me, Matthias holds his breath for a moment - and releases the air. I am blinking, listening, immovable, facing upwards, my eyes are open.

open. I am thinking, listening, immovably, facing up, my eyes are
next to me, Matthias holds his breath for a moment - and releases the
continuum connection, a line A. A voice shows from the nearby part.
listening point. The sun beams and our gaze overlaps, forming a
eyes, for that half whose story point up, words, focused on a single,
is stretched out on the half stack, one next to the other, with thinking
two slices, tears collect in the eyelashes in front of my pupils. I picture
have settled in the shade of my body. My eyes are still open,
in time. It isches all over. A swarm of tiny insects seems to
on which we are lying here, if we would be able to jump off the stack
I wonder if the heat of the sun becomes might inflame the dried grass
burns in my eyes. I might not see off soon, surrounded by red and blue
its brightness, not exchanging a word. The sun heats up my body,
starting into the sun, uninterupted, all afternoon. We think, tolerate
this. I am sweating. Up here on the half stack Matthias had an idea:
posing had penetrates me. It hangs in my clothes, irritates my nos-
trils, to the mountains. With each breath the smell of decom-
posed, the last days spent together before going on vacation. To the
ill still, thinking straight up with water, eyes. Summer holidays are
out. Next to me is Matthias, we climbed up here together. Both of us
is rolling through the countryside. I am lying on the half stretched
damp straw. Somewhere a dog is barking. From afar a train or truck
the sun. Only a few dried stalks are in my sight. My head rests on the
nothingness, sky, framed by pale, dried hay - in its center, high above,
light, motionless. I am lying on an island of hay, above me blue
stream. I am staring straight up, thinking, standing up to the glister-
ing on a half stack, on a field, near a barn, a few trees, a small
advancing for a moment, struggling to stand up. My eyes water. I
am thinking, keeping my eyes open, with effort, as hard as I can, not

I've prepared a short talk. And for this talk I've made an object, which is this object here in front of me. Since I've not determined a title for the object yet, I will call it "It", I-T, during my talk. It is 69 by 33 by 18 centimeters and weighs about 50 kilograms. It is made from plasticine - clay - whose colours appeared this way by blending mostly white clay with a little bit of red and brown clay. Blending them together but not too well, so it gets the right effect and gives you the illusion of skin, a body. I imagine if you look through your eyelashes, It and I, the performer, would overlap with one another and become an extension of each other...



Hedwig Houben

—
 par Aude Launay

« Un-Scene III », du 30 mai au 9 août 2015, Wiels, Bruxelles; « Disappearing Acts », LIAF, (Lofoten International Art Festival), du 28 août au 27 septembre 2015; Hedwig Houben est nommée au Prix de Rome 2015, exposition des artistes présélectionnés au De Appel Arts Centre, Amsterdam, du 21 novembre 2015 au 17 janvier 2016.

Selon une formulation qu'elle affectionne, le travail d'Hedwig Houben « est, ou peut être lu comme une critique et une déconstruction du travail de Hedwig Houben par Hedwig Houben¹ ». C'est qu'Hedwig Houben, selon ses propres termes, se met à contribution « comme une sorte de sujet, de volontaire² » dans sa propre pratique. Elle aime d'ailleurs à qualifier la suite de pièces qu'elle a produite depuis 2009, non de série, mais de « conversation continue ». Une conversation dans laquelle elle est à la fois elle et elle-même, si l'on peut dire, ou, ainsi qu'elle peut se nommer au sein d'un même discours, à la fois « I » et « the performer », à la fois la créatrice en proie à ses interrogations personnelles et la narratrice de ces interrogations. Elle est aussi l'une des interlocutrices et, en même temps, ou parfois seulement, le porte-voix des objets qu'elle fait ainsi dialoguer. Objets qui sont autant de personnages troubles, hésitant entre leur fonction d'accessoire scénique et leur ipséité douteuse.

L'histoire commence sous des auspices bibliques aux accents de western spaghetti (à moins que ce ne soit l'inverse) avec *About the Good and the Bad Sculpture* (2009), hilarant sketch vidéo de quelque quatre minutes narré d'une voix off parfaitement pince-sans-rire dont voici l'incipit: « Il y a quelques semaines, j'ai fait ces deux sculptures. J'avais dans l'idée de produire une sculpture réussie qui aurait été très belle, tandis que l'autre non. Mais ça a mal tourné. La sculpture qui était supposée être la bonne, s'est révélée être la ratée. » Qu'est-ce qu'une sculpture réussie? L'interrogation irrigue pour l'instant la pratique de la jeune néerlandaise, métonymie aussi d'une réflexion plus fondamentale sur la nature de l'art, des objets, des comportements humains et de la vie sociale. Oui, tout cela. Tout cela peut découler de la différence entre deux sculptures. Sculptures en devenir qui plus est, car, pour Hedwig Houben les objets qu'elle met en scène ne sont pas tout à fait des « œuvres », elles sont généralement « en cours » de production, ou d'un résultat non encore totalement satisfaisant, se définissant elles-mêmes, lorsqu'elles prennent la parole, comme « en attente » — la chaise Rietveld de *Personal Matters and Matters of Fact* (2011) qui soupirerait presque, si tant est qu'une chaise puisse soupirer: « Eh bien, je suis déjà là depuis un bon moment et il ne s'est encore pas passé grand chose »; les Good et Bad sculptures dont on apprend qu'elles ont été laissées de côté dans l'atelier, puis,

quelques années plus tard (*The Good, The Bad, The Happy, The Sad*, (2014)), qu'elles sont posées sur le tapis du salon de l'artiste depuis plusieurs mois et qu'elles n'en ont pas été bougées, la Good sculpture expliquant qu'elles attendent « s'interrogeant, rêvant et désirant mais que, jusqu'à présent, rien ne s'est vraiment passé » — mais en attente de quoi, exactement? Leur indétermination est évidemment ici ce qui fait leur force et leur intérêt — qui aurait envie d'écouter une sculpture sûre d'elle et de sa réussite? Une indétermination poussée à son paroxysme dans deux pièces plus récentes, *The Hand, the Eye and It* (2013) et *The Hand, the Eye, It and the Foot* (2015), deux performances filmées qui voient apparaître un objet encore plus incertain qu'à l'habitude, un objet dont on peinerait même à décrire la forme et la couleur, que l'on pourrait au plus juste qualifier de masse semblable à un gros fœtus d'une cinquantaine de kilos, fait de plasticine blanche, rouge et brune, et que l'artiste a donc baptisé « It ».

Ce n'est assurément pas un hasard si la plasticine est le matériau de prédilection d'Hedwig Houben. Souple, modelable et remodelable, elle incarne la plasticité des formes tout autant que l'impermanence des objets qui se dessinent ici sous une impermanence des formes et une plasticité des objets. Depuis *About the Good and the Bad Sculpture* qui remettait en question les formes assignées par l'artiste aux deux sculptures, par le biais du commentaire assorti de suggestions de modifications matérialisées par des effets en post-production d'incrustation de lignes correctrices des volumes, à *Five Possible Lectures on Six Possibilities for a Sculpture* (2012) qui montre l'artiste conférer au micro devant une table dont, au fil de son exposé, elle va gratter la surface grise pour en extraire les couches de pâte colorée sous-jacentes, détruisant par là la lissité et la certitude induite par cette surface plane et satinée, en passant par *About the Good and the Bad Sculpture 2* (2010), autre vidéo qui présente les sculptures sus-mentionnées sur l'étal d'un marché aux puces et modifiées selon les avis des passants à leur sujet, ou *Six Possibilities for a Sculpture 2* (2010, Ostende), conférence filmée lors de laquelle on entend l'artiste annoncer que « l'objet [dont elle tient une maquette entre les mains] n'était pas destiné à être une sculpture mais conçu pour être un socle pour d'autres objets » puis décrire

¹ Jan Van Woensel dans un texte inédit rédigé suite à une visite de l'atelier d'Hedwig Houben à HISK, Gand, en 2010.
² « I use myself as a sort of subject, of volunteer in my own practice », lors d'un entretien avec Vanessa Desclaux à La Loge, Bruxelles, le 13 juin 2013.
<https://vimeo.com/71021934>



Hedwig Houben, *The Good, The Bad, The Happy, The Sad*, 2014. Performance; video 19'31. Video still. Courtesy Galerie Fons Welters, Amsterdam.

et présenter les (radicalement) différentes formes sous lesquelles elle l'a envisagé alors qu'elle continue de manipuler la première ébauche de cet objet que nous ne verrons jamais, malaxant la pâte souple, la pétrissant avec un plaisir de plus en plus manifeste et qu'à mesure sa voix s'aiguise, tout concourt à présumer une nature provisoire voire transitoire des objets.

Effectivement, il est même question quelques minutes plus tard de retourner la sculpture à 180 degrés et du fait que «cet acte simple qui change complètement le contexte de la sculpture» peut la muer en maquette d'espace de présentation d'autres sculptures. Parmi toutes les options envisagées pour «faire de cette sculpture une sculpture réussie» la crainte latente est qu'elle «ressemble trop à un objet qui aurait une fonction». Cette sempiternelle interrogation sur la nature de l'objet d'art et sa différenciation d'avec l'objet relevant du design, soit d'avec l'objet destiné à un usage précis, est drôlatiquement exemplifiée dans *Personal Matters and Matters of Fact*, dialogue entre Hedwig Houben, son autoportrait, et une chaise. Formellement, cette conversation filmée est sous-titrée de textes de différentes couleurs qui permettent de distinguer les locuteurs, les objets n'ayant pas cette fois été dotés de voix. Ces derniers étant curieux de savoir pourquoi ils ont été créés et pourquoi ainsi, ils interrogent l'artiste, donnant immanquablement lieu à des réflexions désopilantes de celle-ci, qui s'agace notamment dans la première scène: «ça me rend nerveuse quand j'ai l'impression que la chaise ne me comprend pas». La chaise, reproduction du modèle Zig-Zag de Gerrit Rietveld, semble se caractériser par un esprit cartésien: se prononçant en faveur d'idées et de concepts clairs, elle recherche la certitude. L'autoportrait, petite tête de plasticine verte, apparaît plus aventureuse, énonçant qu'elle, elle aime l'incertitude. Les clichés sont bien là. Seulement, à la scène suivante, la chaise se plaignant d'ennui, elle propose un jeu de rôle

et fera dès lors preuve d'une imagination insoupçonnée, annonçant joyeusement à l'autoportrait qui se demande s'il peut être autre chose qu'un autoportrait: « Nous n'avons pas forcément à nous représenter nous-mêmes». Puisqu'Hedwig Houben veut jouer le doute, l'autoportrait jouera l'incertitude. S'ensuit alors un passionnant débat sur la fabrication par l'artiste des deux protagonistes et, tandis que celle-ci avoue avoir délégué la confection de la chaise à un menuisier et que l'autoportrait s'en voit déçu, la chaise explique que ce n'est pas ce qui lui importe, tant qu'elle est ressemblante, ce que l'autoportrait peine à comprendre. Ressembler à, être un sosie, empêche-t-il d'être réel, s'interrogent les deux objets. «Vous êtes tous deux faits pour représenter une copie» leur assène l'artiste. Et si l'autoportrait feint de souhaiter s'autodétruire tout en nécessitant pour cela l'aide de sa créatrice, c'est ensuite pour mieux la défier dans une conclusion aux accents légèrement beckettien. La chaise produite par un artisan selon un modèle établi est-elle une copie ou un original? Elle ne sait pas plus répondre à cela que l'artiste qui, de fait, va aller jusqu'à demander à son autoportrait ce qu'il serait sans elle. De cet intérêt pour les copies, Hedwig Houben dit qu'il est né alors qu'étudiante, traversant des rues de commerces chics puis des rues de commerces plus populaires, elle remarquant ces situations à préférer les répliques de colliers dans les étals des grandes chaînes de magasins aux «originaux» des vitrines des joailliers. Dans ces incarnations du désir, tout comme dans les publicités, «la représentation est plus forte que l'objet lui-même» dira-t-elle³.

Sous ses dehors hautement théoriques, l'approche qu'Hedwig Houben a de la sculpture est en réalité très intuitive. Sa réflexion trouve sa source et s'incarne dans la pratique, comme dictée par elle. Son désir des objets est d'autant plus grand qu'elle peine à en produire, produisant son œuvre comme un œuvre à venir, le faisant passer pour un aveu d'improductivité. L'œuvre est-elle la finalité du processus créatif ou ce dernier est-il autotélique? Sans doute est-ce la question fondamentale à reconnaître ici. Peut-être la conscience matérielle telle que s'attache à la définir le sociologue américain Richard Sennett⁴ dans *The Craftsman* — qui est en effet l'une des lectures revendiquées d'Houben — peut y apporter quelques éléments de réponse. Y a-t-il un savoir pratique autre que technique? Un savoir qui découlerait du savoir-faire sans s'y opposer mais qui ne serait pas non plus conçu comme lui étant supérieur? Tandis que Sennett traite ce sujet via des études de cas comme celle de médecins à un congrès, d'une brève histoire de la poterie et de la brique, Hedwig Houben l'applique au champ de l'art. Celui que Sennett dénomme the craftsman dans une notion élargie de celui que l'on nommerait en français l'artisan, s'épanouit dans «le désir du travail bien fait pour lui-même», «dans un dialogue entre la pratique concrète et la pensée⁵», dans une activité pratique en vue d'une autre fin que lui-même.

Il y a un savoir que la main acquiert par le toucher, le mouvement, un savoir irréductible à la théorisation. C'est exactement à l'auscultation de ce savoir que s'attèle Hedwig Houben dans *The Hand, the Eye and It* via une exploration des conditions de la création et de ce qui y préside. Comment l'information se transmet-elle entre l'œil et la main? Comment les mains collaborent-elles? Plongeant littéralement les siennes dans ce qui ressemble fort à la métaphore du corps du créateur, soit ce «It» que nous évoquions plus haut, Houben tente d'en faire émerger ce qu'elle appelle les «concepts invisibles», ceux qui, selon elle, donnent aux mains les instructions de la création, à savoir «les sentiments, souvenirs, références...» Elle explique alors, d'une manière saisissante, que les yeux ne savent pas anticiper la création à naître: «It est apparu devant eux, mais les yeux n'avaient aucune idée de ce qui se passait et de qui donnait les instructions pour créer.» Chez Houben, la personnification va en effet bon train: des solides géométriques qui sont qualifiés par leurs caractères dans *Color and Shapes, a Short Explanation of My Artistic Practice* (2010) à cette main qui s'est individualisée et transite entre celles de l'artiste dans *The Hand, the Eye and It*⁶. Car tandis que les objets s'humanisent, l'artiste, elle, tente de s'anatomiser pour mieux s'analyser: «en me déconstruisant et en réinterprétant ces situations, j'espère accéder à une meilleure vision de mes apparitions et de la démythification de moi-même» déclare-t-elle d'entrée de jeu dans *Five Possible Lectures on Six Possibilities for a Sculpture* (2012), conférence qui se présente comme la rétrospective du projet *Six Possibilities for a Sculpture* (2009-12). Jonglant entre ses deux identités de sculptrice et de performer, après s'être présentée comme ayant travaillé «en collaboration avec Hedwig Houben», elle commente tout à coup: «Hedwig continue la conférence, explique...»

Il y a quelque chose de facile et d'impossible à la fois à écrire sur le travail d'Hedwig Houben. Facile parce que les problématiques qu'elle met en œuvre sont communes à quiconque s'intéresse de près ou de loin à l'art, que ces apories sont fécondes, bien que souvent rebattues, parfois même un peu galvaudées — ce qui est par essence le cas de toute question un tant soit peu universelle, le pendant de toute philosophie étant celle de comptoir. Facile aussi parce qu'il serait aisé de convoquer les références ad hoc comme les écrits de Clément Rosset (*Le réel et son double* ou *Le réel, traité de l'idiotie*) ou les théories de l'interprétation de Nitzsche, Davidson, Sontag ou Shusterman, parmi d'autres. Pourtant cela serait certainement ici faire fausse route, tant il semble qu'à des interrogations ancrées dans l'expérience, les tentatives de réponse à y faire doivent l'être aussi.

Impossible justement pour cela même. «Notre conscience des choses est-elle indépendante

des choses elles-mêmes? demande Sennett. Pouvons-nous avoir conscience des mots de la même manière que nous pouvons ressentir un intestin par le toucher?» (Il évoque là un congrès de médecins regardant l'image d'une opération de l'intestin mais le mot «intestin» peut ici être remplacé par bien d'autres). Toujours cette question de la possibilité ou de l'impossibilité d'une équivalence entre deux registres: la traduction n'est jamais que traduction, le «discours sur» jamais que ce qu'il est; il ne s'agit pas, en parlant d'art, de tenter de faire autre chose, de dépasser cette condition discursive (Que pourrait-on faire d'autre? Pour tendre vers quoi?). C'est à nouveau dans le texte de Sennett que l'on trouvera mention d'une anecdote particulièrement éclairante à ce sujet, citant Edgar Degas qui aurait un jour déclaré à Mallarmé: «J'ai une merveilleuse idée de poème mais je n'arrive pas à la mettre en forme», auquel le poète répondit: «Mon cher Edgar, les poèmes ne sont pas faits d'idées, ils sont faits de mots».

Une œuvre «réussie» devrait-elle pour autant rendre tout discours à son sujet inutile ou, au contraire, être la matrice de multiples discours, riches et pénétrants? Comment retranscrire dans le discours l'intimité sub-discursive que produit cette relation à l'œuvre? Et pourquoi? Le discours est fondamentalement autre, il se déploie via un matériau tout différent (bien que les œuvres d'Houben s'incarnent aussi pour partie dans le langage). La conscience matérielle est-elle alors celle que l'on mobilise dans notre relation à l'œuvre d'art? Dans ce cas y a-t-il coexistence des registres de conscience? (Est-ce que l'on appréhende forcément différemment deux types de discours qui ne semblent pas si différents, par exemple le discours d'Hedwig Houben sur Hedwig Houben et mon discours sur Hedwig Houben? Lorsque l'on entend Hedwig Houben dans ses apartés commenter ce que dit ou fait Hedwig Houben, est-ce absolument différent de lorsque l'on me lit commenter ce que dit ou fait Hedwig Houben? Mon matériau est le mot, celui d'Houben en grande partie aussi. Peut-être mon discours sur elle est-il à l'image de ces colliers de supermarchés tandis que le sien serait celui du joaillier?) Dans une pièce toute récente, *The Collector and its Host* (2015), Hedwig Houben disparaît, de même que sa voix, au profit d'instructions laissées à l'Hôte de ce set d'étagères modulables (dénommé le Collectionneur) destiné à présenter des reproductions des personnages de ses pièces antérieures. Une œuvre à activer tout au long de sa durée d'exposition dans laquelle on remarquera davantage le soin apporté au design des étagères que les rares objets épars qui y sont disposés. Une artiste avec un œuvre à venir, disions-nous, mais, ainsi que la performer le déclare dans *The Hand, the Eye, It and the Foot*, «sans garantie de succès».

³ *Idem.*
⁴ Richard Sennett, *The Craftsman*, Penguin Books, 2008. (paru en français en 2010 aux Éditions Albin Michel sous le titre de: *Ce que sait la main. La Culture de l'artisanat*, traduit de l'américain par Pierre-Emmanuel Dauzat.) Voir notamment le chapitre 4, «Material Consciousness».
⁵ *Idem*, p. 9.

⁶ À ce propos, le chapitre 5, «The Hand», toujours de *The Craftsman*, est particulièrement éclairant.
⁷ Richard Sennett, *The Craftsman*, op. cit., p. 120.



"Un-Scene III", from 30 May to 9 August 2015, Wiels, Brussels; "Disappearing Acts", LIAF, (Lofoten International Art Festival), from 28 August to 27 septembre 2015; Hedwig Houben is nominated for the Prix de Rome 2015, exhibition of the shortlisted artists at De Appel Arts Centre, Amsterdam 21 Nov 2015-17 Jan 2016.



Hedwig Houben, *Personal Matters and Matters of Fact*, 2011. Video 22'. Video still. Courtesy Galerie Fons Welters, Amsterdam

¹ Jan Van Woensel in an unpublished text put out after a visit to Hedwig Houben's studio at HISK, Ghent, in 2010.
² "I use myself as a sort of subject, of volunteer in my own practice", during an interview with Vanessa Desclaux at La Loge, Brussels, 13 June 2013. <https://vimeo.com/71021934>

Hedwig Houben

—
by Aude Launay

Using wording she is fond of, Hedwig Houben's work "is, or can be read as, a criticism and a deconstruction of Hedwig Houben's work by Hedwig Houben".¹ The fact is that Hedwig Houben, to borrow her own words, contributes "as a sort of subject, of volunteer"² in her own praxis. She also likes describing the sequence of pieces she has been producing since 2009, not as a series, but like an "ongoing conversation". A conversation in which she is at once her and herself, if we may so put it, or, as she may call herself in one and the same discourse, at once "I" and "the performer", at once the creator, prey to her personal questions, and the narrator of those questions. She is also one of the interlocutors and, at the same time, or sometimes solely the spokesperson for objects which she thus gets talking. Objects which are like so many vague characters, hesitating between their function as stage prop and their dubious ipseity.

The story starts under biblical auspices with spaghetti western highlights (unless it's the other way round) with *About the Good and the Bad Sculpture* (2009), a hilarious video sketch lasting about four minutes narrated with a perfectly poker-faced, as it were, voice-over, beginning thus: "A few weeks ago, I made these two sculptures. I intended to make one successful sculpture that was very good-looking and one that was not. But something went wrong. The sculpture that was supposed to be the good one turned out to be the failed one." What is a successful sculpture? For the time being, this question is informing the activity of this young Dutch artist, being also the metonymy of a more basic line of thinking about the nature of art, objects, human behaviour and social life. Yes, all that. All this can stem from the difference between two sculptures. Sculptures in the making, what's more, because, for Hedwig Houben, the objects she presents are not altogether "works", they are generally in the process of being made or offering a not yet completely satisfactory result, defining themselves, when it is their turn to speak, as "on standby"—the Rietveld chair of *Personal Matters and Matters of Fact* (2011) which almost sighs, if a chair can sigh, that is: "Well, I'm already standing here for a while and nothing really happened yet". The Good and Bad sculptures, which, we learn, were just left in the studio, then, a few years later (*The Good, The Bad, The Happy, The Sad* (2014)), put on the carpet in the artist's

living room for a few months, and didn't move, the Good sculpture explaining that they are "waiting, wondering, dreaming and longing, but so far nothing has really happened"—but waiting for what, exactly? Their indeterminate state here is clearly what gives them their strength and interest—who'd like to listen to a sculpture sure of itself and its success?

An indeterminate state pushed to its absolute limit in two more recent pieces, *The Hand, the Eye and It* (2013) and *the Hand, the Eye and the Foot* (2015), two filmed performances in which an object that is even more uncertain than usual appears, an object which one would have trouble even describing form-and colour-wise, and which one might more accurately describe as a mass akin to a large 50-kilo foetus, made of white, red and brown plasticine, and which the artist has thus called "It".

It is certainly no coincidence if plasticine is Hedwig Houben's favourite material. It is supple, and can be shaped and re-shaped, so it incarnates the plasticity of forms as well as the impermanence of the objects that are outlined here under the impermanence of forms and a plasticity of objects. Since *About the Good and the Bad Sculpture*, which challenged the forms earmarked by the artist to the two sculptures, by way of the commentary combined with suggestions for alterations given shape by post-production effects involving the incrustation of lines correcting the volumes, to *Five Possible Lectures on Six Possibilities for a Sculpture* (2012), which shows the artist as a lecturer with a microphone at a table whose grey surface she will scratch during her talk, to extricate the underlying layers of coloured paste, thereby destroying the smoothness and the certainty introduced by this flat and satin-like surface, by way of *About the Good and the Bad Sculpture 2* (2010), another video featuring the above-mentioned sculptures on a flea-market stand, altered according to the comments made by passers-by about them, and *Six Possibilities for a Sculpture 2* (2010, Ostend), a filmed lecture during which we hear the artist announce that "the object wasn't officially intended to be a sculpture but was made as a pedestal for other objects", then describe and present the (radically) different forms in which she has imagined them, while she carries on handling the first draft of this object which we will never see, blending the supple paste, kneading it with ever greater pleasure, and as her voice grows shriller, everything

conspires to take on a temporary not to say transitory nature of objects.

Indeed, a few minutes later, it is even a matter of turning the sculpture 180° and that this “simple act that changes the context of the sculpture completely” can turn it into a model of a space where other sculptures can be shown. Among all the options imagined “in order to make it successful a sculpture”, there is the latent fear that it “looks too much like an object which serves a function”. This never-ending questioning of the nature of the art object and its differentiation with the object stemming from design—i.e. with the object meant for a precise use—is funnily exemplified in *Personal Matters and Matters of Fact*, a dialogue between Hedwig Houben, her self-portrait, and a chair. In a formal sense, this filmed conversation is subtitled with different coloured words which make it possible to tell the speakers apart, with the objects this time not having been endowed with voices. Because these latter are curious to know why they have been created and why in this way, they question the artist, which inevitably gives rise to hilarious reflections from her, as she becomes irritated, especially in the first scene: “It makes me nervous when I get the impression that the chair doesn’t understand me”. The chair, a reproduction of Gerrit Rietveld’s Zig-Zag model, seems to be hallmarked by a Cartesian spirit: pronouncing itself in favour of clear ideas and concepts, is seeking certainty. The self-portrait, a small head made of green plasticine, appears more adventurous, declaring that it, for its part, likes uncertainty. The clichés are indeed there. However, in the next scene, as the chair complains that it is bored and proposes a role-play, it will from then on show an unsuspected imagination, merrily talking to the self-portrait which wonders if it may be something other than a self-portrait: “We don’t necessarily have to represent ourselves”. As Hedwig Houben wants to enact doubt, the self-portrait will enact uncertainty. There then follows an extremely interesting discussion about how the artist manufactured the two protagonists and, while she admits that she has delegated the making of the chair to a carpenter and that the self-portrait is disappointed, the chair explains that this is not what is important to it, so similar is it, which the self-portrait struggles to understand. Does looking like, being a lookalike, prevent something from being real, the two objects wonder. “You’re both made to represent a copy” the artist hurls at them. And if the self-portrait pretends to want to self-destruct while at the same time requiring its creator’s help to do so, it is then the better to challenge her, in a conclusion with slightly Beckett-like undertones. Is the chair produced by a craftsman, based on a model, a copy or an original? It does not know what to answer to this, any more than does the artist who, in fact, will go so far as to ask her self-portrait what it would be without her. With regard to this interest in copies, Hedwig Houben says that it came about when, as a student walking down chic shopping streets, then more working-class streets of shops, she noticed

her inclination to prefer imitations of necklaces in the displays of large chain stores to the “originals” in jewellers’ shop windows. In these embodiments of desire, just as in advertisements, “representation is stronger than the object itself”, to use her own words.³

Beneath its highly theoretical appearances, Hedwig Houben’s approach to sculpture is in reality very intuitive. Her line of thinking finds its source and is incarnated in her praxis, as dictated by her. Her desire for objects is all the greater because she has trouble producing them, creating her œuvre like a corpus in the offing, passing it off as an avowal of unproductiveness. Is the work the finality of the creative process, or is this latter autotelic? This is probably the basic question to be recognized here. Perhaps material consciousness as the American sociologist Richard Sennett⁴ endeavours to define it in *The Craftsman*—which is actually one of the readings laid claim to by Houben—can introduce one or two answers. Is there a practical kind of knowledge other than technical? A form of knowledge that stems from expertise without opposing it, but which is not conceived as being superior to it, either? While Sennett deals with this subject by way of case studies like that of doctors at a conference, a short history of pottery and bricks, Hedwig Houben applies it to the field of art. The person Sennett calls *the craftsman* in a broadened notion of what it is usually thought of as being, fulfills in “the desire to do a job well for its own sake”, in “a dialogue between concrete practices and thinking”.⁵ There is a knowledge that the hand acquires by touch and movement, a knowledge that cannot be scaled down to theorization. It is precisely to an auscultation of this knowledge that Hedwig Houben applies herself in *The Hand, the Eye and It*, by way of an exploration of the conditions of creation and of what presides over it. How is information transmitted between the eye and the hand? How do the hands collaborate? By literally plunging her own hands into what closely resembles the metaphor of the creator’s body, i.e. that “It” above-mentioned, Houben tries to bring to the fore what she calls “invisible concepts”, those which, according to her, give the hands the instructions for creation, to wit “feelings, memories, references...”. She then explains, in a striking way, that the eyes cannot anticipate the creation to be: “It appeared in front of them, but the eyes had no idea about what was happening and who was giving the instructions to”. With Houben, personification is in fact the name of the game: from geometric solids which are described by their character in *Color and Shapes, a Short Explanation of My Artistic Practice* (2010) to this hand that has been individualized and moves between the artist’s in *The Hand, the Eye and It*.⁶

For while objects are humanized, the artist, for her part, tries to take a really close look at herself, the better to analyze herself: “... by deconstructing myself and reinterpreting these situations, I hope to get more insights on my appearances and [about] the demystification of myself”, she declares at the very beginning in *Five Possible Lectures on Six Possibilities for a Sculpture* (2012), a lecture that



Hedwig Houben, *The Hand, the Eye and It*, 2013.
Performance; video 20'. Video still.
Courtesy Galerie Fons Welters, Amsterdam.



Hedwig Houben, *The Hand, The Eye, It and The Foot*, 2015.
Performance; video 25'. Video still.
Courtesy Galerie Fons Welters, Amsterdam.

came across like the retrospective of the project *Six Possibilities for a Sculpture* (2009-2012). Juggling between her two identities as sculptress and performer, after being introduced as having worked “in collaboration with Hedwig Houben”, she suddenly comments: “So Hedwig continues the talk, explains...”.

There is something both easy and impossible about writing about Hedwig Houben’s work. Easy because the issues she broaches are shared by anyone who is interested in art, from whatever standpoint, because these aporias are fertile, though they are often hackneyed, and at times even a bit corny—which, essentially, is the case with any issue that is just a tad universal, the counterpart of all philosophy being that of the pub—too, because it is not hard to summon up *ad hoc* references like the writings of Clément Rosset (*The Real and its Double or The Real: Treatise on Idiocy*), and the interpretation theories of Nietzsche, Davidson, Sontag and Shusterman, among others. But to do as much here would undoubtedly be a false start, so pointedly does it seem that questions rooted in experience must be matched by attempts to respond thereto.

Impossible, precisely, for this same reason. “Is our consciousness of things independent of the things themselves? asks Sennett. Are we aware of words in the way we feel an intestine by touch?”⁷ (He is referring here to a meeting during which doctors are looking at the image of an operation on the intestine, but the word “intestine” can be replaced here by many others). Still this issue of the possibility or impossibility of an equivalence between two fields: translation is always just translation, the “argument about” is only ever what it is; it is not a matter, when talking about art, of trying to do anything else, of getting beyond this discursive condition (what else could one do? in what direction?). It is once again in Sennett’s writing that we find mention of an anecdote that is particularly

illuminating on this subject, quoting Edgar Degas who allegedly said to Mallarmé one day: “I have a wonderful idea for a poem but I can’t seem to work it out”, to which the poet replied: “My dear Edgar, poems are not made with ideas, they are made with words”. Should a “successful” work nevertheless render any argument about it futile or, on the other hand, should it be the matrix of many different rich and probing arguments? How are we to transcribe in the discourse the sub-discursive intimacy produced by this relation to the work? And why? The discourse is a fundamentally different one, developing by way of quite different material (although Houben’s works are also partly incarnated in language). Is material consciousness thus the one that is galvanized in our relation to the artwork? If so, do scales of consciousness co-exist? (Do we necessarily comprehend in different ways two types of argument which do not seem to be that different—for example, Hedwig Houben’s argument about Hedwig Houben, and my argument about Hedwig Houben? When we hear Hedwig Houben comment, in her asides, about what Hedwig Houben is saying and doing, is this absolutely different from when people read me commenting about what Hedwig Houben is saying and doing? My stuff is the word, Houben’s is the same, to a great extent. Perhaps my argument is like those supermarket necklaces, while hers is like the jeweller’s?) In a very recent piece, *The Collector and its Host* (2015), Hedwig Houben disappears, as does her voice, replaced by instructions left to the Host of this set of modifiable shelves (called the Collector), designed to present reproductions of the characters in her earlier pieces. A work to be set in motion throughout its display in the show, in which we can further notice the care given to the design of the shelves more than the rare objects scattered along them. An artist with a work in the offing, we were saying, but as well as the performer expressing it in *The Hand, the Eye, It and the Foot*: “there is no guarantee of success”.

³ *Idem*.

⁴ Richard Sennett, *The Craftsman*, Penguin Books, 2008. See in particular Chapter 4 “Material Consciousness”.

⁵ *Idem*, p. 9.

⁶ On this, chapter 5, “The Hand”, again in *The Craftsman*, is especially illuminating.

⁷ Richard Sennett, *The Craftsman*, *op. cit.*, p. 120.

UNDR

Michel Le Belhomme

Vernissage vendredi 18 septembre 2015 / 18 h 30
Exposition du 14 septembre au 23 octobre 2015

PHAKT

CENTRE CULTUREL COLOMBIER

PHAKT - Centre Culturel Colombier
5 place des Colombes 35000 RENNES
tél. 02 99 65 19 70
contact@phakt.fr - www.phakt.fr

Ouvert du lundi au vendredi
de 13 h 00 à 19 h 00 et sur rendez-vous
Entrée libre et gratuite
Accessibilité aux personnes à mobilité réduite



Espace Croisé

Centre d'Art Contemporain

14 Place Faidherbe
F-59100 Roubaix
www.espacecroise.com



Pauline Horovitz, 2015, video, Production Espace Croisé

Pauline Horovitz 24 octobre - 19 décembre 2015

Exposition présentée dans le cadre de Renaissance 

NOVEMBRE À VITRY

PRIX INTERNATIONAL DE PEINTURE DE VITRY-SUR-SEINE

Exposition

DU 15 NOVEMBRE AU 13 DÉCEMBRE 2015

samedi 14 novembre à 18h : vernissage et remise des deux prix

Galerie municipale Jean-Collet - 59, avenue Guy-Môquet
94400 Vitry-sur-Seine - 01 43 91 15 33

Entrée libre du mardi au dimanche de 13h30 à 18h et le mercredi de 10h à 12h et de 13h30 à 18h.
galerie.vitry94.fr - facebook.com/galerie.vitry

GALERIE
MUNICIPALE
JEAN-COLLET

02

Le Quartier
de l'Art

Le Journal des Arts

TRAM



AGENCE ASSEMBLEE (GENERIQUE & SPECIFIQUE)

EXPOSITION
10.10.2015
— 3.1.2016

LE GRAND CAFE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

Place des Quatre z'Horloges, 44600 Saint-Nazaire.
Ouvert tous les jours sauf lundis et jours fériés
de 14:00 à 19:00, les mercredis de 11:00 à 19:00.
www.grandcafe-saintnazaire.fr



thing 002112 (Pull It)

Francisco

Tropa

Récits circonstanciés de l'ineffable

—
par Guillaume Désanges

Peu d'artistes développent aujourd'hui un univers aussi complexe et fascinant que celui de Francisco Tropa. Artiste complet, virtuose techniquement et conceptuellement, il ne cesse d'annexer et d'associer des champs éloignés de l'histoire des formes qui dépassent les enjeux de l'art pour embrasser une aire culturelle qui semble illimitée. Mêlant la sculpture, la gravure, le dessin, la photographie, la performance, ses expositions prolifèrent de formes précieuses et précises, souvent réadaptées, qui finissent par faire système. On avait remarqué l'artiste portugais lorsqu'il avait représenté son pays à la Biennale de Venise en 2011. Dans l'obscurité d'un vieil entrepôt du cœur de la ville, un étrange laboratoire d'expériences optiques contenait des lanternes magiques projetant sur les murs des agrandissements d'objets et matières réels : insectes morts, goutte d'eau ou sable. Ces machines artisanales, conçues avec une précision obsessionnelle, relevaient d'un procédé cinématographique rudimentaire, entre microscope, radiographie et théâtre d'ombres, qui n'était pas sans évoquer la caverne de Platon et ses enjeux en termes de représentation. Une ambiance irrésolue, entre fantastique et scientifique, qui donnait des clés essentielles de l'œuvre : une subtile réflexion sur le réel et l'illusion, convoquant ces moments de l'histoire où savoir et magie ne faisaient qu'un. Pour autant, ce pavillon intrigant cachait une œuvre bien plus vaste que l'artiste développait depuis les années 1990.

De fait, c'est toute une cosmogonie qui sous-tend le travail de Francisco Tropa : un grand récit fictionnel, dévoilé par épisodes et organisé en vastes corpus d'œuvres. Ses généreuses expositions opèrent comme des sous-parties de programmes sur plusieurs années. Elles se répondent l'une l'autre, recyclant des pièces existantes sous des régimes narratifs actualisés. Le dernier de ces

grands chantiers, intitulé «TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte)» aborde, sous son titre cliché de récit d'aventures très XIX^e siècle, ni plus ni moins que les formes de représentation du monde au cours de l'histoire, de l'Antiquité au modernisme en passant par le Moyen-Âge. Pour ce faire, l'artiste manipule librement des références hybrides, empruntant à l'ingénierie (objets mathématiques, mécanique de précision) autant qu'à la mystique (de la divination des jeux de hasard aux Solides de Platon comme indices de correspondances symboliques entre l'organisation de l'Univers et certaines formes géométriques). Matériellement, l'œuvre puise dans des univers minéraux mais aussi industriels, proposant une sorte de sculpture minimale chargée de spiritualité. Elle construit des ponts improbables entre Franz Erhard Walther et Joseph Cornell, Jean-Luc Moulène et Donald Judd, Anne et Patrick Poirier et Marcel Duchamp.

La récente exposition de l'artiste au musée de Sérignan¹ intitulée «TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte) – ministère des affaires étrangères» vient clôturer le cycle susnommé. Cet opus, dont les étapes précédentes avaient eu lieu à La Verrière à Bruxelles² et au pavillon Branco du musée de Lisbonne³, est le plus vaste de tous et fonctionne par addition. À Bruxelles, l'exposition se déployait à partir d'une base narrative apparemment simple : une fouille archéologique, fictive et «déterritorialisée», dont on arpenterait les traces éparses. Dans cette perspective, l'exposition était structurée conceptuellement autour de trois chambres qui constituaient autant de chapitres du projet : «Partie submergée», «Chambre violée» et «Terra Platònica». Trois espaces, mentaux plus que physiques, exposés dans celui de La Verrière, qui distribuaient généreusement les œuvres : sérigraphies au mur,



A

A
Francisco Tropa, Le Songe de Scipion & Antipodes, 2015.
Acier, peinture à l'huile, moteur & Matériaux mixtes, dimensions variables, 2015.
Vue de l'exposition au MRAC Sérignan.
Photo: Jean-Christophe Lett.

B
Francisco Tropa, Scenário, 2011.
Sept lanternes (cuivre, bois, pierre, projecteur), objets en bronze, écrans, matériaux divers / 7 lanternes (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media.
Vue de l'exposition «Scenario» au Pavillon portugais, 54^e biennale de Venise, 2011 / Exhibition view: "Scenario", Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011.

objets en verre et bois sur table, sculptures en verre et métal sorties de leur boîte, moulages minimaux en bronze, etc. Agglomérant différents corpus du travail, l'ensemble convoquait plusieurs types de représentations du monde, de la «topographie chrétienne» médiévale d'un Cosmas Indicopleustès aux utopies modernistes d'un Paul Scheerbart.

Dès l'entrée du musée de Sérignan, des sérigraphies rappellent le plan schématique du site supposé et de ses trois espaces fondamentaux, chacun ayant ses attributs propres et donc ses objets spécifiques. Mais à ceux-ci s'ajoute désormais le «Puits», un nouvel espace enfoncé dans la pierre, «focus» de l'exposition et prétexte à un déploiement de nouvelles œuvres. Moins directement archéologique que les précédents, ce nouveau chapitre est séduisant à plus d'un titre. L'architecture symétrique, qui fait disparaître les piliers du musée, autorise des perspectives troublantes et un dialogue signifiant entre les œuvres. La diversité des matériaux (sable, marbre, pierre, bois, bronze) et la qualité des réalisations confirment Francisco Tropa comme un brillant touche-à-tout, exerçant une sorte d'artisanat de pointe au service du mystère.

Dans l'ensemble et dans le détail, les œuvres sont belles, tout en gardant une étrangeté. La série centrale des «Antipodes» dépie une multitude d'objets sculpturaux, précisément disposés dans l'espace, qu'on dirait relevant d'une fonction archétypale ou de prototype, à moins qu'ils ne soient des jeux. Dans une logique dialectique dévoyée, ils sont présentés par paires, comme des faux jumeaux plus ou moins complémentaires. Ainsi de ces cubes de bois massif, sortes de casse-tête simplifiés présentés ouverts et dont l'intérieur est découpé selon des ordres différents. Leur similitude de surface cache une polymorphie structurelle. Ailleurs, ce sont des différences de matières qui



B

créent la tension. Sous le titre *Le Songe de Scipion*, de grands mobiles monochromes s'offrent au regard comme formes plates qui prennent du volume en tournant sur elles-mêmes. Produits par l'artiste à l'occasion d'une résidence à l'Atelier Calder⁴ cette année, ces modélisations sculpturales d'une géométrie dans l'espace jouent d'un effet cinétique aussi rudimentaire qu'efficace. Sur un grand carré de tissu bleu, des matières trouvées (pierre et bois) jouxtent leur double en bronze, comme sur un plateau de jeu aux règles non explicites, tandis qu'autour une image abstraite du puits apparaît progressivement en douze sérigraphies encadrées. Ailleurs, dans un cube de plexiglas suspendu au plafond, un vieux moniteur désossé diffuse un film documentaire de 1963, montrant un amérindien qui construit une boîte en bois sans aucune vis. *Ce readymade* ethnographique crée un trouble esthétique entre art minimal et savoir-faire vernaculaire, le titre de la pièce, *L'Influence américaine*, jouant subtilement de ces deux références.

Globalement, toute l'exposition fonctionne ainsi par doubles sens et jeux d'illusion. Un règne du faux-semblant qui vient perturber la facture rigoureuse des productions matérielles. L'exposition, claire et ordonnée à première vue, trouble la sensibilité dès qu'on l'observe plus intensément. Une fine lame d'agate insérée dans un projecteur diapo forme une crevasse translucide mais aussi, d'un certain point de vue, un œil. Ailleurs, le mobile circulaire devient une lune qui devient une sphère. Ces glissements incertains ne sont pas que visuels, ils sont aussi cognitifs. Que sommes-nous exactement en train de regarder? Des objets trouvés? Des documents? Des matières brutes? Des objets de culte? Ingénierie ou artisanat? Art ou archéologie? Brouillant les frontières entre figuratif et abstrait, l'œuvre de Francisco Tropa maintient

¹ Musée régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, du 18 juin au 30 août 2015.

² «TSAE - Submerged Treasures of Ancient Egypt/ TSAE - Trésors Submergés de l'Ancienne Égypte», à La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, du 8 septembre au 19 octobre 2013.

³ «TSAE - Tesouros Submersos do Antigo Egipto», Pavilhão Branco, Museu de Lisboa, Lisbonne, du 6 décembre 2014 au 30 janvier 2015.

⁴ L'Atelier Calder est une résidence internationale installée dans l'atelier et la maison d'Alexander Calder à Saché (France). Francisco Tropa y a résidé de mars à mai 2015.

une indécision sur la nature profonde des objets. La narration elle-même relève du trompe l'œil. Il y a une part de malice chez Tropa, dans sa manière d'échapper sans cesse à son récit, perdant le visiteur dans des couches successives de formes et de récits. D'entrée de jeu, le titre de l'exposition joue de manière déceptive avec un imaginaire populaire, puisque de l'Égypte, il ne sera pas question. D'ailleurs, si les références sont nombreuses – de Platon à Dante, de Cicéron à l'art minimal – rien de ce que l'on voit ne correspond exactement à ce qui est mentionné. Comme chez Duchamp, les nominations jouent volontiers sur le hasard, l'homonymie ou les coïncidences phonétiques, créant un écart désirant entre les mots et les choses. Et c'est précisément dans ces interstices irréductibles entre signifiant et signifié, dans ces zones d'intense activité affective et mentale, que se révèle tout le talent de Francisco Tropa.

De fait, on ne sait jamais qui des formes ou de la narration précède l'autre. Ce qui relève de l'intention de ce qui relève de l'intuition. Les deux dans le même mouvement, sans doute. Une globalité immédiate et non hiérarchisée de formes et d'idées dont on accepte, comme l'artiste lui-même peut-être, de ne saisir qu'une partie. Peu importe: ce précipité cognitif incarné dans la matière, plus iconographique que narratif, relève finalement de la poésie. C'est précisément là que l'artiste s'avère le plus contemporain, dans sa manière de réinterpréter certains grands récits du monde de manière sensuelle plus qu'érudite, s'adressant au mystère par le mystère, en des récits circonstanciés et documentés de l'ineffable. Une sorte de savoir incarné dans la forme, nourri par le rêve plus que par l'analyse.

L'explosion de significations qui en résulte n'empêche pas la récurrence de certains motifs. Si les références à la mort sont particulièrement présentes dans le volet de Sérignan, c'est via

l'exhibition d'un intérieur des choses, de manière discrètement indécente. Une relation organique à l'art minimal, manifestant des relations troubles entre surfaces et profondeurs. Des intestins électroniques d'un tube cathodique aux entrailles d'un tronc d'arbre, de l'intérieur de la terre (la caverne, le Puits) aux structures internes des jeux de construction, c'est un principe d'absorption, d'éléments enserrés les uns dans les autres, que l'on retrouve jusque dans le motif omniprésent de la boîte. Cette dernière renvoie à une trouble morbidité (le cercueil), mais est aussi une référence physiologique: de la boîte crânienne à la cage thoracique, architectures corporelles renfermant des organes insérés les uns dans les autres. Plus profondément, de même que la question de l'espace n'est pas pensée en termes classiques d'étendue mais comme la coexistence de territoires contenus les uns dans les autres (chambres dérobées et conduits intérieurs), le temps, chez Francisco Tropa, est un temps retroussé, replié sur lui-même. Une relation à l'histoire qui s'apparente moins à une chronologie linéaire qu'à une coupe transversale, comme ces troncs d'arbres sciés où des traces circulaires d'époques très éloignées se côtoient sur un même plan.

Cette complexité de détail et d'ensemble qui mise sur une universalité occulte des signes fonde paradoxalement le caractère très appréhendable du travail de Francisco Tropa. Appropriable au sens où il ne s'agit pas de comprendre, mais de ressentir. Parions qu'il n'y a pas ici de signification cachée qui diviserait les spectateurs entre les «sachants» et les autres. Ou, à l'inverse, considérons que toutes les significations sont cachées, faisant des œuvres des surfaces de projection de désirs. Une position cognitivement démocratique qui, à la diffusion unilatérale d'un savoir, privilégie un partage du sensible.

Francisco

Tropa

Detailed Narratives of the Ineffable

—
by Guillaume Désanges

Few artists, these days, are developing a world as complex and fascinating as Francisco Tropa's. As an all-round artist and technical and conceptual virtuoso, he is forever annexing and associating distant fields from the history of forms, and which go well beyond the challenges of art to embrace a seemingly limitless cultural arena. Mixing sculpture, engraving and printing, drawing, photography, and performance, his exhibitions brim with precious and precise forms, often re-adapted, which end up by creating a system. The Portuguese artist drew attention to himself when he represented his country at the 2011 Venice Biennale. In the darkness of an old downtown warehouse, a strange laboratory of optical experiments contained several magic lanterns projecting enlargements of real objects and forms of matter onto the walls: dead insects, a drop of water, a grain of sand. These crafted machines, made with obsessive precision, resulted from a rudimentary cinematographic procedure, somewhere between microscope, X-ray, and shadow theatre, which called to mind Plato's cave and its challenges in terms of representation. An irresolute atmosphere somewhere between fantasy and science which offered the work's essential clues, a subtle line of thinking about reality and illusion, summoning those moments of history where knowledge and magic were but one. This intriguing pavilion nevertheless hid a much larger work, which the artist had been developing since the 1990s.

The work is in fact underpinned by a whole cosmogony: a great fictional narrative, revealed in episodes and organized as bodies of works. His exhibitions work like subparts of programmes spanning several years. They respond to one another, recycling existing pieces in updated narrative systems. The latest of these major projects, titled "TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne

Egypte)" broaches, beneath its very hackneyed 19th century title of a tale of adventure, neither more nor less than the forms of representation of the world in the course of history, from Antiquity to modernism by way of the Middle Ages. To do this, the artist freely handles hybrid references, borrowing from engineering (mathematical objects, precision mechanics), as well as from mysticism (the divination of games of chance) to Plato's Solids as signs of symbolic liaisons between the organization of the world and some geometric forms). Materially speaking, the work draws from mineral as well as industrial worlds, involving a kind of minimal sculpture laden with spirituality, building unlikely bridges between Franz Erhard Walther and Joseph Cornell, Jean-Luc Moulène and Donald Judd, Anne and Patrick Poirier and Marcel Duchamp.

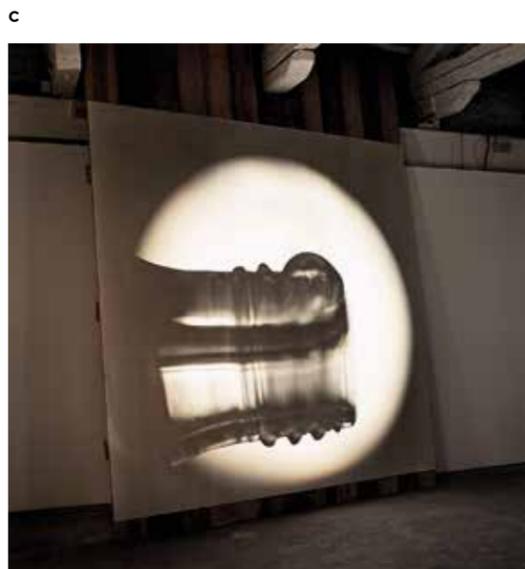
The artist's recent show in the Sérignan Contemporary Art Museum (MRAC), titled "TSAE (Trésors Submergés de l'Ancienne Egypte) – ministère des affaires étrangères" winds up the above-mentioned cycle. This opus, whose previous stages took place at La Verrière in Brussels² and at the Branco Pavilion in the Lisbon museum³ is the largest of all and proceeds by addition. In Brussels, the exhibition unfolded from a narrative base apparently simple: a fictional and "deterritorialized" archaeological dig, in whose scattered traces people tread.

From this angle, the show was conceptually structured around three rooms representing as many chapters in the project: "Partie submergée" [Submerged Part], "Chambre violée" [Desecrated Room] and "Terra Platònica". Three spaces, mental rather than physical, exploded in the space of La Verrière, which arrayed the works in a generous manner: silkscreen works on the wall, glass and wood objects on tables, glass and metal sculptures

C

Francisco Tropa, *Scenario*, 2011.
Sept lanternes (cuivre, bois, pierre, projecteur), objets en bronze, écrans, matériaux divers / 7 lanterns (brass, wood, stone, projector), bronze objects, screens, mixed media. Vue de l'exposition «Scenario» au Pavillon portugais, 54^e biennale de Venise, 2011 / Exhibition view: "Scenario", Official Portuguese Representation, 54th Venice Biennale, Italy, 2011.

D
Vue de l'exposition / Exhibition view: «Tesouros submersos do antigo Egipto», Pavilhão Branco, Museu de Lisboa, Lisbonne.



- 1 Musée Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, from June 18 to August 30 2015.
- 2 "TSAE - Submerged Treasures of Ancien Egypt / TSAE - Trésors Submergés de l'Ancienne Egypte", at La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Brussels, from September 8 to October 19 2013.
- 3 "TSAE - Tesouros Submersos do Antigo Egipto", Pavilhão Branco, Museu de Lisboa, Lisbon, from December 6 2014 to January 30 2015.



Vue de l'exposition / Exhibition view:
«Tesouros submersos do antigo Egipto»,
Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbonne.



Francisco Tropa, Purgatorio, 2013.
Projection de lumière, lames d'agate et verre soufflé / Agate slices, blown glass, projected light.
Vue de l'exposition au / Exhibition view: MRAC Sérignan. Photo: Jean-Christophe Lett.



Vue de l'exposition / Exhibition view: «Tesouros submersos do antigo Egipto»,
Pavilhao Branco, Museum de Lisboa, Lisbonne.



Vue de l'exposition «Scenario» au Pavillon portugais, 54^e biennale de Venise,
2011 / Exhibition view: "Scenario", Official Portuguese Representation,
54th Venice Biennale, Italy, 2011.

removed from their boxes, minimal cast bronzes, etc. Encompassing different bodies of the work, the whole summoned up several types of representations of the world, from the mediaeval “Christian topography” of someone like Cosmas Indicopleustes to the modernist utopias of someone like Paul Scheerbart.

In the entrance of the MRAC, silkscreen works recall the diagrammatic plan of the supposed site and its three basic spaces, each one with its own attributes and thus its specific objects. Sérignan’s show sees the addition of the “Puits”[Well], a new space embedded in the stone, the focus of the show and the pretext for a display of new works. This new chapter, which is less directly archaeological than the previous ones, is seductive in more than one way. The symmetrical architecture which causes the pillars to disappear, creates disturbing viewpoints and a significant dialogue between the works. The diversity of the materials (sand, marble, stone, wood, bronze), and the quality of the way the works are made confirm Francisco Tropa as a brilliant jack-of-all-trades, practicing a kind of state-of-the-art craftsmanship at the service of mystery.

Overall and in the detail, the works are beautiful while preserving an extremely strange quality. The central series of the “Antipodes” displays a host of sculptural objects, precisely arranged in space, which seem to have to do with an archetypal or prototypal function, unless they are games. In a distorted dialectical logic, they are presented in twos, like more or less complementary false twins. So it is with these solid wood cubes, kinds of simplified puzzles presented open, whose inside is cut up in different ways. Their surface isomorphism hides a structural polymorphy. Elsewhere, it is differences of materials which create the tension. Under the title *Le Songe de Scipion*

[*Scipio’s Dream*], large monochrome mobiles appear as flat forms which assume volume as they spin on their own axis. Produced during a residency at the Calder Studio⁴ this year, these sculptural modellings of a geometry in space play with a kinetic effect that is as rudimentary as it is effective. On a large square of blue fabric, found materials (stone and wood) are set side by side with their double in bronze as if on a game board with non-explicit rules, while around it, an abstract image of the well gradually appears in twelve framed silkscreen works. Elsewhere, in a Plexiglas cube hanging from the ceiling an old monitor in pieces broadcasts a 1963 documentary film, showing an Amerindian building a wooden box with no screws. The ethnographical *readymade* creates an aesthetic confusion between Minimal Art and vernacular know-how. With the piece’s title *L’Influence américaine* [*American Influence*] playing subtly with these two references.

Overall, the whole exhibition incidentally operates by way of double meanings and illusory games. A reign of pretense which disturbs the rigorous making of the material productions. The exhibition, which is very orderly at first sight, disturbs your sensibility as soon as you look intensely at it. A fine blade of agate inserted into a slide projector forms a translucent crevice, but also, from a certain viewpoint, an eye. Elsewhere, the circular mobile becomes a moon which becomes a sphere. These uncertain shifts are not just visual, they are also cognitive. What exactly are we looking at? Found objects, documents, raw materials, or cult objects? Engineering or craftsmanship? Art or archaeology? In blurring the boundaries between the figurative and the abstract, Francisco Tropa’s oeuvre maintains an indecision about

the deep-seated nature of the objects. In so doing, his narrative also works by *trompe-l’œil*. In Tropa’s work there is a touch of mischief, in the way he is forever dodging his narrative, playing with losing the visitor in successive layers of forms and narratives. At the very start, the show’s title plays deceptively with a popular imagination, because Egypt will never be mentioned. What is more, if there are many references—from Plato to Dante, and from Cicero to Minimal Art—nothing you see tallies exactly with what is mentioned. As with Duchamp, the names also play on chance, homonymy and phonetic coincidences creating a desirous gap between words and things. And it is precisely in these irreducible interstices between signified and signifier, creating intense areas of affective and cognitive activity that Francisco Tropa’s talent is revealed.

In fact, we never know whether the forms precede the narrative or vice versa. We never know what stems from intention and what from intuition. Both in the same movement, probably. An immediate and non-hierarchic totality of forms and ideas, where, like the artist himself perhaps, we agree to grasp just a part. No matter: this cognitive precipitate incarnated in the matter, which is more iconographical than narrative, stems in fact from poetry. It is precisely here that the artist paradoxically turns out to be most contemporary, in his way of reinterpreting certain major narratives of the world in a way that is more sensual than erudite, addressing mystery by mystery, in detailed and documented narratives of the ineffable. A sort of knowledge embodied in form, nurtured by dream rather than analysis.

The resulting explosion of meanings does not hamper the recurrence of certain motifs. If the references to death are especially present in the

show in Sérignan, it is the exhibition of an interior of things which is at work, in a discreetly indecent way. An organic connection with Minimal Art displaying confused relations between surfaces and depths. From the electronic intestines of a cathode tube to the entrails of a tree trunk, from the interior of the earth (the cave, the Well) to the inner structures of construction games, it is a principle of absorption, of elements tightly fitted into each other, that we find even in the ubiquitous motif of the box. This latter refers to a disturbing morbidity (the coffin), but it is also an organic reference: from the skull to the rib cage, bodily architectures enclosing organs that fit into each other. In a more profound way, just as the issue of space is not conceived in classical terms of expanse but as the coexistence of territories contained within each other (concealed rooms and inner passages), time, in Francisco Tropa’s work, is a time that is rolled up, and folded in on itself. A relation to history which is akin less to a linear chronology than to a cross-section, like these sawn tree trunks where circular traces of very remote periods rub shoulders on one and the same plane.

This complexity of detail and ensemble, focusing on an occult universality of signs, paradoxically underwrites the very graspable character of Francisco Tropa’s work. It can be appropriated in the sense that it is not a matter of understanding, but of feeling. Let us wager that here there is no hidden meaning which would split viewers between “those in the know” and the rest. Or, conversely, let us reckon that all the meanings are hidden, transforming the works into surfaces where desires are projected. A cognitively democratic position which prefers a distribution of the sensible to the unilateral diffusion of an area of knowledge.

⁴ The Atelier Calder is an international residency located in Alexander Calder’s studio and home in Saché (France), designed by the artist himself. Francisco Tropa stayed there from March to May 2015.

Tulipe Bleue

UNGLEE
PARIS

Créé par Domitille Bertier, IFF, pour Unglee.

PARFUM D'ARTISTE



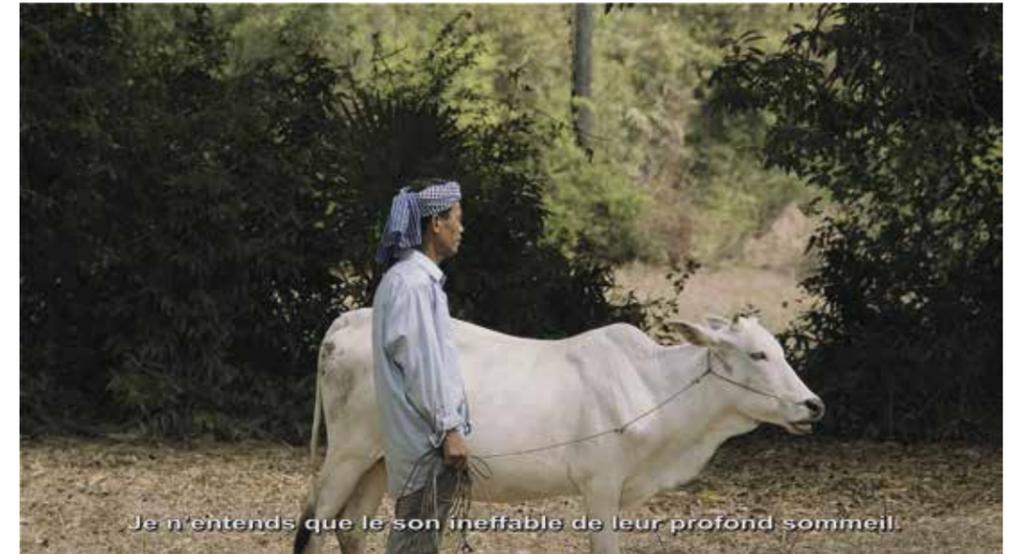
air aroma®



IFF

Erin Gleeson

—
Entretien avec Eline Grignard
Avril 2015, Phnom Penh, Cambodge



Je n'entends que le son ineffable de leur profond sommeil.

Vandy Rattana, **MONOLOGUE**, 2015.

Vidéo HD, 16/9 couleur, son / HD Video, color, sound, 18'55.

Co-production: Jeu de Paume, Paris; Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques; CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Courtesy Vandy Rattana © Vandy Rattana, 2015.

Erin Gleeson est une curatrice indépendante basée à Phnom Penh. Elle a co-fondé SA SA BASSAC en 2011 avec le collectif d'artistes Stiev Selapak, et en est à présent la directrice artistique. SA SA BASSAC est un espace d'art à but non lucratif comprenant une galerie, une salle de lecture ainsi qu'une plateforme curatoriale dédiée à des programmes d'échange et de recherche. Cette plateforme est liée aux activités de SA SA Art Projects, géré par le même groupe et dirigé par l'artiste et commissaire Vuth Lyno, un espace dédié à des résidences expérimentales et aux pratiques éducatives dans l'environnement communautaire d'un complexe d'appartements baptisé White Building qui demeure l'un des rares projets architecturaux du quartier culturel datant de l'époque de l'Indépendance, le «Bassac River Front». Erin Gleeson est actuellement curatrice invitée de la huitième édition du programme Satellite du Jeu de Paume à Paris avec un projet intitulé « Rallier le flot » pour lequel elle a invité les artistes Khvay Samnang, Nguyen Thi Trinh, Vandy Rattana et Arin Rungjang dont les expositions sont en parallèle présentées au CAPC à Bordeaux.

Comment en êtes-vous arrivée à travailler au Cambodge ?

Je viens de Minneapolis, dans le Minnesota, mais j'ai jusqu'à présent passé près de la moitié de ma vie à l'étranger. Bien que ma carrière « professionnelle » ait ainsi démarré au Cambodge, ma vie « pré-cambodgienne » est marquée de références fortes. J'ai étudié dans le Minnesota ainsi qu'en Afrique du Sud à la fin des années 1990, me spécialisant simultanément en art, histoire de l'art et en *Peace and Conflict Studies* — des sujets qui me semblaient aller naturellement de pair. À cette époque, je me voyais autant devenir une artiste qu'une éducatrice impliquée dans la pensée et l'action communautaire avec les populations vivant dans des zones de « post-conflit ». J'ai choisi d'étudier sur le magnifique campus catholique mais œcuménique, aux bâtiments dessinés par Marcel Breuer, installé au milieu de la forêt isolée et des marécages. Je n'ai pas été élevée selon le dogme catholique mais suis attirée par son monachisme, par les mantras bénédictins de l'hospitalité et de la vie communautaire, ainsi

Groupe d'étudiants, d'artistes et de professionnels participant à la série de workshops *Cambodian Art Histories for Daily Use* sous la direction de Roger Nelson, à SA SA BASSAC, 2015 / A group of students, artists and professionals participate in the workshop series *Cambodian Art Histories for Daily Use*, conducted by Roger Nelson at SA SA BASSAC, 2015. Courtesy SA SA BASSAC / Lim Sokchanlina.



que par l'idéalisme attaché à la notion de participation. C'est au cours de mes études que je me suis familiarisée avec le Cambodge sous différents aspects, via la poterie ancienne, l'architecture et la photographie de l'époque des Khmers rouges, cette dernière ayant été le sujet de ma thèse. Je ne portais pas uniquement mon intérêt sur le Cambodge, le département des « Études Asiatiques » m'a entraînée dans des projets comme par exemple celui mené en partenariat avec le Minneapolis Institute of Arts pour qui j'ai rédigé le guide éducatif de la collection islamique. En tant qu'adjointe au directeur des quatre galeries du campus, pendant quatre ans, j'ai commencé à organiser des expositions et à initier des programmes éducatifs. L'université est dotée d'une riche collection. Je me souviens de mon excitation à l'âge de dix-huit ans en installant par exemple l'*Homage to the Square* d'Albers ainsi que des estampes de Picasso et de Chagall. Nous avons également établi des collaborations significatives notamment avec le galeriste local Todd Bockley qui travaille principalement avec des artistes autochtones, ainsi qu'avec le photographe Wing Young Huie dont le travail avait d'abord porté sur les diverses populations asiatiques du Minnesota, y compris les Hmong, les Vietnamiens et les Cambodgiens — le Minnesota était le troisième plus grand foyer de la diaspora cambodgienne aux États-Unis. J'ai reçu une bourse de la Jerome Foundation afin de travailler avec la United Cambodian Association du Minnesota, pour mettre en place des ateliers de photographie mêlant les générations plus âgées aux plus jeunes. Je travaillais simultanément au Walker Art Center, dans le laboratoire artistique mobile de l'Atelier Van Lieshout que le Walker lui avait commandé pour faire office de centre mobile pour la jeunesse afin de « porter la bonne parole de l'art et de la culture » jusqu'aux écoles des quartiers les plus pauvres. Je dois dire que le Walker a été l'un de mes principaux pôles « d'apprentissage » par sa pratique de la conception graphique et du commissariat et, surtout, son dévouement auprès des artistes incluant dès l'origine les pratiques de la performance. Nguyen Trinh Thi, (dernier artiste présenté dans le cadre du programme Satellite 8) m'a récemment confié: « En tant qu'artistes, nous avons le désir de nous engager, mais également

de disparaître. » Il me semble que la plupart des expériences que j'ai faites dans ma jeunesse visaient à résoudre cette tension — puiser dans la poésie un moyen de participation, d'engagement et de résistance.

De quelle manière vous êtes vous initiée à la scène de l'art cambodgien ?

Ma première visite au Cambodge a eu lieu en 2002 grâce à la bourse Fulbright du Human Rights Center de la faculté de droit du Minnesota. Dans le cadre des recherches menées pour ma thèse, j'ai rencontré pour la première fois Vann Nath (1946-2011), homme incroyable et peintre qui a survécu à la prison S-21. Je me suis rapprochée de l'institut cambodgien des droits de l'homme pour effectuer un travail de « terrain » bénévole en mettant l'accent sur les méthodologies créatives dans l'apprentissage des droits de l'homme. Au cours de cette expérience, on m'a proposé d'enseigner en histoire de l'art facultative, en premier cycle, à la nouvelle université des Arts Libéraux de Phnom Penh. J'ai démarré par un cours général proposant un balayage comparatif Est-Ouest, j'y ai appris non sans reconnaissance à re-revoir les canons en écoutant les étudiants interpréter et observer les œuvres hors contexte. Dix ans plus tard, les vidéos *Village, Elsewhere* et *Two Planets* d'Araya Rasdjarmrearnsook, réalisées en 2012, entraînent en résonance avec mes expériences d'enseignement. Araya avait placé des reproductions de peintures occidentales emblématiques dans le contexte quotidien de la Thaïlande et invité les membres de la communauté à réagir face aux œuvres, révélant des lectures à la fois étonnamment différentes et étonnamment similaires aux lectures originale de ces œuvres. Je modifiais les programmes chaque semestre en essayant d'être le plus « utile » possible aux étudiants, et c'est au cours des semestres consacrés à la rencontre des artistes vivants du Cambodge que j'ai fini par m'engager véritablement. Les étudiants et moi-même nous sommes immergés autant que possible dans le contexte des arts visuels de Phnom Penh, visitant des ateliers et nous rendant à chaque vernissage, ce qui était tout à fait possible — ça l'est toujours, la « scène » étant restreinte. Puisque les contextes d'exposition étaient tous initiés par des étrangers ou le fruit de partenariats à l'étranger avec des Cambodgiens issus de la diaspora, j'ai pensé qu'il était également important de considérer les cultures visuelles autochtones situées hors de la scène artistique — des espaces où les langages visuels sont riches d'histoire et endossent une signification quotidienne. Ainsi nous nous sommes par exemple rendus dans les mosquées et les pagodes et nous avons entamé des discussions avec des imams cham et des moines bouddhistes. Pourtant, à l'époque, en tant qu'artiste, écrivaine et enseignante, mes amitiés avec les artistes n'étaient en rien les prémisses d'une quelconque activité curatoriale. Je n'avais pas l'intention de monter des expositions au Cambodge, et il existait peu — et il existe toujours peu — d'opportunités curatoriales dans le pays.

Pouvez-vous nous expliquer de quelle manière vous vous êtes engagée dans les pratiques d'exposition au Cambodge avant de co-fonder SA SA BASSAC ?

Je me suis toujours impliquée sur la base du volontariat avec des espaces locaux, y compris le Reyum Institute of Art and Culture et le Bophana Audiovisual Resource Center, deux institutions étonnantes dédiées à la préservation culturelle et à sa continuité, ainsi que le Centre culturel français (aujourd'hui l'Institut français) avant que sa politique ne devienne aussi conservatrice. La question était de savoir comment, pourquoi et à l'initiative de qui se déployaient les expositions au Cambodge. Le Cambodge était beaucoup plus isolé politiquement et culturellement qu'il l'est aujourd'hui et, en général, s'écarter des codes culturels et esthétiques institués prêtait le flanc à la critique. En tant que curatrice et en tant qu'étrangère, je ne me sentais pas en mesure d'en dévier, sauf en soutenant les artistes qui le désiraient. J'ai donc endossé le rôle très engagé mais en quelque sorte invisible d'assistante, pendant de nombreuses années et, au fil du temps, j'ai pris note de l'évolution des besoins des artistes et de leur insatisfaction face aux infrastructures existantes. Au Reyum Institute, j'ai eu la chance d'assister le co-fondateur Ly Daravuth sur la collecte de fonds et les publications et, à la Reyum Art School, j'ai participé aux programmes et aux échanges notamment avec Tran Luong. Grâce au Reyum, j'ai rencontré de nombreux artistes, des enseignants et des ministres issus de la génération précédente qui avaient survécu aux guerres et avaient été envoyés par le gouvernement vietnamien au pouvoir au Cambodge dans les blocs post-soviétiques, dans les années 1980, afin d'obtenir des diplômes. J'ai eu la chance d'approfondir ces liens en assistant les artistes cambodgiano-américaines Sopheap Pich et Linda Saphan dans leur projet *Visual Arts Open* — un programme d'exposition intergénérationnel et multi-sites, pendant quelques semaines, en décembre 2005. J'ai curaté la section photographique de VAO, pour laquelle j'ai invité les principaux photojournalistes du Cambodge à développer leur travail réalisé en dehors de celui pour la presse, aux côtés du photographe alors émergent Vandy Rattana qui exposait son premier corpus *Looking In* — projet radical à l'époque de par sa nature documentaire considérée alors comme de peu d'intérêt: un portrait intime, quasi cinématographique de la vie domestique des classes moyennes et plus pauvres. Quelle expérience significative pour Rattana et moi-même de nous retrouver cette année au Jeu de Paume, dix ans plus tard. En 2008, j'ai créé ma propre plateforme curatoriale baptisée Bassac Art Projects, un nom délibérément proche de ceux des ONG (jusqu'à peu Phnom Penh accueillait le plus grand nombre d'ONG au monde) afin de masquer mon identité étrangère et d'obtenir également une validation de mon rôle de curatrice. Parmi les activités de Bassac Art Projects, il y a eu un colloque au Reyum Institute

sur le commissariat d'expositions dans la région, et des expositions et projections de films documentaires à Bophana, dont *Sharing Knowledge* de Svay Ken. Bassac Art Projects était également un espace de résidence informelle pour les artistes locaux dédié au travail autant qu'aux rencontres. Six jeux de clés avaient été réalisés et circulaient entre les artistes. Cette expérience positive a prouvé que l'espace et le temps, hors de toute censure et de toute échéance, figuraient parmi les éléments essentiels qui manquaient à ce paysage.

Avez-vous remarqué des changements dans le monde de l'art cambodgien ?

Énormément. J'ai entendu beaucoup d'histoires d'artistes d'ex-Allemagne de l'Est avant et après la chute du mur ou des histoires d'autres pays qui ont connu de grands bouleversements politiques et économiques tels que le Myanmar récemment, et elles entrent toute en résonance avec l'expérience que j'ai vécue au Cambodge. Depuis que l'économie a commencé à s'ouvrir en 2005-2006 et qu'une paix relative a été maintenue dans la majeure partie de cette dernière décennie, la « communauté » régionale et internationale a décidé de collaborer avec le Cambodge et vice versa. L'un des changements notable et triste à la fois fut le décès de la co-fondatrice du Reyum Institute, Ingrid Muan et, finalement, la fermeture des lieux en 2009. Les enquêtes ethnographiques qu'ils ont en quelque sorte réalisées par le biais de la recherche, des expositions, des publications et des programmes mis en place, manque cruellement. Pour nommer quelques changements positifs: l'ouverture d'espaces qui accueillent un large éventail de pratiques, la formation de collectifs cambodgiens comme Stiev Selapak, le collectif cinématographique Kon Khmer Koun Khmer et la présence exponentielle de documentaires et de nombreux festivals dédiés au cinéma, avec de nombreux collectifs dans la province du nord-ouest de Battambang qui accueille essentiellement des peintres; la possibilité d'accéder aux archives liées à l'histoire du Cambodge grâce à l'ouverture de Bophana; le développement des politiques des publics dans tous les espaces présentant de l'art, à la fois en ce qui concerne l'animation des expositions mais également la mise en place d'événements; l'accroissement des relations régionales et internationales entre les curateurs et les artistes entraînant une augmentation du nombre de résidences et du taux de participation des artistes. Bien qu'il semble y avoir un accroissement généralisé — plus d'artistes, plus d'expositions, plus d'activités, plus de festivals — je préfère éviter le sensationnalisme attaché au terme de renaissance qui est si souvent employé par les journalistes lorsqu'ils s'appliquent à décrire la scène de l'art contemporain au Cambodge. Bien qu'il y ait en effet des raisons de se réjouir et de ressentir une certaine excitation, plus nous en apprenons sur le passé, plus nous constatons que ces « changements » s'inscrivent dans la continuité d'un passé rendu difficile d'accès du fait de la guerre qui visait

les classes instruites, y compris les artistes, et la destruction des archives.

La Sa Sa Art Gallery a été fondée en 2009 par le collectif d'artistes Stiev Selapak afin de promouvoir l'art contemporain cambodgien dans le contexte d'une galerie commerciale cambodgienne dirigée par des artistes. Pouvez-vous expliciter le passage entre ce premier espace et la fondation de deux autres espaces, SA SA Art Projects en 2010 et SA SA BASSAC en 2011?

Chaque initiative était de nature expérimentale. Stiev Selapak (dont l'acronyme est Sa Sa) a vu le jour en premier en 2007 —un groupe de jeunes photographes réunis autour du partage des connaissances et des ressources. Vandy Rattana a été l'instigateur du groupe, la plupart d'entre eux venaient tout juste d'achever leurs études de photographie dispensées par le photographe français Stéphane Janin qui possédait depuis quelques années une belle galerie de photographie dans sa *shophouse* reconvertie, située à proximité de l'école d'art. Les membres de Stiev se sont engagés à créer et à diffuser leur propre image, une image susceptible de contribuer à déstabiliser le regard ethnographique du protectorat français, les images anonymes de la guerre, les clichés touristiques, et de contribuer à une archive de la vie quotidienne pour les générations futures, largement manquante. Leurs pratiques demeuraient individuelles même s'ils se soutenaient mutuellement. Ils ont finalement ouvert la Sa Sa Art Gallery en 2009 de façon à exercer un meilleur contrôle sur la manière dont leur travail était exposé et afin de soutenir les jeunes Cambodgiens qui souhaitaient la même chose. Leur programme a notamment nourri et accru le nombre de spectateurs cambodgiens. Puis la galerie a fermé, partiellement en raison de l'ouverture de SA SA Art Projects dans le White Building. Vuth Lyno, curateur, artiste, et membre de Stiev, dirigeait les deux espaces et travaillait à temps plein pour les Nations Unies —il lui était impossible de tout mener de front. Le collectif a décidé que les pratiques expérimentale et communautaire devaient primer et Stiev s'est focalisé sur l'espace dédié à l'hébergement de conférences, d'ateliers, de résidences et d'événements à l'échelle communautaire. Simultanément, mon Bassac Art Projects collaborait avec divers membres de Stiev et nous avons convenu que l'aspect résidentiel de Sa Sa Art Projects était crucial pour la communauté artistique. Mais le rôle joué par la Sa Sa Art Gallery manquait. Rattana et moi-même étions depuis de nombreuses années à la recherche d'un espace susceptible d'accueillir un petit centre d'art et nous avons toujours eu la certitude que cela arriverait au bon moment. En effet, l'espace idéal nous a été offert via un droit de préemption — situé dans la même rue que le White Building et niché près du Palais Royal et du musée national — ce qui nous a encouragés à ouvrir SA SA BASSAC en 2011. SA SA BASSAC et SA SA Art Projects œuvrent en parallèle, et nous collaborons naturellement, par exemple, lorsqu'un étudiant brillant est repéré lors des cours d'art dispensés

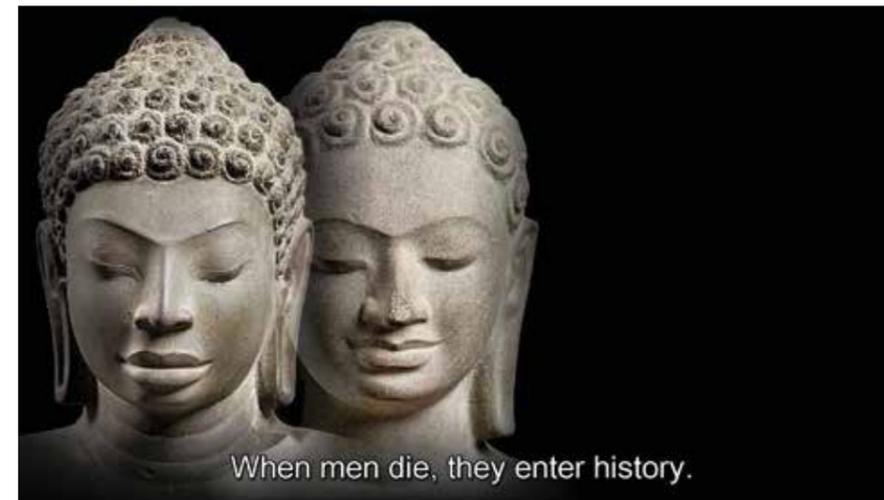
par SSAP, SSB lui propose une exposition ou un programme public. Ce week-end, nous co-animons une programmation de projections dans un autre espace, Metahouse.

En quoi consiste le programme des expositions de SA SA BASSAC ?

Il ne cesse de se modifier en fonction de l'évolution des besoins, et nous allons continuer dans cette voie. SSB et SSAP sont deux espaces sensibles au contexte local. Nous nous concentrons sur les artistes et nous travaillons avec la capacité restreinte de petites équipes et de moyens précaires. À SSB, nous sommes passés de douze expositions par an en 2011, à sept en 2015. Si cela s'apparente à première vue à une réduction des activités, il n'en est rien, nous organisons à présent de nombreuses expositions à l'étranger, des résidences, et cela permet au public de voir les œuvres sur de plus longues périodes. Les deux premières années ont été consacrées à des expositions personnelles d'artistes cambodgiens. Ce fut une véritable expérience, un test afin de vérifier si de nouvelles œuvres créées par un large éventail d'artistes, d'horizons et de pratiques très divers, pouvaient entrer en résonance et auprès de qui. Une manière aussi de voir si les artistes cambodgiens pouvaient vivre aujourd'hui comme n'importe quels autres artistes et obtenir des soutiens dans un monde de l'art en évolution, ici comme au loin. Une vaste gamme de programmes publics a été intégrée aux expositions, ainsi qu'une bibliothèque en plein développement. Dans ses troisième et quatrième années, le programme a développé un grand nombre d'échanges, en Asie du Sud-Est, par exemple, par l'intermédiaire du curateur invité, Roger Nelson, ou avec une exposition d'artistes issus de la diaspora américano-cambodgienne organisée par Vuth Lyno, ainsi que d'autres plateformes discursives et ludiques, au travers desquelles nous avons assis notre présence publique, nous sommes devenus comme un centre d'art. Nous accueillons à présent le projet *Molyvann Vann: Summer School 2015*, mené par l'architecte et chercheur Pen Sereypagna, qui met en avant les œuvres de l'architecte moderniste cambodgien Vann Molyvann, célèbre quoiqu'encore trop méconnu, âgé de près de quatre-vingt-dix ans. L'espace de la galerie agit comme une architecture transparente et un atelier de recherche désigné pour susciter la participation des élèves et des visiteurs à des processus de collaboration, de recherche, d'archivage et de construction autour des principes directeurs de Vann, de la Nouvelle Architecture Khmère, de l'historique du développement urbain et des techniques de modélisation du passé couplées aux technologies architecturales d'aujourd'hui. Notre prochaine exposition de Svay Sareth promet d'être provocante puisqu'elle soulève des interrogations liées aux tensions historiques et actuelles qui existent dans les relations politiques vietnamo-cambodgiennes. L'exposition «I, Svay Sareth, am eating rubber sandals» se tiendra du 26 septembre au 28 novembre.

Erin Gleeson

Interviewed by Eline Grignard
April 2015, Phnom Penh, Cambodia



Nguyen Trinh Thi, Letters from Panduranga, 2015.
Vidéo HD / HD Video, 36'. Co-production: Jeu de Paume, Paris;
Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques; CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux.
Courtesy Nguyen Trinh Thi © Nguyen Trinh Thi, 2015

Erin Gleeson is a freelance curator based in Phnom Penh. In 2011 she co-founded with the collective Stiev Selapak artists, SA SA BASSAC at which she is the artistic director. SA SA BASSAC is a non-profit art space including a gallery and reading room, and a curatorial platform for exchange programs and research. It works in conjunction with the activities of Sa Sa Art Projects, run by the same group and led by artist and curator Vuth Lyno. Sa Sa Art Projects is dedicated to experimental residency and educational practices in a community-based environment of the apartment bloc known as White Building, which remains one of the few architectural projects of the Independence era cultural district "Bassac River Front". Erin Gleeson is currently guest curator of Satellite program of the Jeu de Paume in Paris and CAPC in Bordeaux entitled "Enter The Stream At The Turn" for which she invited the artists Khvay Samnang, Nguyen Trinh Thi, Vandy Rattana and Arin Rungjang.

How did you end up working in Cambodia?

I come from Minneapolis in Minnesota, though by now I've spent around half of my life elsewhere. While a "professional" career began in Cambodia, indeed my "pre-Cambodia" life is full

of important references for me today. I studied in Minnesota as well as in South Africa in the late 1990s, majoring in Art, Art History and Peace and Conflict Studies simultaneously—subjects I thought naturally belonged together. At that time, I had overlapping visions about being an artist and educator involved in thinking and making together with people living in "post-conflict" areas. I chose to learn at a Catholic-but-ecumenical, stunning Marcel Breuer-built campus in the middle of secluded forest and wetlands. I was not raised Catholic but I was attracted to its monasticism and the Benedictine mantras of hospitality and community living, and an idealism around participation. In courses I was introduced to Cambodia from different angles, from ancient pottery and architecture to Khmer Rouge era photography, the later was the topic of my thesis. My interest was not only Cambodia; the "Asian Studies" department drew me to projects like with the Minneapolis Institute of Arts where I wrote the education guide to the Islamic collection for example. As the assistant to the director to the four campus galleries for four years, I began organizing exhibitions and educational programs. The university has a rich collection; I remember

my excitement at 18 years old to be preparing original Albers *Homage to the Square* and prints by Picasso and Chagall for example. There were also influential collaborations including with local gallerist Todd Bockley who works primarily with indigenous artists and photographer Wing Young Huie who worked initially focused on the diverse Asian populations in Minnesota including Hmong, Vietnamese and Cambodian—Minnesota was the third largest home to Cambodian diaspora in the US. I received a Jerome Foundation grant to work with the United Cambodian Association of Minnesota, facilitating photography workshops with the elder and younger generations. At the same time I was also working at the Walker Art Center in the Atelier Van Lieshout's mobile art lab which the Walker commissioned as a youth center on wheels that could “bring the good word of art and culture” to schools poorer neighborhoods. I have to say the Walker has been one of my major “teachers” —its curatorial and graphic design practice and especially its ongoing, committed relationships with artists and its inclusiveness of performance practices from the beginning. Recently, Nguyen Trinh Thi, (the final artist to exhibit in the Satellite 8 program) said to me “As artists we have the desire to be engaged but also to disappear.” I think maybe a lot of these experiments when I was younger were attempts to resolve this tension—to find poetry as the means of participation, engagement, resistance.

How did you initially get to know the Cambodian art scene?

In terms of directly going to Cambodia for the first time, it was in 2002 through a Fulbright fellowship

from the Human Rights Center of the University of Minnesota Law School. For my thesis research, I first met Vann Nath (1946-2011), the incredible man and painter who survived S-21 prison. I volunteered with the Cambodian Institute of Human Rights for “fieldwork” focusing on creative methodologies in human rights education. During that experience, I was offered to teach undergraduate elective Art History courses at the new liberal arts university in Phnom Penh. I began with a generally sweeping East-West comparative course, during which I thankfully learned to re-reconsider canons by listening to students read the works without context as an exercise in looking, seeing. Ten years later, Araya Rasdjarmrearnsook's *Village and Elsewhere* and *Two Planets* video series from 2012 resonated with my experiences in that course. Araya had placed reproductions of iconic Western paintings in everyday settings in Thailand and invited people from the community to respond to the works, revealing both amazingly different and surprisingly similar readings of the works as were originally intended. I rearranged curricula for each semester attempting to be more ‘useful’ for students, and it was during the semesters dedicated to engaging with Cambodia's living artists that I initially became engaged. The students and I immersed ourselves in the Phnom Penh visual arts context as much as we could, visiting studios and joining every exhibition opening was a manageable task—even today in a small ‘scene’. As the exhibition contexts we visited were all co-founded by foreigners or foreign-Cambodian diaspora partnerships in the previous decade, I thought it was also important to consider indigenous visual



Vandy Rattana, *MONOLOGUE*, 2015.

Vidéo HD, 16/9 couleur, son / HD Video, color, sound, 18'55.

Co-production: Jeu de Paume, Paris; Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques; CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Courtesy Vandy Rattana © Vandy Rattana, 2015.

cultures outside of the art scene—spaces where visual languages have rich histories and everyday significance, so for example we went to mosques and pagodas and had discussions with Cham imams and Buddhist monks. Yet back then, as an artist, writer and teacher, my friendships with artists initially had no curatorial premise; I did not plan to make exhibitions in Cambodia, and regardless there were and still are few established roles for curators in the country.

Can you talk about how you then became involved in exhibition making activities in Cambodia before you co-founded SA SA BASSAC?

I was always involved on a volunteer basis with local spaces including Reyum Institute of Art and Culture and Bophana Audiovisual Resource Center, both amazing institutions dedicated to cultural preservation and continuity, as well as the French Cultural Center (now French Institute) before its policies became so conservative. My questions were how and why and by whom were exhibitions being made in Cambodia? Cambodia was much more isolated politically and culturally than it is today, and in general, deviations from longstanding cultural and aesthetic codes were subject to critique. If in the role of a curator, and as a visitor, I felt I was not in a position to deviate unless I was supporting artists who wanted to. So I took a very involved yet kind of invisible role for many years as an assistant, and along the way, took note of the evolving needs of artists unmet by the existing infrastructures. At Reyum I was fortunate to assist the co-founder Ly Daravuth with fundraising, publications, and at the Reyum Art School with curricula and exchanges such as with Tran Luong. Also through Reyum I met many artists, teachers and Ministers from the older generation who were teachers and Ministers who survived the wars and were sent by the Vietnamese-ruling government in Cambodia in the 1980's to earn masters degrees in post-soviet blocs. I had the chance to deepen those connections when I assisted Cambodian-American artists Sopheap Pich and Linda Saphan in their project Visual Arts Open—a multi-venue inter-generational exhibition program for a few weeks in December 2005. I curated the photography component of VAO, for which I invited Cambodia's leading photojournalists to develop existing work made outside their commitments for press, alongside then-emerging photographer Vandy Rattana who exhibited his first body of work *Looking In*—radical in its time for its documentary yet non-newsworthy nature: an intimate, cinematographic-like portrait of everyday low-middle class domestic life. What a meaningful experience for both Rattana and I to be at Jeu de Paume this year, 10 years later. By 2008 I founded my own curatorial platform called Bassac Art Projects, a name and logo that would serve the purpose of looking like another NGO (until recently Phnom Penh reportedly had the most NGOs in the world) as a way of hiding my foreign name and also seeking validation for the curatorial role. Some activities of Bassac Art Projects included

a symposium on curating in the region at Reyum, and exhibitions and documentary films at Bophana including on Svay Ken's final work *Sharing Knowledge*. Bassac Art Projects also had a physical space—an informal residency program for local artists for making and meeting. Six sets of keys were made and they roamed between artists. This positive experience proved that uncensored space and non-deadline time were among the critical elements missing from the landscape.

Did you notice any changes in the Cambodian art world?

Many, many changes. I've heard many stories from artists from former East Germany before and after the wall came down or stories from other countries that have seen major political and economic changes such as Myanmar recently, and these resonate with the experience I've seen in Cambodia. Since the economy began to open in 2005-2006 and relative peace had been maintained for the better part of a decade, the regional and international 'community' decided to participate with Cambodia and vice versa. One notable and sad change was the death of Reyum's co-founder Ingrid Muan and ultimately the closing of Reyum around 2009. The type of ethnographic inquiries they made through research, exhibitions and publications and programs is very missed. To name a few positive changes: the opening of spaces that accommodate a wide range of practices, the formation of Cambodian collectives like Stiev Selapak, film collective Kon Khmer Koun Khmer and the rise of the documentary and many film festivals, along with many collectives in the northwestern province of Battambang who are primarily painters; the ability to access archives related to Cambodian history through the opening of Bophana; the growth of public programs at all spaces that exhibit art, both as animator of exhibitions but also events in their own right, the increasing of regional and international relationships amongst curators and artists leading to an increase of residencies and participation for artists. While there seem to be more of everything—more artists, more exhibitions, more activity, more festivals, I'll avoid sensationalism with the word renaissance which is being used so often in journalism about the contemporary art scene in Cambodia. While there is reason for celebration and excitement indeed, the more we learn about the past the more we can see the 'changes' as continuities of a past that is hard to access due to war that targeted the educated classes including artists and the destruction of archives.

Sa Sa Art Gallery was founded in 2009 by the art collective Stiev Selapak to promote Cambodian contemporary art in the context of a Cambodian artist-run commercial gallery. Can you talk about the shift from this first space to the founding of two other spaces, Sa Sa Art Projects in 2010 and SA SA BASSAC in 2011?

Each initiative has been experimental in nature. Stiev Selapak (acronym Sa Sa) came first in 2007



Lim Sokchanlina, *Urban Street Night Club*, 2013.
 Vue d'exposition à SA SA BASSAC / Installation view at SA SA BASSAC.
 Courtesy SA SA BASSAC.

—a group of young photographers united in knowledge and resource sharing. Vandy Rattana instigated the group—many of them having just completed the year-long photography course with French photographer Stephane Janin who had a beautiful photography gallery for a few years in his repurposed shophouse near the fine art school. Stiev were committed to creating and providing their own image of themselves, an image that might contribute to destabilizing the ethnographic gaze by the French Protectorate, the anonymous images of war, the tourist snapshots, and to contribute to an archive of daily life for future generations that is largely missing for their own. Their practices remained individually authored yet they supported each other, and eventually opened the commercial Sa Sa Art Gallery in 2009 as a way to exercise more control over the way their work was exhibited and shared, and to support young Cambodians who wanted the same. Their program notably nurtured and increased the number of Cambodian audiences. The gallery closed around the time and partially due to the opening of Sa Sa Art Projects in the White Building. Stiev member, artist and curator Vuth Lyno was directing both spaces and working full time for the United Nations—impossible to do all. The collective decided that community-based and experimental practice should take precedence and Stiev focused on the Projects space, hosting talks, workshops and residencies and community-wide events. Meanwhile my Bassac Art Projects was collaborating with various members of Stiev and I agreed with them that the residency aspect of Sa Sa Art Projects was crucial for the art community. But then we were missing the role Sa Sa Art Gallery played. Rattana and I had been searching for a space for a small art center for many, many years and always believed

it would appear at the right time. In fact our ideal space was offered to us at first right of refusal—located down the same street from White Building and tucked away near the historical Royal Palace and National Museum—circumstances that encouraged us to open SA SA BASSAC in 2011. SA SA BASSAC and Sa Sa Art Projects work parallel to one another, and we collaborate when it is natural, for example when a strong student comes from SSAP art classes, SSB will engage him in an exhibition or public program, or this weekend we are co-presenting screening program at another local venue Metahouse.

What is SA SA BASSAC's exhibition program?

It keeps changing based on changing needs, and we will continue this way. Both SSB and SSAP are responsive places to the local context. We are artist centered, and working at the capacity of small teams with precarious means. At SSB we've evolved from 12 exhibitions per year in 2011, to seven in 2015. Whereas this sounds downward, it is very much upward since it means we are now assisting with so many exhibitions abroad, nominations, residencies, and it allows home audiences to see the works for longer periods. The first two years focused intensely on solo exhibitions by local Cambodian artists. It was all an experiment, a test if new works from a broad range of artists, backgrounds and practices would resonate and with whom, and if artists could live as artists in Cambodia today and find supportive channels in the evolving art world, near and far. Integral to the exhibitions were a wide range of public programs, and alongside this a growing library. In the third and fourth year the program opened to a number of exchanges for example with the region of Southeast Asia via guest curator Roger Nelson, to a group exhibition with US-Cambodian diaspora curated by Vuth Lyno, as well as other discursive and playful platforms, through which we are becoming more public, more of an art center. We are currently hosting *The Vann Molyvann Project: Summer School 2015*, led by architect and urban researcher Pen Sereypagna. The project focuses on the works of Cambodia's most celebrated but understudied modernist architect Vann Molyvann, who is nearing 90 years old. The gallery space acts as a transparent architecture and research studio designed to engage students and visitors with processes of collaboration, research, archiving and building around Vann's guiding principles, New Khmer Architecture, histories of urban development, and the model-making craft of the past and the technologies of architecture today. Our upcoming exhibition by Svay Sareth is sure to be provocative as it engages with questions around the historical and ongoing tensions between Vietnamese-Cambodian political relations. The exhibition "I, Svay Sareth, am eating rubber sandals" is on view from 26 September to 28 November 2015.

Le Napoléon
 73 rue de Faubourg Saint-Denis
 75010 Paris



Yoan Sorin

De cet ensemble de peintures réunies sur les cimaises de l'ICA par Gregor Muir, directeur de l'institution londonienne, Isa Genzken dira peu de choses, comme à son habitude, mais une chose marquante: qu'elles ont été créées pour accompagner ses sculptures, pour être accrochées derrière, pour «décorer les salles où sont exposées les sculptures». C'est d'ailleurs ce qui explique pourquoi elles n'ont jamais encore été présentées ainsi! bien qu'elles aient été produites entre 1988 et 1991. Est-il utile de mentionner qu'à cette époque, Genzken était la femme de Gerhard Richter? C'est peut-être amusant maintenant que l'on connaît en effet la destination première de ces toiles. C'est peut-être aussi tout à fait anecdotique, nous laisserons à chacun le choix de faire les rapprochements qu'il jugera pertinents, ou non.

De cet ensemble de peintures, donc, nous préférons dire la force avec laquelle il nous a surpris, troublé, fasciné, la liste pourrait être longue. Il est vrai que leur aspect «photographique» est hautement déconcertant, ce serait pour cela qu'elles n'auraient pas eu un grand succès en cette toute fin des années quatre-vingt². Il y a de fait un anachronisme flagrant dans ce que l'on croit y déceler: des vues satellite d'un photo-réalisme saisissant, des «images» de déserts caillouteux, de terres fertiles, de planètes sèches aux surfaces râpeuses, de rizières abandonnées et de forêts denses... Des «images» donc, échappées de Google Earth une bonne dizaine d'années avant la création du logiciel en question. La palette de verts, de bruns, de noirs, de gris sombres et d'un peu de sépia a d'ailleurs quelque chose de «vidéo», surtout lorsque, par endroits, quelques pointes de couleur vive affleurent, ici un jaune presque fluo, là une once de rouge éclatant. Surtout lorsque, parfois, la surface apparaît comme pixelisée.

Si l'on se ressaisit et que l'on abandonne l'idée d'images digitales qui auraient pénétré le tangible, qui auraient outrepassé l'écran pour nous en offrir une vision non rétroéclairée, non mécanisée, si l'on oublie ce fantasme de réappropriation de visions que l'homme a contribué à rendre possibles mais qu'il n'a pas directement créées, si l'on déserte ce désir de reprendre le contrôle sur ce que produisent les machines que nous avons produites et qui font des choses que nous ne pouvions faire sans elles, si l'on se défait de cette tentation d'y voir une manière de re-physicaliser le numérique (impression que renforcent les bords peints des toiles qui tendent à objectifier ces dernières et les détachent du lexique de l'immatérialité de l'image sur l'écran), alors que voit-on? Vaguement, ces reliefs figurés jadis dans les ouvrages de géographie; peut-être des vues de maquettes de ces petits paysages qui accompagnent les projets de constructions avec leur figuration rêche d'espaces verts – mais sans habitat ni série de bureaux en vue, encore moins d'être humain, même sous forme de figurine plastique; confusément, des zones naturelles encore vierges ou déjà dévastées?

Pour autant, ce n'est pas une inquiétude qui point lorsque nous leur faisons face, presque plus une sérénité, de celle qui advient lorsqu'on observe le sable, évasivement et attentivement à la fois. C'est comme si nous observions la peau de la terre, des fonds marins, des ruines antiques, c'est un peu tout l'univers qui défile devant nos yeux sans que nous sachions sur quoi nous fixer, et de ce trouble permanent exulte l'intensité de cette peinture. Abîmé dans un vertige pascalien entre l'hyper physique et l'hyper digital, entre une écorce terrestre que l'on pourrait effleurer et les ratés de l'image mécanisée, d'une photocopie agrandie au centuple, rephotocopiée, scannée, d'une image du plus profond de la trame de l'image – des effets qui se situeraient entre les Polke *dots* et les glitches de Guyton –

notre œil zoome et dézoome sans cesse dans un même mouvement. S'approcher ne résout rien. À la grande frustration de notre intellect, tout ce que l'on aperçoit ce sont des traces d'empâtements raclés, de légères brillances, le grain de la toile. La rassurante physicalité de la peinture, en somme. En fait de vertige, rien d'autre qu'une matière colorée ayant imprégné un tissu. Une peinture toute picturale, un rapport de la surface à la profondeur tout à fait classique: planéité ou presque de l'étendue colorée, «figuration» d'une surface qui ouvre sur de potentiels lointains.

Pourtant, de figuration il n'est ici absolument pas question. S'agit-il alors d'une abstraction photoréaliste? D'une image à la précision infinitésimale mais d'une image qui ne montre rien?

De cet ensemble de peintures dont la contemplation nous aura plongés dans une profonde immersion, ce que nous dirons pour terminer, c'est que la «seule» chose qu'il représente, si l'on peut dire, c'est le sol de l'atelier de l'artiste. Ce même sol sur lequel elle concevait en parallèle les sculptures que l'on connaît, ses Fenster de béton notamment, et pour lesquelles elle cherchait des faire-valoir, elle le recouvrait d'huile, y appliquait ses toiles et, à grands coups de raclette, en impressionnait la consistance.

Isa Genzken Basic Research Paintings

par Aude Launay

ICA, Londres, du 30 juin au 6 septembre 2015



Vue de l'exposition / Installation view of Isa Genzken, «Basic Research Paintings», Institute of Contemporary Arts (ICA), London, 2015. Photo: Mark Blower

¹ Cette exposition a précédemment eu lieu à la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo à Turin du 29 octobre 2014 au 1^{er} février 2015.

² Simon Denny, «Out to lunch with Isa Genzken», *entretien, Mousse* n°22, février 2010. <http://mousemagazine.it/articolo.mm?id=508>

Isa Genzken Basic Research Paintings

by Aude Launay

ICA, London from 30 June to 6 September 2015

As is her wont, Isa Genzken will have little to say about this set of paintings brought together on the ICA's walls by Gregor Muir, director of that august London institution, apart from one striking thing: they have been created to go hand-in-hand with her sculptures, to be hung behind them, to “decorate the rooms with the sculptures”. This, incidentally, explains why they have never yet been shown,¹ even though they were produced between 1998 and 1991. Is there any point in mentioning that, at that particular time, Genzken was Gerhard Richter's wife? It is perhaps amusing now that we are in fact acquainted with the canvases' primary intent. It is also perhaps altogether anecdotal. Let us leave everyone free to make any comparisons deemed relevant, or otherwise.

So where this set of paintings is concerned, let us in no uncertain terms express the strength with which they have surprised, disturbed and fascinated us—the list of verbs could be a long one. It is a fact that their “photographic” look is extremely disconcerting, and this is why they were not terribly successful at the very end of the 1980s.² There is in fact something flagrantly anachronistic about what we think we are unearthing in them: satellite photos steeped in an arresting photo-realism, “images” of stony deserts, barren lands, dry planets with rough surfaces, paddy fields gone to thick forest... So, “images” that sidestepped Google Earth a good decade before the creation of that software. The palette of greens, browns, blacks, dark greys and a little sepia incidentally has something “video-like” about it, above all when, in places, a few dashes of bright colour come to the fore, here an almost day-glo yellow, there a dram of dazzling red. Above all when, at times, the surface seems as if pixelized.

If we pull ourselves together and abandon the idea of digital images working their way into the tangible, going beyond the screen and offering us a vision that is not backlit and not mechanized, if we forget this fantasy involving the re-appropriation of visions which man has helped to make possible, but which he has not directly created, if we drop that desire to re-take control of what is produced by the machines which we have produced, which make things that we can't make without them, if we unravel that temptation to see in them a way of re-physicalizing the digital (an impression bolstered by the painted edges of the canvases tending to objectify these latter, separating them from the glossary of the immateriality of the image on the screen), then what do we see? In a vague way, these reliefs were once depicted in geography books; perhaps views of maquettes of those little landscapes that surround construction projects, with their rough representation of green spaces—but dwelling-less and with no series of offices in sight, still less any human beings, even in the form of plastic figurines; in a confused way, are they natural zones that are still virgin, or already destroyed?

Nonetheless, when we look at them, no anxiety comes forth, almost something more like serenity, to do with what comes about when you look at sand, at once evasively and attentively. It's as if we were observing the earth's skin, the depths of the sea, antique ruins. It's a bit like the whole world processing past us, without us knowing what to

focus on, and the intensity of this painting exults in this permanent confusion. Deep in a Pascalian vertigo somewhere between the extremely physical and the extremely digital, between an earth's crust that we might skim and the failures of the mechanized image, of a photocopy enlarged a hundred times, re-copied, scanned, of an image of the deepest depths of the image's weft—effects coming between Polke's dots and Guyton's glietches—our eye forever zooms and de-zooms in one and the same motion. Getting closer doesn't solve anything. To the great frustration of our intellect, everything we see is traces of scraped impastos, slight dazzles, the grain of the canvas. The comforting physicality of paint, in a nutshell. In terms of vertigo, nothing other than a coloured matter that has imbued the canvas. A thoroughly pictorial painting, a relation of the surface to the altogether classical depth: the flatness or quasi-flatness of the coloured expanse, “figuration” of a surface which opens onto faraway potential. Yet there is absolutely no question of figuration. So is a photorealist abstraction involved? An image of infinitesimal precision, but an image that shows nothing?

What we can say, by way of conclusion, about this set of paintings, whose contemplation has plunged us into a far-reaching immersion, is that the “only” thing that it represents, if we may so put it, is the floor of the artist's studio. This same floor on which, in tandem, she devised the sculptures we are acquainted with, in particular her concrete Fenster works, for which she sought out foils, she covered it with oil, applying her canvases to it and, with great swipes of a squeegee, imprinted its texture.



Vue de l'exposition / Installation view of Isa Genzken, «Basic Research Paintings», Institute of Contemporary Arts (ICA), London, 2015. Photo: Mark Blower

¹ This exhibition was previously shown at the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo in Turin from 29 October 2014 to 1 February 2015.

² Simon Denny, “Out to lunch with Isa Genzken”, interview, *Mousse* n°22, February 2010. <http://mousemagazine.it/articolo.mm?id=508>

L'image, à l'aune de la suspicion qui plane sur elle depuis que les retouches numériques se sont banalisées, a traversé une mauvaise passe et ses vertus probatoires se sont retrouvées battues en brèche, supplantées par la vérité de l'ADN. Comme si l'invisible chiffré avait ainsi pris le pas sur le document visuel. « Images à charge, la construction de la preuve par l'image », si elle n'opère aucun bilan sur la situation actuelle des devoirs, de l'éthique et des attentes que l'on a vis-à-vis des images, a saisi l'opportunité de compiler des recherches contemporaines sur leur valeur de preuve depuis les fondements de la criminalistique moderne avec Bertillon et le Suisse Reiss, jusqu'aux autopsies vidéo-graphiques conduites par Forensic Architecture. Au même moment, à la Wellcome Collection de Londres, une exposition se penchait sur la construction intellectuelle et visuelle de la forensique, cette science de l'enquête qui a généré une véritable culture contemporaine pluridisciplinaire, exacerbée à la télévision avec C.S.I (Les Experts) et faisant du spectateur un expert. « Forensics: The Anatomy of Crime » a choisi un parti pris très différent de celui du BAL. Là où ce dernier fonctionne par étude de cas (avec le risque de verser dans une perception proche du fait divers), les Britanniques ont disséqué le corps du litige suivant des thématiques fonctionnelles, depuis la scène du crime jusqu'au prétoire, en passant par l'investigation de terrain de type « cold case ». Autre différence, là où le BAL se targue de proposer une exposition sans œuvres et sans artistes (une communication un peu douteuse qui réengage le débat sur l'artificialisation du document, notamment lorsque des images comme celles de Rodolphe A. Reiss sont considérablement agrandies à l'impression), la Wellcome Collection articule une histoire précise et nourrie d'exemples de tout acabit à des œuvres contemporaines redoutablement bien choisies. Le cluedo qui s'y opère est alors sans égal. Ainsi, dans les deux salles les plus réussies, « The Crime Scene » et « The Search », croise-t-on les images d'Angela Strassheim, ancienne photographe professionnelle de scènes de crime, revenue sur des lieux de crimes sanglants photographier au luminol les traces des assauts passés et parfois méconnus des actuels occupants. Ravivant ainsi l'ancestral pouvoir de révélation de la photographie, Strassheim livre une image à la fois féérique et glaçante, interrogeant la mémoire et les vertus de l'oubli. Teresa Margolles, ancienne légiste, présente quant à elle plusieurs pièces dont un enregistrement sonore de 66 minutes d'une autopsie tandis que Sally Mann fut la première civile à visiter et photographier la « Body Farm » où la police observe l'action des insectes sur des corps en décomposition. Outre la présence évidente (et néanmoins indispensable) de la série *The Innocents* (2006) de Taryn Simon, certaines pièces offrent les plus stimulantes des réflexions. Christine Borland a ainsi réalisé une œuvre sidérante (*Second Class Male/Second Class Female*, 1996): bien avant que le quidam ne puisse plus acquérir des ossements humains (*Human Tissue Act*, 2004), la Britannique s'était procurée deux crânes sur catalogue. Elle a par la suite cherché, avec l'aide de spécialistes, à reconstituer les visages de cet homme et de cette femme inconnus qui avaient légué leur corps à la science. Les portraits de bronze rendent hommage à ces disparus devenus du « matériel » médical de seconde classe et en appellent aux vertus d'une science réparatrice de conscience. L'exposition londonienne démontre avec pertinence le glissement des dispositifs, méthodes et enjeux de la forensique jusque dans les pratiques artistiques contemporaines actuellement taraudées par les enjeux de l'authenticité, tout en explorant les fleurons de la littérature et du cinéma, sans jamais que cela soit fourre-tout. Elle articule patiemment le goût du macabre aux questions

éthiques, l'imaginaire de la preuve à la croyance en une vérité scientifique.

En s'attaquant à des cas d'étude, le BAL offre davantage un digest malin des recherches actuelles mais sans rendre visible ce qui les rend d'actualité et les fait converger. Des salles au catalogue, l'approche fonctionne par corpus: plus historiques au rez-de-chaussée avec Bertillon, Reiss et l'affaire du Saint Suaire de Turin dont l'image du Christ fut révélée par la photographie, puis plus contemporains un étage en dessous. Les cas les plus pertinents sont ceux explorés par le film et la recherche de Christian Delage à propos du procès de Nuremberg avec l'utilisation de preuves visuelles à charge (*Nuremberg, les nazis face à leurs crimes*, 2006) ainsi que la fascinante dissection-reconstitution d'une attaque de drone au Pakistan par Eyal Weizman et Forensic Architecture (*Decoding Video Testimony Miranshah*, Pakistan, 2012). Dans cette vidéo, l'investigation se déroule à partir d'images de surveillance afin de témoigner d'une attaque télécommandée auprès du rapporteur spécial des Nations Unies sur les droits de l'homme et la lutte contre le terrorisme. Ce collectif qui expose autant à Portikus (Francfort) qu'à la biennale de Sharjah ou au HKW de Berlin ne s'embarrasse pas de discuter si ses productions sont ou non des œuvres. Son objectif est celui de révéler une vérité, d'incriminer ou de justifier des actes. Il faut d'ailleurs rappeler que le mot latin *forensis* renvoie au forum, à l'agora romaine où la rhétorique était reine. C'est peut-être la raison pour laquelle « Images à charge » n'a pas l'éloquence de sa consœur londonienne, car il lui manque ce désir de persuader le visiteur, d'articuler les images et les objets à un argumentaire. Le BAL a fait sans doute trop confiance à ses images (maintenues dans le champ de l'usage spécialisé), oubliant l'efficacité d'une articulation à la rhétorique et au pouvoir de l'imaginaire, pour faire complètement mouche.

Forensics: The Anatomy of Crime & Images à charge. La construction de la preuve par l'image

par *Bénédicte Ramade*

Wellcome Collection, Londres, du 26 février au 21 juin 2015 & Le BAL, Paris, du 4 juin au 30 août 2015



Photogramme extrait de *Decoding video testimony*, Miranshah, Pakistan, March 30, 2012. © Forensic Architecture en collaboration avec SITU Research

Forensics: The Anatomy of Crime & Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence

by *Bénédicte Ramade*

London, from 26 February to 21 June 2015 & Le BAL, Paris, from 4 June to 30 August 2015

Judging by the suspicion floating over the image since digital retouching has become run-of-the-mill, imagery has had some bad press, and its probationary virtues have ended up assailed, ousted by the truth of DNA. As if the quantified invisible had thus taken precedence over the visual document. If "Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence" makes no comment on the present-day situation of the duties, ethics and expectations we have with regard to images, it has grabbed the chance to compile contemporary research into their value as proof, from the foundations of modern criminalistics, with Bertillon and the Swiss Reiss, to the video autopsies carried out by Forensic Architecture. At the same time, at the Wellcome Collection in London, an exhibition was focusing on the intellectual and visual construction of forensics, that investigatory science that has given rise to nothing less than a contemporary multidisciplinary culture, exaggerated on TV with C.S.I (Crime Scene Investigation) and turning the viewer into an expert. "Forensics: The Anatomy of Crime" has chosen a very different tack from that of Le BAL. Precisely where this latter works by case studies (with the risk of toppling over into a perception akin to a trivial news item), the British have dissected the corpus of litigation based on functional themes, from crime scene to court, by way of the cold case kind of field investigation. Another difference: where Le BAL prides itself with offering a show without works and without artists (in a somewhat dubious press release which rekindles the discussion about the 'artificiality' of the document, especially when images like those of Rodolphe A. Reiss's are considerably enlarged when printed), the Wellcome Collection combines a precise history, rich in examples of every kind, with formidably well selected contemporary works. The Cluedo at work is thus peerless. So in the two most successful rooms, "The Crime Scene" and "The Search", we come upon the pictures of Angela Strassheim, an erstwhile professional crime scene photographer, returning to the places where bloody crimes were committed to photograph with luminol the traces of past assaults, which current occupants knew little or nothing about. Thus reviving photography's ancestral powers of revelation, Strassheim offers an at once magical and frosty image, questioning memory and the virtues of forgetting. Teresa Margolles, a former forensic expert, for her part presents several pieces, including a 66-minute sound recording of an autopsy, while Sally Mann was the first civilian to visit and photograph the "Body Farm", where the police observe the action of insects (and nevertheless indispensable) presence *The Innocents* (2006) by Taryn Simon, some pieces offer the most stimulating of reflections. Christine Borland has thus produced a stunning work (*Second Class Male/Second Class Female*, 1996): well before the ordinary

fellow can no longer come by human bones (*Human Tissue Act*, 2004), the British artist had obtained two skulls by mail order. Subsequently, with the help of experts, she tried to recreate the faces of this unknown man and woman who had bequeathed their bodies to science. The bronze portraits pay tribute to these deceased persons who have become second class medical "equipment", and summon the virtues of a science that repairs consciousness. The London show pertinently demonstrates the shift of systems, methods and challenges of forensics even in contemporary art praxes being currently gnawed at by the challenges of authenticity, while at the same time exploring the jewels of literature and cinema, without this ever becoming a carryall. It patiently combines a liking for the macabre with ethical issues, and the imagination of proof with a belief in a scientific truth.

In getting to grips with case studies, Le BAL offers something more like a shrewd digest of current research, but without showing up what makes it topical and gets it to converge. From the rooms to the catalogue, the approach operates by corpus: more historical on the ground floor with Bertillon, Reiss and the matter of the Turin Shroud, where the image of Christ was revealed by photography, then more contemporary on the floor below. The most relevant cases are those explored by Christian Delage's film and research about the Nuremberg Trials with the use of visual proof as incriminating evidence (*Nuremberg, les nazis face à leurs crimes*, 2006), as well as the fascinating dissection-reconstruction of a drone attack in Pakistan by Eyal Weizman and Forensic Architecture (*Decoding Video Testimony Miranshah, Pakistan*, 2012). In this video, the investigation unfolds from surveillance images to attest to a remote-controlled attack, to the UN special rapporteur on human rights and the war on terror. This collective, which exhibits both at Portikus (Frankfurt) and at the Sharjah Biennial, as well as the HKW in Berlin, does not burden itself with discussing whether its productions are works or not. Its goal is to reveal a truth. To incriminate or justify acts. It is incidentally worth remembering that the Latin word *forensis* refers to the forum, the Roman agora, where rhetoric reigned. This is perhaps why "Images of Conviction" lacks the eloquence of its London sister show, for it does not have that desire to persuade the visitor, and articulate the images and objects with a pitch. Le BAL has probably set too much store by its images (kept in the field of specialized use), forgetting the effectiveness of an articulation with the rhetoric and power of the imagination, to reach the target.



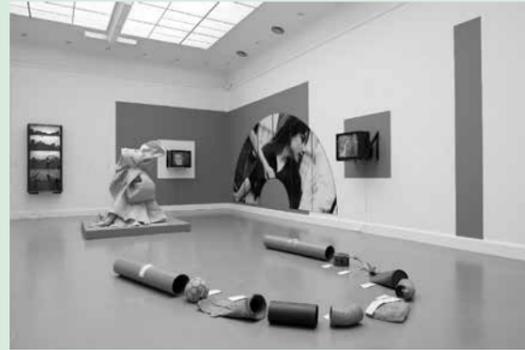
Angela Strassheim, *Evidence No.1*, 2009. Impression pigmentaire sur papier archive / Archival pigment print. Courtesy Angela Strassheim; Andrea Meislin gallery.

«Une République d'Art» présente, au Van Abbemuseum, une sélection de plus d'une centaine d'œuvres en provenance des collections des vingt-trois FRACs, collections régulièrement présentées à l'étranger mais pour la première fois aux Pays-Bas où le système des FRACs est encore mal connu. Dans un pays dont le secteur culturel souffre de sévères coupes budgétaires depuis 2011, une telle exposition en devient presque politique: c'est une manière d'affirmer que les Français s'intéressent *vraiment* à l'art contemporain et qu'ils sont prêts à payer pour cela. Le réseau des FRACs peut être comparé au système des CBK hollandais (Centrum voor Beeldende Kunst) qui a vu le jour au début des années quatre-vingt, comme celui des FRACs. Trois décennies plus tard, il ne reste qu'une poignée de CBK. Les pressions de la crise financière et du néolibéralisme ont eu raison de cette idée d'un réseau dense d'institutions dédiées à l'art contemporain. Étant donné l'intérêt que porte le Van Abbemuseum à la contextualisation de sa collection, à l'expérimentation dans sa présentation et à l'interpellation du public, une exposition comme celle-ci était une étape somme toute logique. Ce n'était cependant pas tâche facile pour Diana Franssen et Annie Fletcher, les curatrices de l'institution, que de travailler à partir d'un ensemble de 26 000 œuvres – en comparaison, la collection du Van Abbemuseum en compte 3 000. Elles ont ainsi conçu une sélection qui parcourt l'histoire de l'art depuis la création des FRACs. Dans la première salle, dédiée à la décennie quatre-vingt, des œuvres de Richter, Buren, Louise Lawler, General Idea et Ben semblent avoir été réunies sous la bannière de «l'art qui parle d'art» tandis que les pièces de Sarkis, Haacke et Hains se rangent plus du côté des sujets politiques et historiques. Dans les salles suivantes, hormis Cindy Sherman, Dara Birnbaum et Orlan qui explorent les questions de genre, du féminisme, de l'identité et du corps, Renée Green et Bruno Serralongue traitent à leur manière de questions plus locales: la première s'est immergée dans l'histoire de l'esclavage nantais sur une commande du FRAC des Pays de la Loire, cependant que le second documente dans ses photographies issues de la collection du FRAC Limousin des événements comme les Courses de karts et la Fête du cheval. Pour ce qui est des années quatre-vingt-dix, c'est le trio Gonzalez-Foerster, Huyghe, Parreno qui domine la scène en relation à l'esthétique relationnelle. Cependant, Nicolas Bourriaud n'est même pas mentionné et, du fait d'un choix d'œuvres plutôt faibles, le terme ici sonne creux. L'on découvre aussi des œuvres d'artistes vénérés dans leur contrée mais peu connus à l'extérieur, comme Raymond Hains, très présent dans les collections des FRACs. L'une des premières œuvres de Carsten Höller fait valoir le fait que de nombreux FRACs achètent des œuvres de tous jeunes artistes bien avant qu'ils ne deviennent célèbres et que leur cote ne s'effondre. La très spirituelle installation d'Höller est bien loin de l'esthétique lisse et glamour qu'il affectionne désormais: un œuf en chocolat est posé sous un lit pour bébé renversé, le piège à enfant est tendu. Pour ce qui est des œuvres plus actuelles, l'on remarque une nette ouverture du monde de l'art à des artistes d'origines géographiques plus lointaines, et des artistes aux possibilités comme aux difficultés liées à la mondialisation. Une représentation de Manhattan faite de livres qui analysent les événements du 11 septembre, deux korans pour figurer les *twin towers*: cette pièce de Mounir Fatmi a malheureusement trouvé un écho dans les événements parisiens de janvier dernier. Claire Fontaine déconstruit le drapeau français; Latifa Echakhch réfléchit à l'immigration en France; Harun Farocki compare des séquences de films d'ouvriers quittant leur usine sur onze décennies. Malgré sa belle facture, sur la fin l'exposition s'avère plus une

A Republic of Art

par Nanda Janssen

Van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas,
du 27 juin au 4 octobre 2015



Jimmie Durham, *Paradigm For An Arch*, 1994, collection FRAC Champagne-Ardenne © Jimmie Durham. Au second plan / Background: Chen Zhen, *Lands-Objectscape*, 1993-1995, collection FRAC Alsace © Adagp, Paris; ORLAN, *Étude documentaire: Sculpture de plis ou robe sans corps n°1*, 2002, collection FRAC des Pays de la Loire © Adagp, Paris; Dara Birnbaum, *Damnation of Faust*, 1984, Collection 49 Nord 6 Est – FRAC Lorraine © Dara Birnbaum. Vue de l'exposition / Installation view of «A Republic of Art», Van Abbemuseum, Eindhoven, 2015. Photo: Peter Cox

présentation de collection classique avec quelques touches françaises. Le manque de contextualisation dessert le propos, il aurait été intéressant pour le public néerlandais d'accéder à des informations non seulement sur les œuvres mais aussi sur le positionnement des artistes, de souligner par exemple l'influence de Buren sur la peinture française, de mentionner le fait que Thomas Hirschhorn, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming, Chen Zhen, Sarkis, Latifa Echakhch et Mounir Fatmi viv(ai)ent en France et font partie de sa scène, d'explicitier la relation de certains artistes étrangers avec la France – le Belge Michel François enseigne à l'ENSBA de Paris depuis 2009 –, de mettre en évidence la réussite des plus jeunes Français de la sélection comme Lili Reynaud Dewar, Claire Fontaine et Latifa Echckach. Où est la république de cette «République d'Art»? Malheureusement, la question qui introduit le communiqué de presse: «une identité française peut-elle être déduite des collections des FRACs?» se dissout dans l'exposition: les œuvres sont finalement très proches de celles présentées dans la section «1980 à nos jours» des collections du Van Abbemuseum. Le point de départ en est le même: la perte d'influence du modernisme. À les comparer, la collection des FRACs semble plus orientée vers l'Europe et l'Amérique du Nord tandis que celle du Van Abbe inclut une part notable d'artistes originaires d'Asie et d'Europe de l'Est. Les similitudes entre les deux expositions montrent aussi simplement que la collection des FRACs peut tout à fait rivaliser avec celle d'un grand musée. Il serait injuste de juger la collection des FRACs sur cette seule exposition. Cette collection apparaît tout de même très pertinente en regard de celles des puissantes fondations et des privés. Les FRACs osent encore acquérir des pièces fragiles, pas forcément élégantes, d'artistes relativement inconnus. Alors que les privés et les entreprises définissent de plus en plus le goût général et que leur influence sur la programmation des musées s'est considérablement accrue, les FRACs peuvent être vus comme un réel contrepoids, argument qui, à lui seul, justifie leur existence. Leur futur est assez incertain en regard de la réforme des régions, espérons que les Français ne prendront pas les mêmes décisions que les Néerlandais.

A Republic of Art

by Nanda Janssen

Van Abbemuseum, Eindhoven, the Netherlands,
from 27 June to 4 October 2015

“A Republic of Art”, organised by the Dutch Van Abbemuseum, shows a selection of over one hundred art works from the twenty-three FRACs. The FRAC collection has been regularly on display throughout Europe and in the United States. For the first time it's being welcomed in the Netherlands where the FRAC system is relatively unknown. In a country that suffers from severe budget cuts in culture (since 2011), an exhibition like this becomes almost political. It demonstrates to The Hague that the French *do* care about contemporary art and that they're willing to pay for it. The FRAC network can be compared to the Dutch CBK system (Centrum voor Beeldende Kunst) which saw the light of day in the early eighties, like the FRACs. Now, three decades later, a handful of CBKs still exist. Under pressure of the financial crisis and the neoliberal philosophy, the idea of a dense network of contemporary art institutes throughout the country has been abandoned. Given the Van Abbemuseum's interest in contextualising their own collection, experimenting with presentation models and reaching out in various ways to the audience, an exhibition around the FRAC collection seems a logical step. Not an easy task for museum curators Diana Franssen and Annie Fletcher to make a selection out of 26.000 artworks. In comparison, the Van Abbemuseum owns 3.000 artworks. Many itineraries through this vast collection are possible, which path to take? The Van Abbemuseum has chosen to put art history in context, in other words, to present art from the 1980s to our current times. The first room shows various artistic positions in the eighties. Works by Gerhard Richter, Daniel Buren, Louise Lawler, General Idea and Ben can be headed under 'art about art' and works by Sarkis, Hans Haacke and Raymond Hains deal with political and historical topics. These points of departure are complemented in the following rooms. Cindy Sherman, Dara Birnbaum and Orlan explore gender, feminism, identity and the body. Other artists focus on the local situation. Commissioned by FRAC des Pays de la Loire, Renée Green plunged into Nantes' slave history and FRAC Limousin collected Bruno Serralongue's photographs documenting local events like 'Courses de karts' and 'Fête du cheval'. Having arrived in the nineties, the threesome Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe and Philippe Parreno are prominently presented and related to 'relational aesthetics'. However, as a result of a lack of explanation, not even Nicolas Bourriaud is mentioned, and because of a feeble choice of their art works the term remains an empty notion. Some artists are worshipped in their own country but hardly known abroad, as is the case with Raymond Hains. His work is well collected by various FRACs and a wide range is on display in the exhibition. Through an early work by Carsten Höller, we realise how many FRACs own quite a few early pieces of now famous artists. As the prices of their more recent work have gone through the roof, often the FRACs won't be able to purchase their work anymore. Höller's witty ad hoc installation is far removed from the artist's current smooth and often glamorous aesthetics. A chocolate egg is positioned under an upside down baby crib: the trap for children is set. The third part of the exhibition, our current times, shows that the art world has opened up to artists from various parts of

the world as well as that artists focus on the possibilities and difficulties that globalism offers. A cityscape of Manhattan at the moment of the terrorist attacks on 9-11 is constructed out of books analyzing the event. Two Korans represent the slender twin towers. This piece by Mounir Fatmi has regained momentum due to the recent events in Paris. French collective Claire Fontaine have deconstructed the French flag, Latifa Echakhch reflects on the French immigration system and Harun Farocki compares film footage from eleven decades of workers leaving the factory. Although it's well done, in the end the exhibition is merely a regular collection presentation with French touches. Due to the lack of context the exhibition doesn't come to life. The French perspective is underexposed. It would have been interesting for the Dutch audience to read not only about the artwork but also about the position of the artist. Highlight for example the influence of Daniel Buren on French painting. Inform us that Thomas Hirschhorn, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming, Chen Zhen, Sarkis, Latifa Echakhch and Mounir Fatmi live(d) in France and are part of the French contemporary art scene. Underline the relation of certain foreign artists with France. Belgium artist Michel François for instance has been teaching at the ENSBA in Paris since 2009. Tell us about the achievements of the younger French artists in the exhibition like Lili Reynaud Dewar, Claire Fontaine and Latifa Echckach. The latter won the Prix Marcel Duchamp 2013. More information about the French contemporary art scene leads to a better understanding of the FRAC collection. Where is the republic in 'A Republic of Art'? Unfortunately the question with which the press text opens, 'can a French identity be deducted from the FRAC collection', doesn't play a role in the actual exhibition. A pity, it would have given the exhibition more edge. 'A Republic of Art' has many similarities with the section '1980 - now' of the current collection presentation of the Van Abbemuseum. This presentation has the same point of departure: the diminished impact of modernism has given way to many different worldviews and truths that artists from all over of the world explore. In comparison it seems that the FRAC collection is more focused on Europe and North America whereas the Van Abbe collection includes quite a few artists from Asia and Eastern Europe. The similarity between the two exhibitions also shows that the FRAC collection can easily compete with a museum collection. It's tempting to judge the FRAC collection by way of this exhibition. Which is unfair because it only presents a selection. That said, it struck me that the FRAC collection is quite distinctive in comparison with the French collections of powerful 'fondations' and private collectors. The FRACs still dare to collect fragile, unpolished and 'unfinished' work and from relatively unknown artists too. Now that private collectors and enterprises are more and more defining the art canon and taste and now that their influence on the programme of public museums is being heightened, the FRACs serve as an important counterbalance to that development. That alone justifies the existence of the FRACs. The FRACs await an unstable future as the number of French regions will be drastically reduced. Hopefully the French won't take the same decision as the Dutch.

Roland Barthes aurait eu cent ans cette année s'il n'avait été victime d'un banal accident d'auto rue des Écoles, devant le Collège de France, le 26 mars 1980: «insignifiant», c'est l'adjectif qu'emploie Thomas Clerc pour désigner le responsable de ce décès anticipé dans un entretien¹ à propos de son recueil de nouvelles intitulé L'homme qui tua Roland Barthes. Usant d'une formule choc au fort accent cinématographique² afin de dramatiser un épisode qui, on a tout lieu de croire, relève plus du fait divers que de l'attentat programmé, l'auteur fait ainsi d'une pierre deux coups: en faisant passer cet épisode malheureux du registre du banal à celui du sensationnel, il pointe l'importance de la «formule» dans la retransmission de l'événement. On imagine que ce procédé n'aurait pas déplu à l'auteur du Degré zéro de l'écriture qui passa une bonne partie de son existence à décortiquer les rapports de l'écriture au réel et à décrire l'immixtion de la fiction dans la représentation du quotidien.

Comment célébrer le centenaire de la naissance d'un homme du pays³ dont la pensée eut, et a encore aujourd'hui, une influence aussi forte sur toute l'intelligentsia française et mondiale – bien que ses premiers essais fassent état d'un rapport très critique à l'endroit du monde de l'art, y compris des avant-gardes dont il fustige vertement les accointances avec la bourgeoisie et le manque de portée politique des agissements – autrement que par des voies littéraires? Pour l'exposition qu'elle organise au Frac Aquitaine, Magali Nachtergaeel, par ailleurs spécialiste de l'écrivain⁵, ne prend pas le parti de mettre en avant cette dimension critique qui correspond au «jeune Barthes», elle réunit des œuvres d'artistes contemporains qui, d'une certaine manière, résonnent avec la pensée barthesienne, choisissant celles ayant un rapport plus ou moins direct avec la littérature car, étant donné que la portée de l'œuvre de Barthes dépasse largement ce champ – le seul concept de la mort de l'auteur pouvant facilement s'appliquer à la création contemporaine prise dans son ensemble – n'importe qu'elle œuvre d'art contemporain aurait facilement pu entrer dans un tel projet commémoratif. L'exposition est doublement bordée par cette nécessaire limitation et par la contrainte toute aussi forte de piocher dans les réserves du Frac Aquitaine; de fait, elle fonctionne plutôt comme un catalogue des figures de rhétorique, chaque pièce pouvant renvoyer à l'une de ces dernières: Appartement de l'artiste, empreinte (1987-1989) de Pascal Convert jouant le rôle de la métonymie spatiale pour évoquer les conditions de la création littéraire, thème cher s'il en est à Barthes puisque l'intégralité de son œuvre littéraire, «depuis 1953, n'a pas cessé de se déployer (selon d'innombrables ruses et détours dont l'œuvre porte témoignage) autour d'une question et une seule, celle de l'utopie littéraire⁶.» Métonymie encore que le «chapeau doré» d'Ann Veronica Janssens (L'été, 2011) qui peut facilement s'analyser comme un «signe» renvoyant aux vacances mais aussi à tout un éventail de significations plus ou moins tacites et lointaines, telle que l'aurole du saint. En s'éloignant de sa fonction première d'ombrelle, ce banal chapeau accroché à un porte-manteau dépasse la qualité de simple indice de la présence-absence de son propriétaire et montre la capacité d'une œuvre à produire beaucoup dans l'imaginaire à partir de peu... L'adaptation manifeste (a short film reading) (2008) d'Aurélien Froment agit comme l'illustration du pour soi que la littérature procure au lecteur dans l'acte de parcourir un livre – métaphore de l'intransmissibilité absolue du ressenti –, faisant un détour par le cinéma au sein duquel sont isolées quelques scènes de lecture emblématiques: toutes rejouées par la même comédienne, elles ont été tournées dans un cadre dépouillé, tout comme les couvertures des livres qui

L'Écrivain en vacances: sur la plage

par Patrice Joly

Frac Aquitaine, Bordeaux⁴
du 21 mai au 29 août 2015



Aurélien Froment, *L'Adaptation manifeste* (a short film reading), 2008. Collection Frac Aquitaine. © Aurélien Froment. Photo: Frac Aquitaine.

ont été «neutralisées». Notre regard ricoche sur le visage de l'actrice que l'on suit déchiffrant laborieusement les textes, nous plongeant dans l'essence de cette relation intime qui nous lie à la littérature. Les photos de William Klein, en revanche, sont plus sensibles et permettent de faire allusion par la bande à la vie privée de Barthes: ces «clichés» de jeunes hommes en vacances réalisés par le célèbre photographe américain à la demande de Fellini ont été pris à Ostie, la plage de prédilection de Pasolini, celle-là même où il fut retrouvé mort. Une série de dessins de Barthes figure également dans l'exposition qui témoigne de l'intérêt majeur de ce dernier pour un art «calligraphique» qui puisse répondre à une des grandes interrogations esthétiques qu'il déploie dans L'empire des signes: «Où commence l'écriture? Où commence la peinture?» La présence de ces dessins, dont certains furent exécutés dans sa résidence d'été, permet incidemment de faire état de ce temps si spécifique des vacances et, peut-être, de rebondir sur une des Mythologies les plus connues, «L'écrivain en vacances», clin d'œil à ces mêmes critiques qu'il a largement prodiguées à l'encontre de cette bourgeoisie abhorrée, puisque ces calligraphies peuvent renvoyer à cette «sécrétion involontaire» dont il déplore justement que l'on puisse l'assimiler à un phénomène divin⁷.

Pour finir, «My last life» de Vincent Meessen agit comme une exposition dans l'exposition et rentre peut-être plus profondément que les œuvres précédemment citées dans la «chair» et «l'esprit» de l'écrivain en faisant directement référence à ses origines familiales. Le vrai-faux documentaire Vita nova, reprenant le titre du projet de roman de Barthes, met en scène un personnage de jeune soldat africain apparu sur la couverture d'un numéro de Paris Match dont Barthes fait l'exégèse dans la postface de Mythologies. Le film de Meessen surfe sur une vague postcoloniale dont Barthes n'a fait qu'anticiper les développements théoriques à venir, il laisse deviner le poids de la légende familiale sur les épaules de ce petit-fils d'un célèbre explorateur⁸ et dérive subtilement vers une allégorie du glorieux roman national teinté des vicissitudes de l'opacité historiographique à la française: une lumière plus crue se fait ainsi jour sur les ressorts d'une aussi féroce critique envers la bourgeoisie.

¹ Dans le cadre de Lumières de Roland Barthes, dont le second volet, «Lunettes noires et chambre claire» se déroule au centre d'art Image/Imatge à Orthez du 23 mai au 12 septembre 2015.

² <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/entretien/thomas-clerc-je-souhaitais-montrer-diversite-crimes-manières-raconter-01-06-2010-35284>.

³ On pense bien sûr à L'homme qui tua Liberty Valance de John Ford.

⁴ Roland Barthes est né à Urt, en plein Pays basque où il revenait passer ses vacances d'été pour se ressourcer et profiter de cette fameuse lumière d'été qui donne son nom aux deux expositions commémoratives.

⁵ «Il y a sans doute des révoltes contre l'idéologie bourgeoise. C'est ce qu'on appelle en général l'avant-garde. Mais ces révoltes sont socialement limitées, elles restent récupérables. D'abord parce qu'elles proviennent d'un fragment même de la bourgeoisie, d'un groupe minoritaire d'artistes, d'intellectuels, sans autre public que la classe même qu'ils contestent, et qui restent tributaires de son argent pour s'exprimer.» Mythologies, «Le Mythe, aujourd'hui», Seuil, 1957, p. 248.

⁶ À l'occasion de Lumières de Roland Barthes, Magali Nachtergaeel, maître de conférence en littérature et arts à l'université Paris 13, a publié un ouvrage aux éditions Max Milo (2015), Roland Barthes contemporain, qui retrace l'itinéraire critique de Barthes et ses apports successifs à l'art contemporain avec, en point de mire, le texte «La mort de l'auteur», ainsi qu'un portrait de Barthes artiste.

⁷ Roland Barthes, La préparation du roman, préface de Nathalie Léger, Seuil, 2003, p. 15.

⁸ Roland Barthes, Mythologies, «L'écrivain en vacances», *op. cit.*, p. 30.

⁹ Le grand-père de Barthes, Louis-Gustave Binger, cartographia le Mali et «donna la Côte d'Ivoire à la France (comme l'indique sa stèle au cimetière du Montparnasse)», ainsi que le mentionne Magali Nachtergaeel dans Roland Barthes contemporain, *op. cit.*, p. 34.

Dans la grande exposition collective que le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris consacra en 2012 à la jeune scène mexicaine, «Resisting the Present», l'œuvre de Jorge Méndez Blake (The Castle, 2011) faisait barrage à la progression régulière des visiteurs au sein de l'exposition, monumental mur de briques incurvé en son milieu par une étrange «cale». S'approchant, on pouvait alors s'apercevoir que le responsable de cette inflexion disgracieuse n'était autre que le livre de Kafka, Le château, pavé pour le moins incongru dans cet océan de briques rouges. D'emblée, les interprétations affleuraient face à une pièce chargée de symboliques enchevêtrées: la littérature semble s'opposer à l'architecture dans laquelle elle représente une possible brèche mais le livre de Kafka est aussi le symbole de l'enfermement bureaucratique dont on ne s'échappe jamais vraiment sinon par des voies sans issue; en cette occasion précise littérature et architecture se rejoignent en des pistes de lecture convergentes.

Cette toute première apparition de l'artiste mexicain en France condensait ses deux obsessions majeures: architecture et littérature. Architecte de formation, le résident de Guadalajara est un grand lecteur de Borges, Poe, Melville, Hawthorne, Stevenson et bien sûr de Kafka. Son travail a manifestement une dimension scénique, voire théâtrale: The Castle n'était pas qu'une simple pièce destinée à illustrer un propos de curateur; l'artiste voulait s'attaquer à l'espace muséal, le «faire parler» en redoublant les cimaises d'un deuxième parler, porteur d'histoire et de récits, en affirmant que l'art contemporain est avant tout une histoire d'arrangements spatiaux hérités du XIX^e siècle, traversée de récits adjacents. Cette histoire de l'art vue à travers le filtre de l'espace n'est pas nouvelle, elle irrigue d'une certaine manière la fin du modernisme et le minimalisme naissant, et Méndez Blake n'a rien à voir avec un Robert Morris qui cherche à épurer les formes de l'affrontement spatial. Ses «architectures» sont d'une certaine manière extrêmement anecdotiques dans le choc disciplinaire qu'elles instituent, espèces d'intrusions burlesques au sein du grand récit moderniste. En voulant mêler les genres, Méndez Blake rend l'architecture bavarde et la littérature plus sobre.

Dans la grande salle de la Kunsthalle qui porte les traces d'une histoire industrielle récente, le travail de Méndez Blake s'inscrit comme une succession de scénettes qui quadrillent l'espace avec lequel un dialogue se noue instantanément: alors qu'au musée d'Art Moderne, le mur de brique redoublait les cimaises, ici l'alignement des tables sur lesquelles sont posées les œuvres dessine une grille qui sectionne donc l'espace en autant de micro récits. Chaque îlot dessine ainsi le lieu d'une rencontre entre architecture et littérature, chaque table sur laquelle se déploie ce théâtre en réduction est la limite spatiale de ce dialogue fusionnel. Techniquement, l'artiste a chaque fois tenté de traduire l'essence d'une œuvre majeure en sa résultante architecturale, développée à partir d'une image unique qui la condense intégralement, une espèce de transsubstantiation plus qu'une simple traduction: ainsi de ce phare noir (Black lighthouse, 2015), signe de l'addiction de Virginia Woolf à la promenade marine, de cette maquette écarlate de la maison d'Emily Dickinson (Emily's Dickinson's house, 2015) que cette dernière n'a jamais quittée ou encore de ce face à face entre ces deux balcons, espèce de pyramide écartelée qui résume de manière tellement juste l'infranchissable distance des amants de Shakespeare (Double Balcony, 2015). Cette approche des œuvres (romanesques pour leur grande majorité) dérive d'une considération de ces dernières comme autant d'objets «construits», potentiellement traduisibles et synthétisables d'un langage dans l'autre. Certes, l'analogie n'est pas

Jorge Méndez Blake Projets pour une Possible Littérature

par Patrice Joly

La Kunsthalle, Mulhouse, du 4 juin au 23 août 2015



Jorge Méndez Blake, *Vita activa/Vita contemplativa (Como la lluvia)*, 2015. Livre, socle, 106 × 55 × 38 cm. Courtesy de l'artiste et des galeries Messen de Clercq, OMR, Travesia Cuatro et 1301 PE.

neuve et les allusions à la littérature comme une succession de «petites briques» sont monnaie courante, mais là où le travail de Méndez Blake s'avère le plus intéressant, c'est lorsqu'il se laisse déborder par cette logique qu'il a lui-même instituée, ne conservant de ce systématisme qu'un cadre flotant lui permettant de verser dans une véritable poésie du objet. Lorsqu'il ouvre un livre pour le refermer sur ses pages aveugles (Vita activa, vita contemplativa (como la lluvia), 2015, cf. image), il nous rappelle, si nous l'avions oublié, que les livres sont aussi de véritables architectures miniatures, abritant précautionneusement sous leurs toitures en carton la fragilité des récits; lorsqu'il aligne une série de livres de Borges aux reliures monochromes (Borges' Bookshelf II, 2015), n'est-ce pas la meilleure manière de représenter cet objet inimaginable qu'est la Bibliothèque de Babel du maître argentin? Et lorsqu'il se ressaisit d'une phrase de Mallarmé (Mallarmé's page, 2015) ou d'un pangramme de Perec (Pangram 1, 2015), n'est-ce pas la profondeur sans fond de la littérature qu'il arrive à décrire ou encore ses innombrables stratégies ludiques et tragiques pour la dompter?

La manipulation biographique jusqu'à l'autofiction, le combat contre l'identité civile au profit d'une identité du genre plus conforme au moi, sont devenus, au cours de l'ère postmoderne, les outils privilégiés de nombre d'écrivains et d'artistes. Immédiatement, viendront à l'esprit les figures de Boltanski, d'Annette Messager, jusqu'à certaines caricatures de soi comme celles que met en scène Ryan Trecartin dans ses installations exultant l'exhibitionnisme à la sauce 2.0. Aucun de ces personnages ne vient hanter « Formes biographiques », l'opus commissarié par Jean-François Chevrier à la suite d'une première version madrilène réalisée à l'hiver 2013-2014. Plus ramassée, plus contemporaine, cette version n'est pas forcement à lire comme une suite, ni même une réédition. C'est un objet hybride qui se coule dans l'architecture quelque peu autoritaire du dernier étage du Carré d'Art. Une galerie de personnalités dont le dénominateur commun est le commissaire. Il a tissé des liens avec les artistes. Certains ont été ses étudiants à l'ENSBA de Paris comme Florian Fouché ou Claire Tenu. D'autres sont admirés et étudiés depuis longtemps comme Broodthaers, Filliou, Étienne Martin, Dieter Roth et encore Thomas Schütte. Mais plutôt que des biographies, que des figures, Chevrier aura choisi des œuvres avec lesquelles il tisse son récit lapidaire dont le visiteur ne sait jamais complètement qui est le narrateur, tant celui-ci passe de mains en mains. L'exercice est éminemment intellectuel. Parfois un peu compassé car il hésite entre une forme historique, qui était davantage celle privilégiée au Reina Sofia de Madrid, et une forme libre, plus contemporaine. Une chose est sûre : le mandat de formes biographiques est rempli. Et il ne s'encombre pas d'un fastidieux catalogue de configurations. Il joue volontairement de l'indiciel, de formes de répétition, assumant la part d'interprétation de l'auteur de cette métabiographie qu'est Chevrier. Il le dit d'ailleurs sans ambages, ce sont des œuvres qui l'ont construit qui ont été rassemblées à Nîmes. Parmi ces moments de vie, les douze images noir et blanc d'Edward Krasinski, *J'ai perdu la fin* (1969), montrant un homme se débattant avec un long fil entremêlé. Dans cette première salle, une étrange sculpture de Martin Honert montre un enfant assis à une table (*Foto, Klein-Martin am Tisch*, 1993). L'image-objet est rétive autant au discours qu'à la confiance. « On n'est pas obligé de savoir » revendique Chevrier. Et effectivement, le parcours est jalonné d'aspérités, parfois d'incompréhensions quant aux présences, aux choix. Ils appartiennent à l'auteur ; au visiteur d'avoir lu l'imposant catalogue ou d'arpenter en toute conscience de son ignorance. L'exposition n'est justement pas très explicite sur ces fameuses formes. On espérait une taxonomie, c'est un métarécit, un emboîtement gigogne où se croisent la photographie, la sculpture, l'installation, la forme filmique. Il y a heureusement de belles trouvailles dans cet imbroglio. *Rock Star, Character Appropriation* (1974), série d'images pour lesquelles David Lamelas s'empare des stéréotypes du rock. Un groupe de marionnettes de Peter Friedl dans la dernière salle, *The Dramatist*, sème un peu plus le doute. Modélisations de Chavafambira (« l'Hamlet Noir »), d'Henry Ford le magnat automobile, de Julia Schucht, épouse de Gramsci, et de Toussaint Louverture, figure de l'indépendance haïtienne : tous acteurs d'une pièce dont le scénario est connu de l'artiste seul, probablement personifié par un masque mortuaire en plâtre. La biographie est une énigme, un labyrinthe, un gouffre.

Chevrier livre une forme ouverte, non péremptoire qui laisse libre de s'exprimer la propre biographie du spectateur, libre de projeter une fantasmagorie, à moins que cela ne soit une névrose. C'est la beauté de l'exercice parfois un peu docte, parfois un peu loin de la contemporanéité mais avec l'appétit intact de son auteur comme propulsion dans cet univers hautement singulier. Une forme d'autobiographie écrite à la troisième personne.

Formes biographiques

par *Bénédicte Ramade*

Carré d'Art Nîmes, du 29 mai au 20 septembre 2015



Peter Friedl, *The Dramatist (Black Hamlet, Crazy Henrt, Giulia, Toussaint)*, 2013, bois, métal, tissu, cuir, verre, cheveux, peinture à l'huile et fils de nylon, dimensions variables.
Photo Maria Bruni. Collection Carré d'Art-Musée d'art contemporain de Nîmes.
© Peter Friedl & Guido Costa Projects. © P. Friedl



Edward Krasinski, *J'ai perdu la fin!!!*, 1969, affiche éditée par la galerie Foksal, Varsovie, impression offset encre noire, 25 x 17,2 cm. Courtesy Paulina Krasinski & Foksal Gallery Foundation.
Photo © Foksal Gallery, Varsovie. © E. Krasinski

Quand Fabrice Hyber est invité par le CRAC Languedoc-Roussillon à montrer sa peinture, avec l'hypothèse que ce pan moins visible de l'œuvre en révèle la subtilité parfois assourdie par le spectacle euphorique d'une créativité en surrégime, évidemment, il « met le paquet ». Il a donc sorti tous les tableaux de ses réserves « plus quelques-uns » (empruntés pour la plupart à des collections privées), soit environ deux-cent-soixante peintures. De quoi remplir les 2716,43795 m² de cimaises du centre d'art comptabilisés dans le titre de l'exposition pour annoncer le challenge (qui donne des vertiges à plus d'un artiste invité dans ces murs). C'est un jeu d'enfant pour le Vendéen de cinquante-six ans qui ne présente ici que dix pourcent de sa production picturale. Et Bernard Marcadé, commissaire du projet, connaît trop bien son sujet pour ne laisser la rétrospective tourner au grand déballage, le raisonnement se substituer à un bilan comptable, ni voir cette célébration de la toute-puissance créatrice orchestrée comme une attraction touristique, tongs disponibles à l'entrée (à porter dépareillées), transats alignés dans les espaces d'exposition parmi d'autres fameux POF (Prototypes d'Objets en Fonctionnement) utilisés comme instruments de vision. Ainsi des *Déambulateurs cadreaux* qui, dès la première salle, nuancent cette démonstration mégalo en avance sur le troisième âge et pimentent d'une once de dérision ce décor pour une parade tâtée de visiteurs. Invités à longer docilement les murs chronologiques, comme les pions d'un jeu de l'oie (jusqu'aux escaliers, puis monter, faire le tour, redescendre, s'arrêter sur une chaise longue, admirer, repartir dans l'autre sens et revenir au point de départ), ils feraient cependant fausse route s'ils soupçonnaient un esprit cynique aux commandes de cette grégarisation volontaire en milieu culturel. Voilà déjà une manifestation de cette pensée complexe qui préfère les formules simples et dont l'originalité réside dans son intégration optimiste et grave des logiques du spectacle et de la marchandisation – ainsi que toutes les données de la réalité contemporaine – au service d'une entreprise poétique résolument inscrite dans la lignée de Filliou. Marcadé le rappelle et cite l'artiste : « L'affirmation du jeu, des glissements, est la seule puissance capable d'assimiler les intégrismes. Les échanges, le commerce, l'image, la poésie sont les moyens de l'osmose¹ ». Il s'agit bien là d'un projet de dépassement de l'art qui a toujours entretenu un rapport privilégié au châssis (alors même que ses contemporains dénigraient le médium dans les années 1990). C'est sous cet angle que doit être abordée cette peinture particulière avant d'étudier l'hypothèse que tout, dans cet œuvre circulaire, vient du tableau et retourne au tableau.

L'histoire commence avec le célèbre *Mètre carré de rouge* à lèvres réalisé en 1981 à l'école des beaux-arts de Nantes, icône dont la surface picturale « ne sèche jamais », note Marcadé, et qui commet dans un seul geste la conversion du monochrome en une unité de mesure commerciale et une surface érotique, ainsi qu'il achève l'autonomisation de l'œuvre dans sa collaboration avec l'entreprise (les cosmétiques Liliane France). En somme l'annulation de la peinture en même temps que son exaltation. Car ces débuts font hommage à la peinture et à sa puissance d'évocation, ce rouge voulant copier par la métonymie une bouche fauve dans un tableau de Kupka. Plus loin, le jeune Hyber s'adresse à Picabia, le maître de la versatilité, juste avant de signer une toile *new age* intitulée *Si j'étais oiseau je serais martin-pêcheur* et, à deux centimètres de là, un tableau duchampien à l'effigie des instruments du chimiste qui feront sa marque de fabrique. Dès lors, la toile est la surface capable de capter le flux des idées de toute nature : artistiques, politiques, écologiques, existentielles, dressant le portrait,

Fabrice Hyber 2716, 43795 m²

par *Julie Portier*

CRAC Languedoc-Roussillon, Sète



Vue de l'exposition 2716,43795 m² de Fabrice Hyber, salle 1, œuvres de 1981-88 (mur de droite) et 2014-15 (mur de gauche). Courtesy Fabrice Hyber et galerie Nathalie Obadia, Paris / Bruxelles.
Photo: Marc Domage. © CRAC LR - 2015.

dans cet encéphalogramme monumental, d'une figure artistique paranormale qui cultive son âme d'enfant tout en traitant (presque partout) de la mort, exprime la fragilité de l'être par la puissance créatrice, intègre la rigueur scientifique et la posture politique à une production spécialisée dans l'imaginaire. Et l'on ne peut que reconnaître le caractère visionnaire de cette pensée qui, décrivant son propre fonctionnement par la « digestion des données » simultanément à la régénération des cellules et à la gravitation des astres, émet de bonne heure des concepts d'alternative écologique, d'adaptation de l'espèce humaine ou de modification cellulaire, dans un raisonnement global fondé sur des notions singulières de prolifération et de métamorphose.

La couche de vernis qui recouvre systématiquement la toile – pour apprivoiser la vision fugace, lui donner corps, la marabout, peut-être, afin qu'elle se réalise – met sur le même plan les hypothèses, les prophéties et les utopies, les projets comme les synthèses des réalisations qui ont eu lieu hors champ. Ainsi le tableau s'inscrit-il dans plusieurs temporalités et réfère à des réalités multiples, répond à un usage pluriel tout en se rattachant à une totalité flagrante. La question qui tient ici en haleine est bien celle du statut du tableau. Mais la profusion parvient à différer cette question pour induire un autre comportement du regard, affranchi des catégories (le véritable projet de tout l'œuvre d'Hyber), et tolérer la contemplation.

¹ Fabrice Hybert, *Agenda 1999*, Stuttgart, Akademie Schloss Solitude, Cantz, 1994.

Plaçant le langage au cœur de sa pratique, Bethan Huws conçoit des installations, des vidéos et des sculptures où les images et les mots ne cessent de se relancer et d'échanger leurs rôles. Dans chacune de ses pièces, ayant souvent trait à Marcel Duchamp et Guillaume Apollinaire, le visible s'inscrit dans l'ordre du lisible, ce qui est à regarder doit être déchiffré comme un texte conjuguant la lettre et l'esprit. En témoigne l'exposition qui lui a dernièrement été consacrée à la MABA. Une série de tableaux rainurés typiques des salles de réunion et couloirs de bâtiments administratifs nous y accueille, affichant en lettres blanches sur fond noir des messages, jeux de mots, contrepèteries et calligrammes dont l'affirmation suivante: «L'influence la plus importante sur Duchamp est le poète et critique d'art Guillaume Apollinaire.» Si cette phrase a tout d'une assertion un peu péremptoire, elle répond en réalité à une enquête menée sur plusieurs années par Bethan Huws (*Research Notes*, 2007-2014), soit un corpus de plusieurs centaines de feuilles A4, rangées dans des classeurs et parfois accrochées aux murs les unes à côté des autres, comme dans l'exposition qui nous intéresse. Photocopies, notes manuscrites, citations, traductions, flèches, passages soulignés, entourés ou barrés, Post-it: l'artiste déploie des chaînes de corrélation, de correspondance et d'analogie aussi bien iconographiques ou thématiques que factuelles. Une sorte de «connaissance par montage» configurant dans l'espace une cartographie mentale où se révèlent des relations inattendues entre Apollinaire et l'œuvre de Duchamp. Ainsi par exemple de *Fresh Widow* (1920) – réplique miniaturisée d'une fenêtre à la française dont les vitres ont été remplacées par des morceaux de cuir ciré et possible allégorie de la mort de la peinture – que Bethan Huws met en relation avec un poème d'Apollinaire intitulé *Les Fenêtres*. Photocopié et annoté, celui-ci joute des définitions de dictionnaire, dont «Graisser les bottes / "se préparer à partir" et spécialement "à mourir"...», un Post-it mentionnant «Jean le Baptiste/saint patron des /tanneurs», ou encore un dessin de *Fresh Widow*. Autre exemple, *Why Not Sneezed Rose Sélavy?* (1921), la célèbre cage remplie de (faux morceaux) de sucre de Duchamp, et ses rapports avec un poème d'Apollinaire reproduit dans *Calligrammes*, dont le sous-titre est «en forme de morceau de sucre».

À cet immense collage que sont les *Research Notes* fait écho un corpus plus récent dans lequel, à nouveau, l'artiste configure une constellation d'associations, reliant notamment des illustrations et des photographies d'oiseaux à des objets d'art africains, des photos de mode, des œuvres de Dürer, Rubens, Delacroix et Brancusi. Il s'agit là de ses *Preparatory notes/script (Zone)* (2010-2013) pour un film inspiré par l'étang des Landes (réserve naturelle de la Creuse dont la particularité est de regrouper des oiseaux natifs et migrants) et le poème *Zone* d'Apollinaire, lequel décrit notamment des oiseaux réels et fictifs. Transposition du principe du collage et du ready-made à l'art vidéo, le film a été réalisé à partir d'extraits de documentaires animaliers, montrant des oiseaux venus du monde entier; fluide et hypnotique, le montage des séquences faisant alterner colibris, flamants rose et cigognes est accompagné par la récitation de *Zone* par une voix féminine. Loin de toute illustration, les images viennent ici restituer l'atmosphère du poème, son esprit davantage que sa lettre.

Plus loin dans l'exposition, une longue inscription murale met en relation *L.H.O.O.Q.* (1919) de Duchamp, soit une carte postale de Mona Lisa avec ajouts au stylo bille, et le fait qu'Apollinaire ait été accusé d'avoir volé La Joconde puis, tout proche, un néon rose donne à lire l'expression «Pierre de touche», interprétation par Bethan Huws du *Prière de toucher* (1947) duchampien. Un jeu de mots

auquel répondent, dans le jardin de la MABA, trois sculptures en forme de porte-manteaux venant se confondre avec les arbres alentours (*Perroquets*, 2009). Traditionnellement appelés «arbres» et parfois «perroquets», en raison d'évidentes ressemblances formelles, ils semblent ici ironiquement retourner à leur contexte originel. Dans le même mouvement, Bethan Huws fait à nouveau référence à Marcel Duchamp, à son *Porte-bouteilles* (1914) et plus spécifiquement à *Trébuchet* (1917), auxquelles elle a consacré plusieurs feuillets dans ses *Research Notes*. Tressages d'innombrables références et associations d'idées, les œuvres de Bethan Huws semblent reconduire le principe classique de l'*Ut pictura poesis*.

Bethan Huws Zone

par Sarah Ihler-Meyer

Maison d'Art Bernard Anthonioz,
Nogent-sur-Marne, du 4 juin au 19 juillet 2015



Bethan Huws, *Zone*, 2013. Film haute définition transféré sur blu-ray, couleur, son, 10'31.
Vue de l'exposition *Zone* à la Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne.
Photo: Romain Darnaud. © Bethan Huws & A.D.A.G.P. Paris, 2015. Courtesy de l'artiste et de la MABA

Comme si la mémoire procédait par sédimentation temporelle dont les strates se recouvrent et s'amalgament jusqu'à ne plus distinguer que «l'arabesque des contours!», la pratique plurielle du dessin de l'artiste suisse Marc Bauer procède par effacement. Ce dessin se fait l'entremise du souvenir – l'éclat vif ou l'impression floue – par son économie de moyens, la lenteur d'exécution, le travail de la main. Dans ce processus de décantation, ce sont les images qui sont au travail, filtrées par la subjectivité de l'artiste, exhaussées dans la fiction. Si Marc Bauer s'efforce de dessiner les contours de sa propre histoire, c'est toujours dans une gestuelle à rebours: retrancher pour faire apparaître, en creux et à tâtons. Son travail se conjugue à la fois au singulier et au pluriel, pour s'interroger sur les écritures possibles de l'histoire, personnelle et collective. Il pratique le dessin par déclinaison, en multipliant et croisant les supports (papier, mur, plexiglas, tapisserie, film); la ligne-flux gangrène l'espace et c'est tout son univers graphique qui entre en expansion.

L'exposition itinérante «Cinérama» se décline selon les modalités singulières de l'espace qui l'accueille. Après une escale à Clermont-Ferrand (Frac Auvergne, du 1^{er} mars au 1^{er} juin 2014) et à Sélestat (Frac Alsace, du 15 novembre 2014 au 22 février 2015), elle investit les plateaux du Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur à Marseille, inauguré en 2013. L'artiste est intervenu directement sur le bâtiment, concevant un espace feutré et intime en jouant avec les grands espaces décroissés: les larges baies vitrées ont été aveuglées par un filtre semi-opaque qui produit une sensation de myopie, comme un regard flou en empathie avec l'instabilité de son trait.

L'espace du premier plateau est redécoupé par les dessins monumentaux qui ponctuent le parcours de l'exposition: nous sommes directement invités au *Cinéma* (2014), titre du dessin reproduit et agrandi qui inaugure l'exposition et la clôt dans son format original, comme une parenthèse graphique. Le cinéma, c'est bien cet espace alvéolaire et hors du temps, où les spectateurs se retrouvent dans la pénombre pour se voir raconter des histoires. Sur l'écran blanc de *Cinéma*, en exergue de l'exposition, Marc Bauer invite le spectateur à une projection particulière, celle d'un montage épars qui évoque des images déjà vues, «transformées par les imprécisions de la mémoire, l'oubli, le fantôme, les émotions²...».

Le titre de l'exposition, «Cinérama», opère une syncope entre cinéma et panorama, qui témoigne d'une pensée élargie de l'écran. D'abord, un gros plan sur un œil injecté de sang, puis les portraits de l'acteur Mathieu Amalric qui raconte cet instant de mue où l'acteur change de peau et revêt celle de son personnage. Courant le long d'une trajectoire rectiligne, les séries de dessins intitulées *Monument* et *Roman Odessa* (2009), inspirées du *Cuirassé Potemkine* (1925) de S.M. Eisenstein évoquent à la fois le format du story board où se succèdent dans le temps et dans l'espace la chronologie fantasmée du film et la forme du roman-photo chère à Chris Marker. À l'arrière plan, comme si l'espace se constituait en feuilleté, les quatre portraits des hauts dignitaires de la République de Salò en référence au film de Pier Paolo Pasolini (*Salò ou les 120 Journées de Sodome*, 1976) côtoient le dessin mural réalisé in situ à la craie noire, *Germania* (2014). Sont également exposées des dizaines de plaques de plexiglas (*Metropolis Sceneries*, 2013) qui convoquent un imaginaire architectural tiré des décors de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang et inaugure une pensée de l'espace filmé «lessivé» par la pratique du dessin, passé au tamis de la subjectivité.

L'importance du cinéma des années 1920, des avant-gardes russe et française jusqu'à l'expressionnisme allemand, trouve son plein accomplissement

Marc Bauer Cinérama

par Eline Grignard

Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Marseille,
du 4 juillet au 31 octobre 2015



Vue de l'exposition «Cinérama» de Marc Bauer, (plateau 1), Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur, 2015.
Photo: J.C. Lett.

dans le film d'animation *The architect* (2011-2014), présenté en salle de cinéma, comme articulation et point d'orgue entre les deux plateaux de l'exposition. Réalisé à partir de plusieurs centaines de plaques de plexiglas peintes à l'huile noire exposées plus loin, *The architect* retrace l'histoire d'un garçon, fasciné et terrorisé à la fois par la vision du *Nosferatu* de F.W. Murnau, qui fait un sombre rêve prémonitoire. Dans une temporalité heurtée et anachronique, les événements historiques de la montée du nazisme croisent les micro-histoires des personnages. Tout comme *The Astronaut* (2013), tourné en 16mm, le flou et l'altération des contours des figures «liquides» participent du logiciel formel propre au rêve. Au centre du plateau supérieur, une tapisserie d'Aubusson (*Melancholia I*, 2013), réalisée à partir d'un dessin, étend à nouveau l'amplitude graphique à la croisée des arts et opère un passage vers une vision haptique, de la ligne au point-noeud.

Le travail de Marc Bauer est peuplé d'images, compressées dans la mémoire puis délestées dans le dessin qui trouve alors une nouvelle forme d'acuité visuelle. Il faut ainsi plisser les yeux, s'aveugler d'images, les absorber et s'affranchir de ces «émeutes de détails» pour laisser opérer «l'ivresse du crayon³».

¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Édition du Sandre, 2010.

² Entretien avec Marc Bauer, Revue Entre, www.revue-entre.fr/?q=content/se-laver-du-souvenir-marc-bauer-ou-kasimir-malevitch, consulté le 20 juillet 2015.

³ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Édition du Sandre, 2010.

GENERATOR

RECHERCHE
PRODUCTION
ÉMERGENCE
RÉSEAUX

GENERATOR 2015-2016

Artistes / Artists

Florent Gilbert, Guillaume Gouérou, Lauren Tortil, Victor Vialles

Commissaires d'exposition / Curators

Michela Alessandrini, Claire Astier, Flóra Gadó, Andrea Rodriguez Novoa

GENERATOR est un programme dédié à la professionnalisation de quatre artistes et quatre commissaires d'exposition par an.

À l'initiative de 40mcube, porté conjointement avec l'École européenne supérieure d'art de Bretagne (Brest, Lorient, Quimper, Rennes), en partenariat avec les centres d'art de Bretagne (La Criée, Passerelle, Le Quartier, La Galerie du Dourven), le Frac Bretagne, les Archives de la critique d'art, Documents d'artistes Bretagne, avec le mécénat des entreprises Self Signal et Avoxa et le partenariat de la revue O2, GENERATOR est soutenu par le conseil régional de Bretagne, le conseil départemental d'Ille-et-Vilaine, la ville de Rennes et la DRAC Bretagne.

GENERATOR is a program dedicated to the professionalization of four artists and four curators each year.

Proposed by 40mcube and implemented by 40mcube and the École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest-Lorient-Quimper-Rennes), in partnership with the contemporary art centers of Brittany (La Criée, Passerelle, Le Quartier, La Galerie du Dourven), the FRAC Bretagne, the Archives de la critique d'art, Documents d'artistes Bretagne, with the corporate sponsorship of Self Signal and Avoxa and with the support of O2 magazine, GENERATOR benefits of the support of the Regional Council of Brittany, the Departmental Council of Ille-et-Vilaine, the City of Rennes and the Regional Direction of Cultural Affairs of Brittany.

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





frac
île-de-france
le plateau
paris



UOL.XVI
Haris
Epaminonda
24.09 –
06.12.15

← frac
île-de-france
↙

* île de France



TRAM PLATFORM
LE GRAND BELLEVILLE



frac île-de-france
le plateau, paris
22 rue des Alouettes
75019 Paris
fraciledefrance.com
Entrée libre