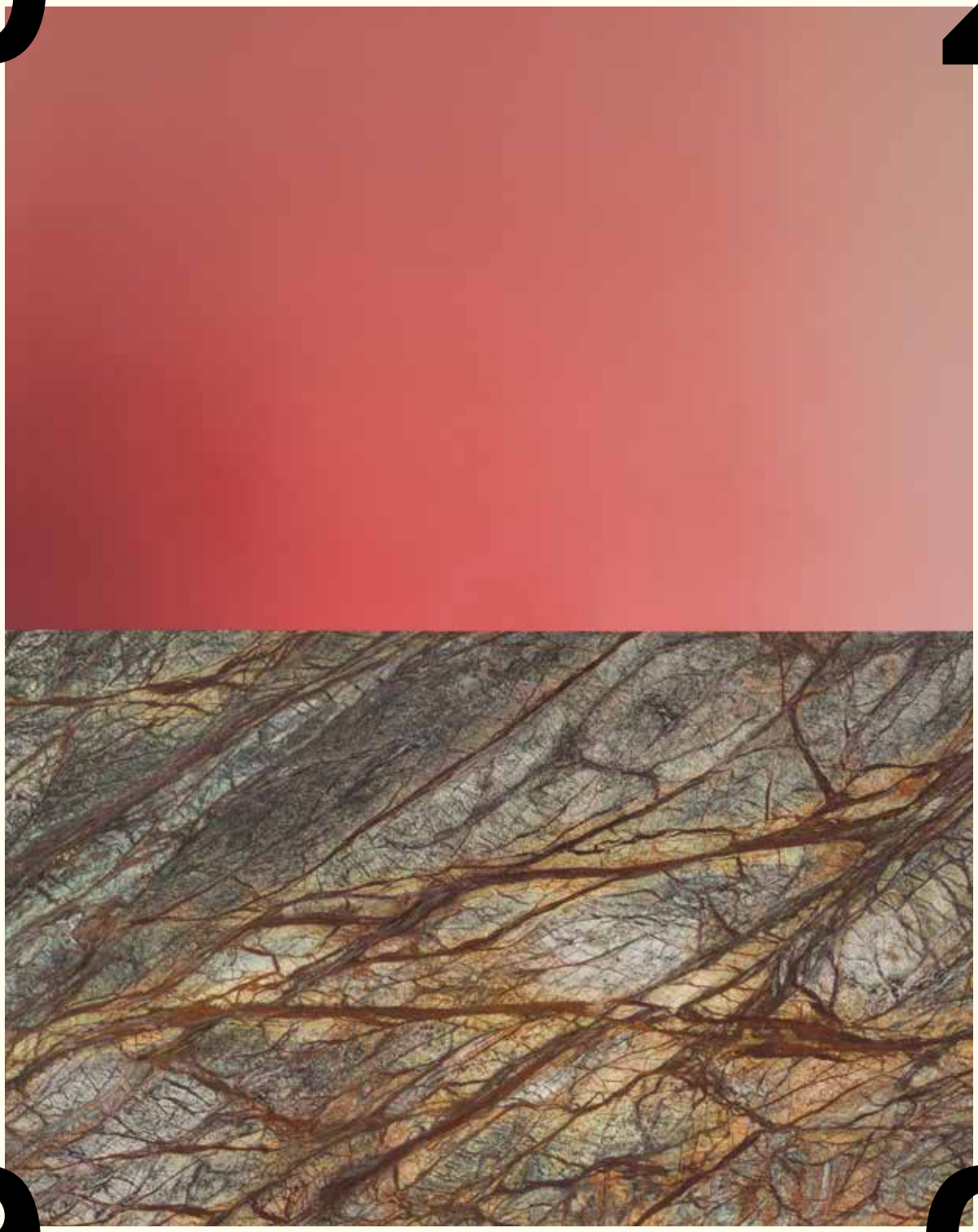
Été / Summer 2019

02



90

Pieter Vermeersch
Nicolas Bourriaud

Blackness
Computer Grrrls

Mircea Cantor
Josephine Meckseper

02 Revue d'art contemporain gratuite / 02 *Free Contemporary Art Review*

MUSÉE
D'ARTS
DE
NANTES

en chemin

28 JUIN
25 AOÛT 2019

Charbel-joseph H. **Boutros**
Marcelline **Delbecq**
Anne-Charlotte **Finel**
Dominique **Ghesquière**
Patrick **Neu**
Abraham **Poincheval**
Evariste **Richer**

www.museedartsdenantes.fr
#Enchemin

Musée d'arts de Nantes - Nantes Métropole. Dominique Ghesquière, *Terre de profondeur*, 2013 (détail)
FNAC 2014-0371. Centre national des arts plastiques © Crag / cnap photo : André Morin
Réalisé avec le soutien du Fond National des Arts Graphiques et Plastiques et du Centre International d'Art et du Paysage de l'Ile de Vassivière.

Rayyane Tabet

FRAGMENTS

CARRÉ D'ART, NÎMES
www.carreartmusee.com

12 avril – 22 septembre 2019

Carré d'Art

Rayyane Tabet, *Dark Victoria* (détail), 2016 en cours. Photo Jens Ziehe. Courtesy de l'artiste & Sfeir-Semler Gallery Beirut | Hamburg

LA KUNSTHALLE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
MULHOUSE

UN PAON ET UN HIPPOPOTAME SE LANCENT DANS UN DÉBAT EXISTENTIEL

Basim Magdy

06.06
— 25.08
2019

ENTRÉE LIBRE

KUNSTHALLEMULHOUSE.COM

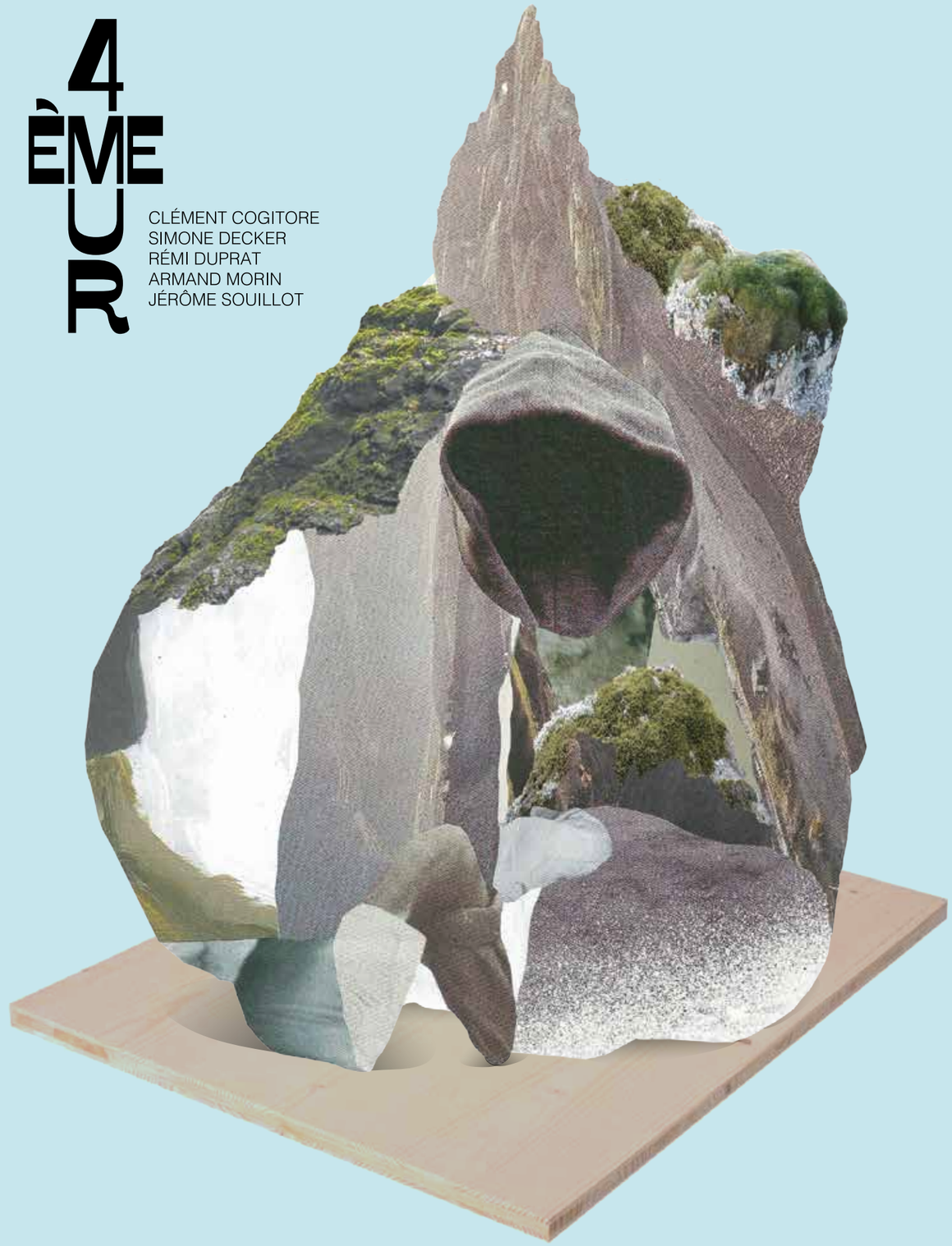
Basim Magdy, 2019 © Basim Magdy

L'exposition bénéficie du soutien de Prohelvetia, du Département Culturel de la Ville de Bâle.

Kanton Basel-Stadt Kultur
fondation suisse pour la culture prohelvetia
MULHOUSE ART CONTEMPORAIN
Mulhouse
Conseil départemental Haut-Rhin
d.c.a
Musées
prevel SIGNALISATION
BARRISOL

4ÈME MUR

CLÉMENT COGITORE
SIMONE DECKER
RÉMI DUPRAT
ARMAND MORIN
JÉRÔME SOUILLOT



MEMENTO
Espace Départemental d'Art Contemporain

Exposition
du 18 mai
au 29 sept

MEMENTO
14, rue Edgard Quinet
Auch - 32000

www.gers.fr
facebook.com/memento.expo.gers
memento@gers.fr

DÉPARTEMENT DU GERS
FRAC Occitanie Montpellier

Graphisme : Fred Nicolau / TRADITION MODERNE

SHANGHAI
IZUMI KATO
XAVIER VEILHAN

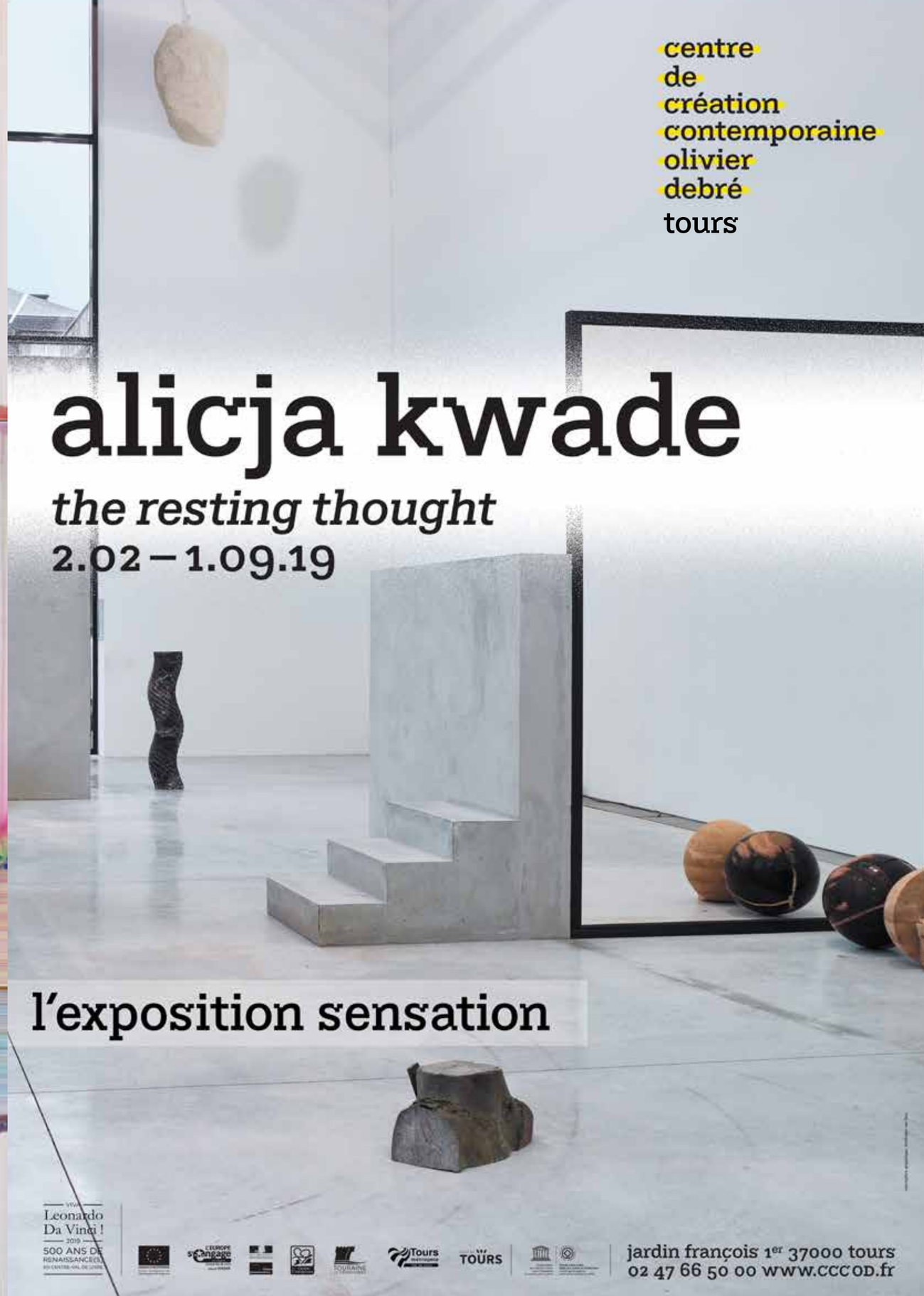
TOKYO
LEE MINGWEI

SEOUL
GABRIEL RICO

HONG KONG
EDDIE MARTINEZ

NEW YORK
MEL ZIEGLER
GROUP SHOW: *THEM*

PARIS
BERNARD FRIZE


centre
de
création
contemporaine
olivier
debré
tours
alicja kwade
the resting thought
2.02 – 1.09.19
l'exposition sensation
Leonardo Da Vinci !
500 ANS DE RENAISSANCE(S)
jardin françois 1er 37000 tours
02 47 66 50 00 www.cccod.fr

Expositions
08 juin
—
31 août
2019

marcus Jahmal

Gombo

Centre d'art contemporain Brest-CR

vincent malassis

The Noisy World

PASSERELLE

ce sont les îles qui se déplacent

Zipping along

maxence chevreau

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

LE GRAND CAFE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN D'INTERET NATIONAL

EXPOSITION
DU 26.5 AU 29.9.2019

AU GRAND CAFE

CONTRE-VENTS

SOLIDARITES OUVRIERES,
ETUDIANTES ET PAYSANNES
DANS L'OUEST DE LA FRANCE :
UNE GENEALOGIE

Commisaires : Guillaume Désanges et François Piron

avec
RISO

EXPOSITION
DU 26.5 AU 29.9.2019

AU LiFE · ALVEOLE 14
BASE DES SOUS-MARINS
SAINT-NAZAIRE

CLAUDE LEVEQUE

HUMAN FLY

Ouverts tous les jours sauf lundis — Entrées libres — grandcafe-saintnazaire.fr

ART BASEL

JUNE 13 to 16, 2019 Booth K7, Hall 2.1

WILLIAM ANASTASI, ZBYNĚK BALADRÁN, DIEGO BIANCHI, KATINKA BOCK, COLETTE BRUNSCHWIG, MIRIAM CAHN, GUILLAUME LEBLON, ISA MELSHEIMER, FRÉDÉRIC MOSER & PHILIPPE SCHWINGER, SANTIAGO DE PAOLI, PRINZ GHOLAM, ELODIE SEGUIN, FRANCISCO TROPA, FRANZ ERHARD WALTHER AND CLEMENS VON WEDEMEYER

ART UNLIMITED

PHARMACIE, FRANCISCO TROPA

OPENING ON MONDAY, JUNE 10, 6PM

TOTE BEWEGEN, A SOLO SHOW BY FRANCISCO TROPA

JUXTAPOSED TO FUNERARY OBJECTS FROM ANTIQUITY
JEAN-DAVID CAHN AG, MALZGASSE 23, 4005 BASEL, SWITZERLAND
JUNE 11 TO 16, 10AM TO 8PM

Digital gothic

Zoe Barcza
Alfred Boman
Nicolas Ceccaldi
Victoria Colmegna
Morag Keil
Petros Moris
Clémence de La Tour du Pin
Maria Metsalu
Jill Mulleady
New Noveta
David Rappeneau
Viktor Timofeev

Exposition
22 juin – 29 septembre 2019

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
LA SYNAGOGUE DE DELME

33 rue Poincaré F-57590 Delme
info@cac-synagoguedelme.org
www.cac-synagoguedelme.org
+33 (0)3 87 01 43 42

Vernissage vendredi 21 juin à 18h

Du mercredi au samedi
de 14h à 18h,
le dimanche de 11h à 18h.

Entrée libre
Visites commentées tous
les dimanches à 16h.

Visuel : Morgan Fortems

Grand Est
ALSACE CHAMPAGNE-ARDENNE LORRAINE
Moselle
Le Département
Communauté de communes du Saulnois
Centre Culturel Canadien Paris
Restaurant Hôtel ala12.fr

LE VOYAGE À NANTES

6 JUILLET
1ER SEPTEMBRE
— 2019 —

LES NIDS, MAQUETTE TADASHI KAWAMATA © J.D. BILLAUD / LVAN

Le voyage à Nantes

0 892 464 044 Service 0,35 € / mn + prix appel

WWW.LEVOYAGEANANTES.FR

Nantes Métropole · Nantes · transavia · 3 pays de la loire · ouest france · Presse Océan · TROISCOULEURS · Le Monde · France bleu · France culture

graphisme: baldinger.vuhuu.com

école
de design
et haute
école d'art
du valais

Hes·so VALAIS WALLIS

édhéa

Les Chemins du Sud, une théorie du mineur

AU MRAC, SÉRIGNAN

Commissariat général : Emmanuelle Luciani & Charlotte Cosson / Southway studio

XIXe siècle Gustave Fayet, Théodore Jourdan, Adolphe Monticelli, William Morris, Odilon Redon **XXe siècle** Richard Burgsthal, André Derain, Raoul Dufy, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Manolo, André Marchand, Giorgio Morandi, Louis Valtat, Betty Woodman, George Woodman **XXIe siècle** Jean-Marie Appriou, Hélène Bertin, Jenna Kaës & Jean-Marie Appriou, Joanne Burke, Bella Hunt & Dante di Calce, Maggy Champsaur, Giovanni Copelli, Victor Delestre, Jade Fourès-Varnier & Vincent de Hoÿm, Andrew Humke, Jean-Baptiste Janisset, Sergio JR, Jenna Kaës, Lucile Littot, Matthew Lutz-Kinoy, Emiliano Maggi, Zoë Paul, Lisa Rampilli, Vincenzo Simone

À L'ABBAYE DE FONTFROIDE Matteo Nasini

Coproduction Mrac / IN SITU Patrimoine et art contemporain, co-commissariat: Marie-Caroline Allaire-Matte

23 juin → 3 novembre 2019

MRAC

Musée régional d'art contemporain Occitanie / Pyrénées-Méditerranée
146 avenue de la plage, Sérignan
mrac.laregion.fr

air de Midi

IN SITU Patrimoine et art contemporain 2019

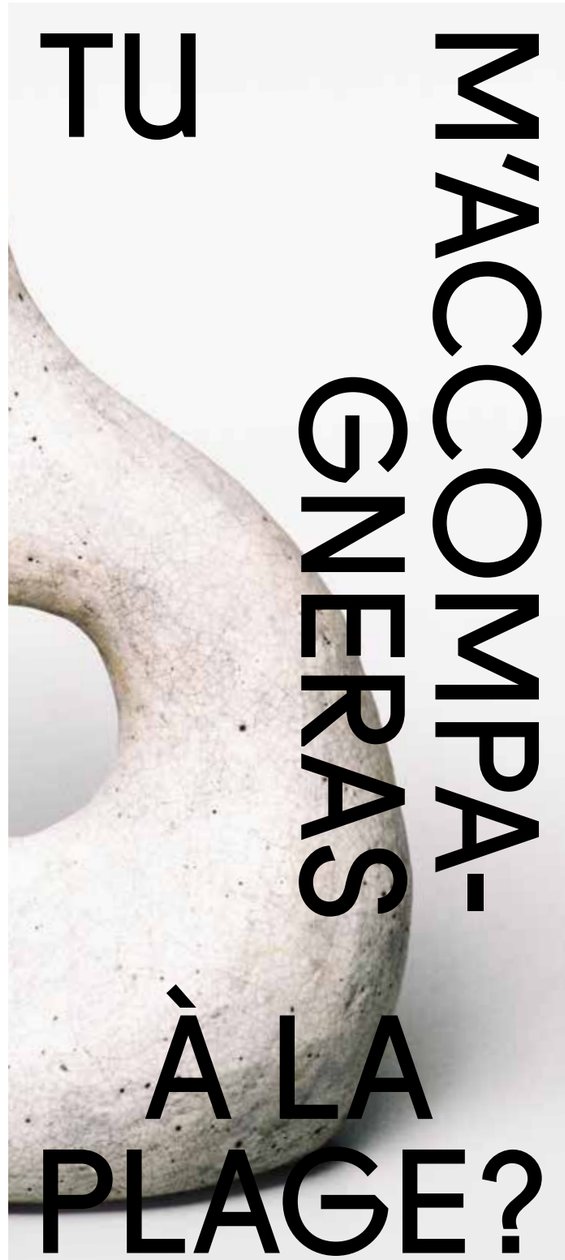
MUSÉE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN

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

Expositions du 22 juin au 29 septembre 2019

Anne-Lise Coste

Commissaire : Marie Cozette



Valentine Schlegel

Commissaire : Hélène Bertin

Anne-Lise Coste, *Bone (Yellow)*, 2016, huile sur toile; courtesy de l'artiste et de la galerie Halsey McKay, New York. Valentine Schlegel, céramique, c.1955; courtesy Galerie Anne-Sophie Duval.

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

26 quai Aspirant Herber F-34200 Sète
+33 (0)4 67 74 94 37 – crac@laregion.fr
crac.laregion.fr

Ouvert tous les jours de 12h30 à 19h (sauf le mardi) et le week-end de 14h à 19h – Entrée libre et gratuite

DU 17 MAI 2019
AU 15 SEPTEMBRE

ÉTÉ POURRI PEINTURE FRAÎCHE

FRAC Champagne-Ardenne

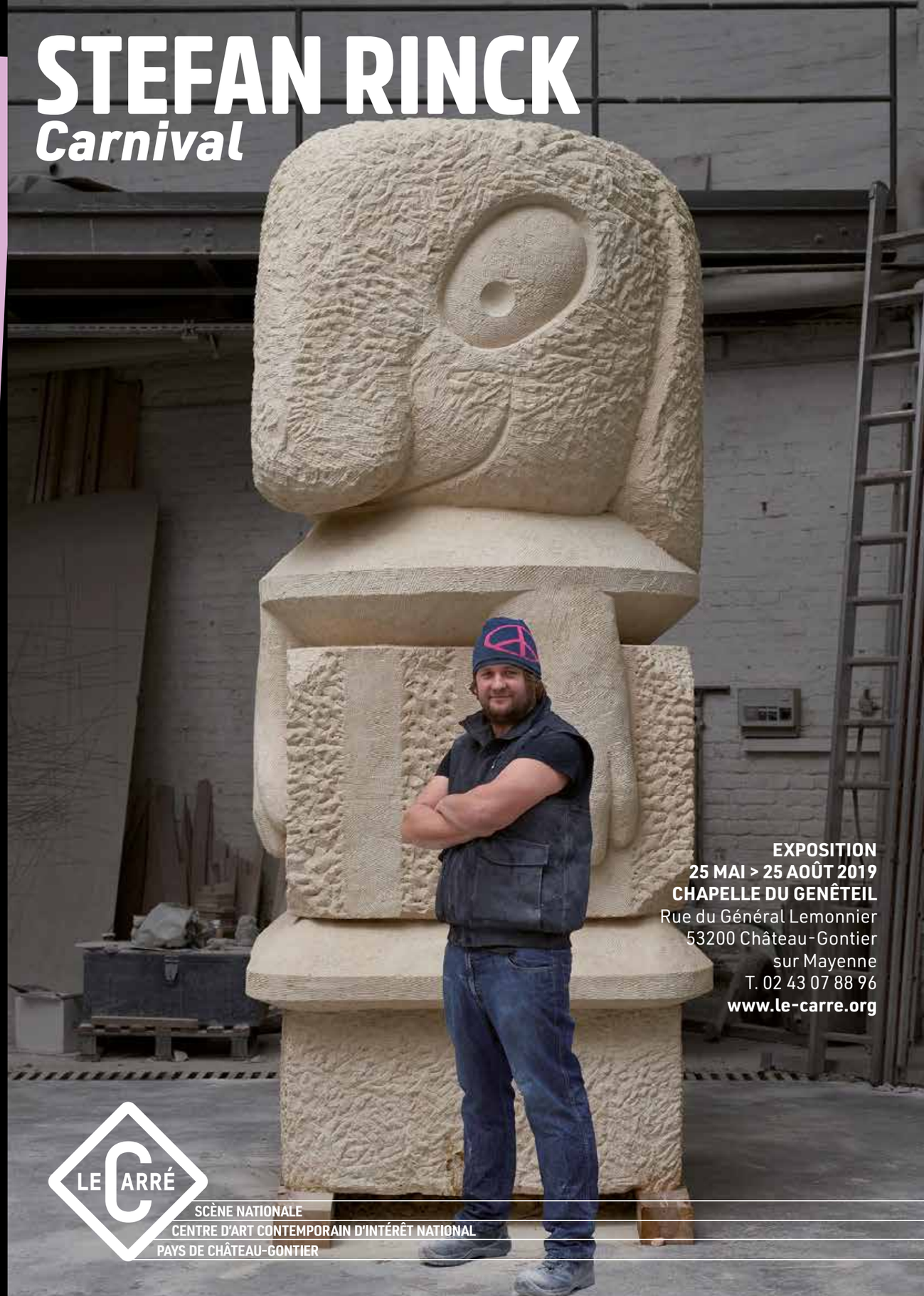
FRAC Champagne-Ardenne
1, place Museux - 51100 Reims
Ouvert du mercredi au dimanche
de 14h à 18h
–
www.frac-champagneardenne.org
Suivez-nous sur Facebook
(FRAC Champagne-Ardenne), Instagram
(fracchampagneardenne)

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

Avec :
FRANZ ACKERMANN,
CORENTIN CANESSON,
MELISSA DUBBIN
& AARON S. DAVIDSON,
JENNIFER DOUZENEL,
MAR GARCÍA ALBERT,
HIPPOLYTE HENTGEN,
ROBERT MALAVAL,
NICOLAS MOMEIN,
FRANÇOIS PETIT,
LAURE PROUVOST,
CLÉMENT RODZIELSKI,
LILLI THIESSEN,
JULIA WACHTEL,
LOIS WEINBERGER
Commissaire : Marie Griffay

graphisme : Léa Audouze & Margot Duvivier

STEFAN RINCK
Carnival



EXPOSITION
25 MAI > 25 AOÛT 2019
CHAPELLE DU GENÊTEIL
Rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
sur Mayenne
T. 02 43 07 88 96
www.le-carre.org

LE CARRÉ
SCÈNE NATIONALE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN D'INTÉRÊT NATIONAL
PAYS DE CHÂTEAU-GONTIER

JEU DE PAUME

Programmation
Satellite 12

Le Nouveau Sanctuaire

Ben Thorp Brown

du 18 juin 2019
au 22 sept. 2019

Une proposition de Laura Herman

Guest

Pieter Vermeersch
par / by Elena Cardin
18-25

Mircea Cantor
par / by Patrice Joly
66-77

Josephine Meckseper
par / by Ilan Michel
80-85

Interview

Nicolas Bourriaud
par / by Clémence Agnez
30-37

Computer Grrls / Marie Lechner
par / by Aude Launay
40-51

Essai / Essay

Blackness
par / by Pedro Morais
54-63

Reviews

Jenny Holzer
Guggenheim, Bilbao
88-89
Anne Le Troter
Le Grand Café, Saint-Nazaire
90
Babette Mangolte
Château de Rochechouart
91
Rayanne Tabet
Carré d'Art, Nîmes
92
Emily Jones
Synagogue de Delme
93
Laura Lamiel
CRAC Occitanie, Sète
94
Elodie Lesourd
FRAC Normandie Rouen, Sotteville-lès-Rouen
95
Cosmos : 2019
Espace multimédia Gantner, Bourogne
96

02#90

Été / Summer 2019

En couverture / Cover
Pieter Vermeersch, *Untitled*, 2017. Huile sur marbre / Oil on Marble, 131,5 × 110 cm. Courtesy galerie Perrotin.

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

Rédacteurs / Contributors
Clémence Agnez, Arlène Berceliot Courtin, Elena Cardin, Patrice Joly, Aude Launay, Pauline Lisowski, Ilan Michel, Pedro Morais, Vanessa Morisset, Elsa Vettier.

Traduction / Translation
Aude Launay, Simon Pleasance

Publicité / Advertising
Patrice Joly
patricejoly@orange.fr

Graphisme / Graphic Design
Aurore Chassé

Impression / Printing
Ziur Navarra, Espagne

Éditeur / Publisher
Association Zoo galerie
10 rue Bonne Louise
44 000 Nantes (F)
patricejoly@orange.fr

Avec le soutien
de la Ville de Nantes

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

Pieter Vermeersch

par Elena Cardin

Pieter Vermeersch aime définir ses peintures monochromes comme «un point final à l'articulation linguistique[1]». C'est sans doute pour ça que se livrer à une critique de son œuvre est loin d'être un exercice facile. En effet, dans l'univers pictural de Vermeersch, tout discours théorique est ramené à son degré zéro. Comme il l'évoque à plusieurs reprises, sa préoccupation principale est de se confronter à l'essence même de la peinture[2]. En parlant de son approche, il fait référence à une série de huit petits tableaux (*8 Paintings*, 1999) qu'il considère comme un manifeste et que l'on retrouve à l'entrée de la première grande exposition monographique que le M-Museum de Louvain lui consacre. Chaque tableau représente la même image banale et brumeuse d'un pare-brise et d'un essuie-glace photographiée par l'artiste. Ce qui intéresse Vermeersch, c'est l'acte de reproduction mécanique et objective de cette image qu'il peint de manière répétitive et quotidienne. Un point de départ, il l'avoue, légèrement «dogmatique» mais nécessaire pour s'éloigner de l'illusion romantique de l'artiste enclin à susciter des sentiments dans l'âme des spectateurs.

Les effets que son travail est susceptible de générer dans l'esprit du regardeur ne rentrent guère en compte dans sa démarche artistique. Son objectif principal est d'arriver à formuler une sorte de Nouvelle Objectivité, un langage pictural impersonnel et presque mathématique. Ce qui n'empêche pas la spontanéité du geste de remonter à la surface de cette série de tableaux qui, malgré leur forte ressemblance, sont tous différents les uns des autres.

Plus le peintre s'acharne dans ce travail de reproduction à l'identique, plus la tâche s'avère impossible, rendant manifeste son propre échec. Si cette série est fondamentale pour comprendre la tension qui traverse tout l'œuvre de Vermeersch, saisi entre objectivité et subjectivité, pondération et impulsivité, elle fonde aussi son intérêt pour l'idée, issue de la Renaissance, du tableau comme fenêtre idéale et transparente, ouverte sur le monde.

Au sein de *8 Paintings* la fenêtre demeure un objet concret et presque banal mais elle assume, dans la production successive de Vermeersch, une connotation plus conceptuelle et métaphorique. Ce qui intéresse l'artiste, et qu'il regarde depuis les fenêtres de sa peinture, n'est pas le monde des objets et des humains mais l'espace interstitiel entre les deux, le vide qui permet au plein d'exister.

Parmi les grands portraits de l'histoire de l'art, il est particulièrement attiré par ceux dans lesquels les personnages semblent flotter dans un espace indéterminé comme chez Rembrandt, Goya, Velasquez ou encore chez Manet. Vermeersch décide de photographier ces tableaux et de les repeindre en se concentrant exclusivement sur les arrière-plans vides. En renversant la hiérarchie entre premier et arrière-plan, il fait de ces espaces inhabités l'objet principal de sa peinture.

Si les portraits des anciens maîtres inspirent une partie de ses monochromes, c'est, dans le cas d'autres toiles, le périmètre de son écran de portable qui définit le contenu du cadre. Dans les deux cas, la photographie est à l'origine de l'abstraction chromatique au sein de laquelle le rapport au monde matériel demeure fondateur. Ainsi, la série d'œuvres photographiques résolument abstraites présentées à proximité de *8 Paintings* répond à la nécessité de créer un rapport dialectique entre réalité et abstraction, deux dimensions que Vermeersch ne cesse de mettre dos à dos. C'est sans doute cet ancrage dans le réel, véhiculé par le médium photographique, qui lui fait prendre ses distances avec le travail de peintres tels que Barnett Newman et Mark Rothko, auxquels son œuvre a souvent été comparée. Leur abstraction, aux yeux du peintre belge, est trop «subjective», puisqu'elle convoque une dimension métaphysique et spirituelle dont il cherche à s'éloigner. Le but de son abstraction hyperréaliste — étiquette qui a été souvent apposée à son travail — est de confronter le regardeur à un espace objectif, voire prosaïque. En regardant les parfaits dégradés qui l'ont rendu célèbre, on retrouve moins l'image d'une réalité supérieure que celle d'un quotidien transfiguré par une poésie de couleurs et de lumières. Dans sa complexité et son insaisissabilité, il y a quelque chose qui rend son travail tout à coup plus accessible: il n'y a rien à voir ni à comprendre, aucune dimension métaphysique à dénicher mais plutôt une expérience esthétique à réaliser.

C'est ce que propose l'exposition monographique du M-Museum où Vermeersch ne se limite pas à un accrochage de ses pièces mais prend possession des espaces à travers des interventions architecturales monumentales et des peintures murales composées de transitions graduelles de couleur. La première salle, dominée par une couleur enrobante qui passe imperceptiblement du blanc au rose, est traversée

1 Ed Schad, «Contre le vide: l'œuvre de Pieter Vermeersch», in *Pieter Vermeersch*, Paris, dilecta, 2015, p. 111.
2 «to bring the reality of light and color to life in the most basic possible way», «Spontaneous Dogmatism», Dieter Roelstraete interviews Pieter Vermeersch, in *Work in Progress I > III*, Paper Kunsthalle, 2005, https://www.pietervermeersch.be/texts.htm

Pieter Vermeersch, 8 Paintings I (détail / detail), 1999.
Huile sur toile / oil on canvas, 42 × 35 cm (× 8).
Collection Privée / private Collection.

Vues d'exposition / exhibition views,
M-Museum Louvain / Leuven.
Courtesy Pieter Vermeersch; galerie Perrotin.

par un mur à l'aspect brut. Ce dernier s'étend à la deuxième salle en créant un subtile dialogue avec l'espace qui n'est pas sans rappeler les sculptures minimalistes de Richard Serra. Le long du parcours, nous sommes enveloppés par d'autres peintures murales, cette fois dans les tons bleu et jaune. Si d'un côté, ces peintures monumentales renvoient à l'idée d'un lent et imperceptible écoulement du temps, de l'autre, elles empêchent le regard de se poser sur un point spécifique en le forçant à passer d'une tonalité à une autre dans une sorte de boucle infinie et frénétique. Le passage extrêmement subtil entre les différentes tonalités de couleur peut sembler le fruit d'un geste spontané et intuitif bien qu'il soit le résultat d'un calcul très méticuleux. Pour réaliser ces dégradés, la surface a été subdivisée en 130 champs chromatiques, chacun d'une teinte plus foncée que la précédente. Pour Vermeersch, ces peintures rendent manifeste l'intention qui est à la base de toute sa production: celle non tant de se focaliser sur un thème en particulier que sur un *modus operandi* spécifique qui se matérialise dans une approche presque mathématique de la construction de l'image.

Toutefois, malgré la recherche déclarée d'un résultat dénué de toute composante subjective, la tension entre objectivité et geste spontané qui anime la série de *8 Paintings* refait surface dans les œuvres sur marbre et les tableaux raclés que l'on retrouve dans la suite de l'exposition. L'écorchure du tableau assume ici des proportions monumentales car Vermeersch se livre à une attaque directe de la surface du mur, en confiant au hasard et à l'impulsivité du geste la tâche de créer une forme nouvelle et inédite à l'intérieur de la peinture murale. Toute aussi hasardeuse est l'intervention de l'artiste sur la série de surfaces en marbre qu'il réalise à partir de 2014. Le marbre est une roche issue de métamorphoses tectoniques millénaires qui en déterminent la trame complexe et figurativement proche de celle d'un paysage naturel. Sur de telles surfaces recelant une dimension temporelle de type cosmique, Vermeersch ajoute une nouvelle couche, celle du présent, faite d'empreintes digitales et de coups de pinceau fugaces. Ainsi, la dimension éphémère de l'artiste se cristallise sur une matière qui est avant tout mémoire de temps géologiques extrêmement lointains.

Traversant tout l'œuvre de Vermeersch, ce contraste entre une attitude extrêmement objective et une spontanéité qui inévitablement remonte à la surface se répand également dans l'expérience perceptive du regardeur. La perfection presque mathématique dans

Vue de l'exposition / exhibition view «Kenpobu Art», 2016,
commissariat / curated by Fumio Nanjo Ibaraki, Japon / Japan. Courtesy galerie Perrotin.

Pieter Vermeersch, Untitled, 2018.
Huile sur pierre / oil on stone, 18,7 × 14,9 × 1 cm.
Photo: Guillaume Ziccarelli. Courtesy galerie Perrotin.

Vue de l'exposition / exhibition view «Non space the image of absence», 2008, CCNOA Bruxelles / Brussels.
Photo: Pieter Huybrecht. Courtesy galerie Perrotin.

l'usage des couleurs est tout aussi indéniable
que l'accablante sensation qu'elle provoque,
proche de ce que Edmund Burke aurait pu définir
comme l'expérience du sublime[3]: un sentiment
d'infinitude aussi bien spatiale que temporelle
qui nous saisit. Le fait que Vermeersch considère
cela comme un cadeau accidentel provenant
d'ailleurs et non de sa propre intention, n'enlève rien
aux sensations sublimes que l'on peut ressentir.
Vermeersch nous place face à un vide infini,
vide qu'évoquent les sculptures qui clôturent
l'exposition du M-Museum. Au mur, trois socles
en bois nous donnent à voir leur intérieur vide
tapissé de précieuses couleurs métalliques.
Ils semblent nous suggérer que le vide n'est pas juste
le rien mais ce qui permet aux choses d'exister,
selon un principe cher à la philosophie orientale.
Comme le disait Zhuangzi, l'un des pères
du taoïsme: «malgré le fait que les pieds de l'homme
n'occupent qu'un petit espace sur la terre,
c'est grâce à tout l'espace qu'ils n'occupent pas
que l'homme peut marcher sur la terre immense[4].»

3 Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1759.
4 Zhuangzi, le *Zhuāngz*, vers 300 av. J.-C.

Pieter Vermeersch

by Elena Cardin

Pieter Vermeersch likes defining his monochrome paintings as "as an end of linguistic articulation".[1] This is probably why handing yourself over to a critique of your work is far from being an easy thing to do. In Vermeersch's pictorial world, all theoretical discourse is in fact brought to its degree zero. As he mentions on several occasions, his main concern is to confront the very essence of painting.[2] Talking about his approach, he makes reference to a series of eight small pictures (*8 Paintings*, 1999) which he regards as a manifesto, and are on view in the entrance to the first major solo show which the M-Museum in Louvain is devoting to his work. Each picture represents the same ordinary and misty image of a windscreen and a windscreen-wiper photographed by the artist. What interests Vermeersch is the act of mechanical and objective reproduction of this image, which he paints in a repetitive and humdrum way. As he himself admits, this is a slightly "dogmatic" starting point, but one that is necessary to steer clear of the romantic illusion of the artist, tending to stir up emotions in the viewer's soul.

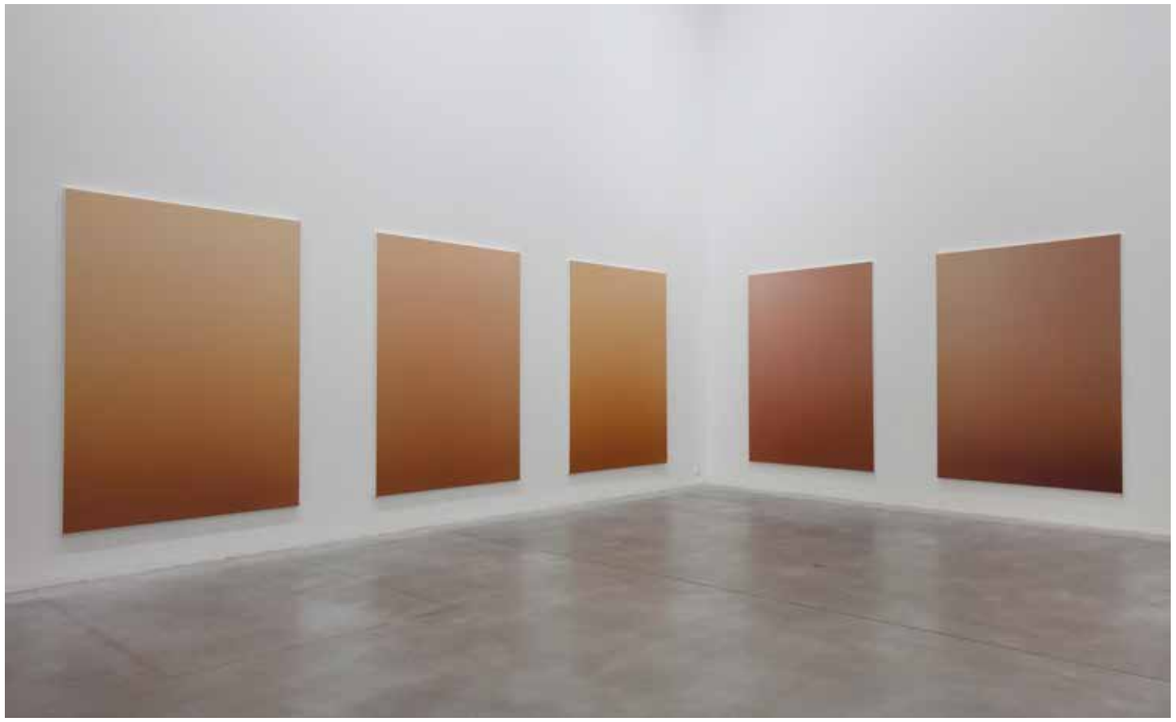
The effects that his work is capable of creating in the onlooker's mind are hardly taken into account in his artistic approach. His main aim is to manage to formulate a sort of New Objectivity, an impersonal and almost mathematical pictorial language. This does not prevent the spontaneity of the gesture from re-surfacing in this series of paintings which, despite their marked resemblance, are all different from one another. The more fiercely the painter perseveres in his task of identical reproduction, the more impossible the task turns out to be. If this series is fundamental for understanding the tension that runs through all of Vermeersch's œuvre, caught between objectivity and subjectivity, and between level-headedness and impulsiveness, it also underpins his interest in the idea, stemming from the Renaissance, of the picture as an ideal and transparent window, open to the world. In *8 Paintings*, the window remains a tangible and almost commonplace object, but, in Vermeersch's later work, it takes on a more conceptual and metaphorical connotation. What interests the artist, and what he looks at through the windows in his painting, is not the world of objects and human beings, but the interstitial space between the two, the void which enables the solid to exist.

Among the great portraits in the history of art, Pieter Vermeersch is especially attracted by those in which figures seem to float in an indeterminate space, as in the works of Rembrandt, Goya, Velázquez and Manet. He photographed these pictures and repainted them, focusing solely on the empty backgrounds. By reversing the hierarchy between fore- and background, he turns these uninhabited spaces into the main object of his painting.

If portraits by old masters inspire some of his monochromes, it is the perimeter of his mobile screen that defines the frame's content, where other canvases are concerned. In both cases, photography lies at the root of the chromatic abstraction within which the relation to the material world remains essential. So the series of resolutely abstract photographic works on view close to *8 Paintings* tallies with the need to create a dialectic relation between reality and abstraction, two dimensions which Vermeersch is forever putting back-to-back. It is probably this rootedness in reality, conveyed by the photographic medium, that causes him to keep his distance from the work of painters like Barnett Newman and Mark Rothko, with which his œuvre has often been compared. Their abstraction, in the eyes of the Belgian artist, is too "subjective", because it involves a metaphysical and spiritual dimension that he is trying to get away from. The aim of his hyper-realist abstraction—a label that has often been attached to his work—is to confront the onlooker with an objective, even prosaic space. When we look at the perfect gradations that have made him famous, we find not so much the image of a higher reality as that of a daily round transfigured by a poetry of colours and lights. In its complexity and its elusiveness, there is something that makes his work more accessible, all of a sudden: there is nothing to see or understand, there is no metaphysical dimension to flush out, but rather an aesthetic experience to be had.

This is what is being offered by the solo show at the M-Museum, where Vermeersch does not restrict himself to a mere hanging of his pieces, but rather takes possession of the spaces by way of monumental architectural works and wall paintings made up of gradual transitions of colour. The first room, dominated by an all-encompassing colour which shifts imperceptibly from white to pink, is crossed by a rough-looking wall. This latter extends to the second room, creating a subtle dialogue with space which calls to mind Richard Serra's minimalist sculptures. Throughout the visit, we are surrounded by other wall paintings, this time in blue and yellow hues. If, on the one hand, these monumental

1 Ed Schad, "Against the Void: the Work of Pieter Vermeersch", in *Pieter Vermeersch*, Paris, dilecta, 2015, p.6.
2 "To bring the reality of light and color to life in the most basic possible way", "Spontaneous Dogmatism", Dieter Roelstraete interviews Pieter Vermeersch, in *Work in Progress I > III*, Paper Kunsthalle, 2005, https://www.pietervermeersch.be/texts.htm



Pieter Vermeersch, **Sans titre / Untitled**, **2019**.
Huile sur toile / oil on canvas, 230 × 170 cm (× 5).
Courtesy galerie Greta Meert, Bruxelles / Brussels.

Vue d'exposition / exhibition view,
M-Museum Louvain / Leuven.
Courtesy Pieter Vermeersch; galerie Perrotin.

paintings refer to the idea of a slow and imperceptible flow of time, on the other they prevent the eye from settling on any specific point, by forcing it to move from one shade of colour to the next in a sort of endless and frenzied loop. The extremely subtle shift between the different shades of colour may seem to be the result of a spontaneous and intuitive gesture, even though it is the outcome of a very painstaking calculation. To produce these gradations, the surface has been divided into 130 colour fields, each one darker than the previous one. For Vermeersch, these paintings display the intent underlying his entire output: not so much focusing on one theme in particular, as on a specific *modus operandi*, which takes form in an almost mathematical approach to the construction of the image.

But despite the declared quest for a result devoid of any subjective component, the tension between objectivity and spontaneous gesture which informs the series of *8 Paintings* re-appears in the works on marble and the scraped pictures we find in the remainder of the exhibition. The scratching of the picture here assumes monumental proportions, because Vermeersch becomes involved in a direct assault of the wall's surface, entrusting to chance and gestural impulsiveness the task of creating a new and hitherto unseen form within the wall painting. Just as haphazard is the artist's work on the series of marble surfaces which he started producing in 2014. Marble is a rock coming from age-old tectonic metamorphoses which define its complex weft, which is figuratively akin to that of a natural landscape. On such surfaces containing a temporal and cosmic dimension, Vermeersch adds a new layer, that of the present, made of finger-prints and fleeting brush strokes. So the artist's ephemeral dimension is crystallized on a material which is above all a memory of extremely remote geological areas.

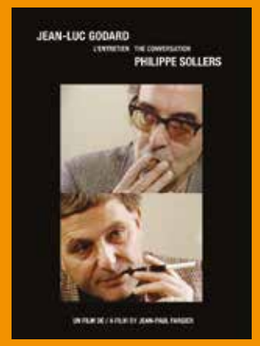
Running through all of Vermeersch's œuvre, this contrast between an extremely objective attitude and a spontaneity that inevitably re-surfaces also finds its way into the onlooker's perceptive experience. The almost mathematical perfection in the use of colours is just as undeniable as the overwhelming sensation it gives rise to, close to what Edmund Burke might have defined as the experience of the sublime:[3] a sense of infiniteness, spatial and temporal alike, that grips us. The fact that Vermeersch considers this as an accidental gift coming from somewhere else and not from his own intent, does not take anything away from the sublime sensations we might feel. Vermeersch puts us opposite an infinite void, a void conjured up by the sculptures which wind up the M-Museum show. On the wall, three wooden stands show us their empty interior lined with precious metallic colours. They seem to be suggesting to us that the void is not just nothingness, but the thing that permits things to exist, based on a principle dear to oriental philosophy. As Zhuangzi, one of the fathers of Taoism, said: "The earth is certainly vast and broad, though a man uses no more of it than the area he puts his feet on."[4]

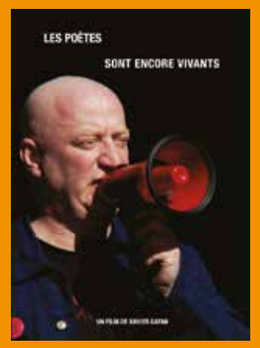
3 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.
4 Zhuangzi, the *Zhuāngz*, circa 300 BCE.

Pieter Vermeersch, **Untitled**, **2018**.
Huile sur marbre / oil on marble, 130,2 × 114,9 × 3 cm.
Photo: Pieter Huybrecht. Courtesy galerie Perrotin.

Pieter Vermeersch, **Untitled**, **2016**.
Huile sur marbre / oil on marble, 48 × 36, × 2 cm.
Courtesy galerie Perrotin.

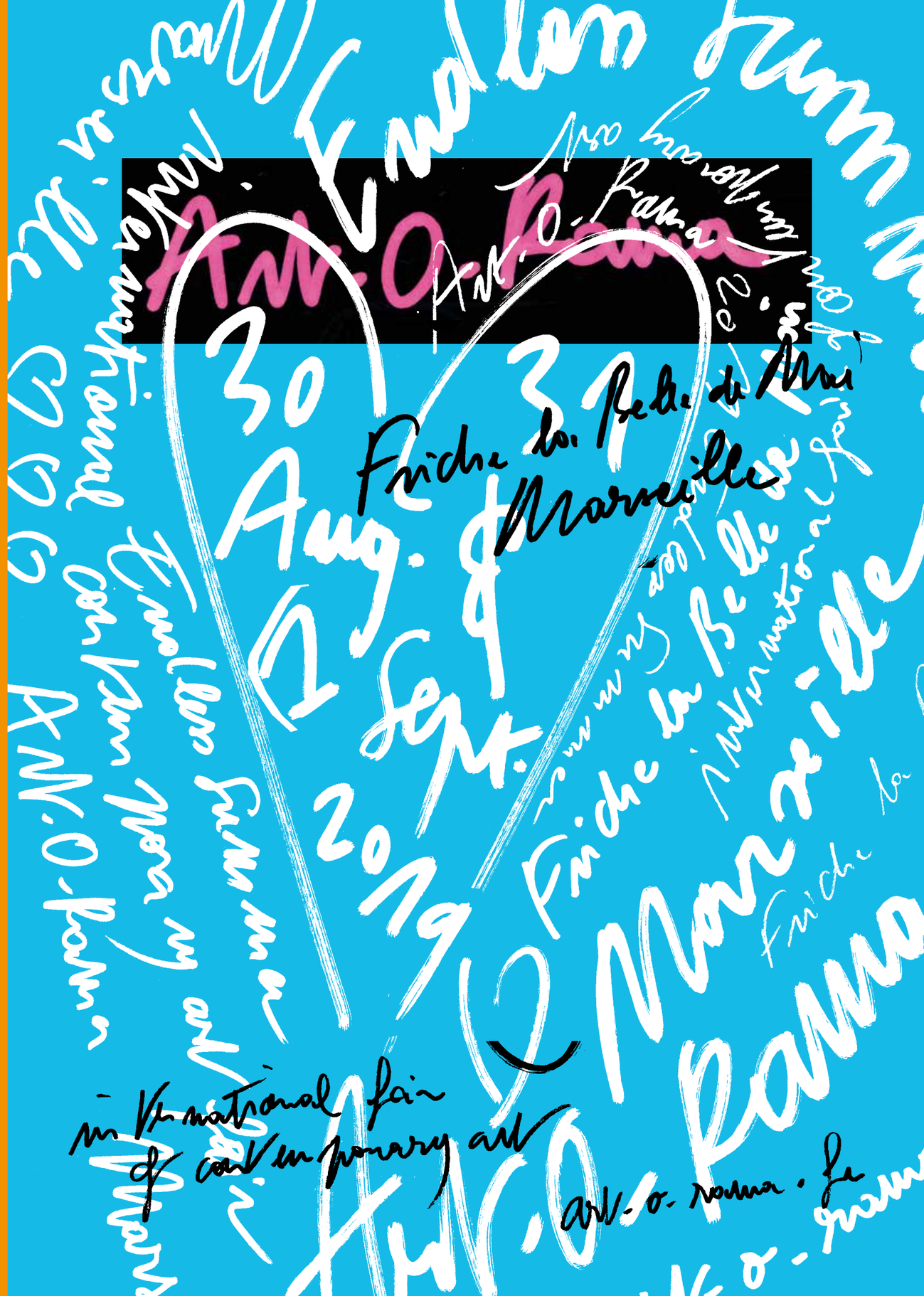
LA CRÉATION CONTEMPORAINE À L'ŒUVRE.





DVD VIDEO **DISPONIBLES SUR www.apres-production.com**

Tél. 01 43 26 83 30 apres@netcourrier.com 52 avenue Parmentier 75011 Paris



27
JUIN
29
SEPT
20
19

EXPOSITION
DE LA COLLECTION
FAMILLE SERVAIS
CUR. NICOLAS DE RIBOU

CHAOSMOS X

SE SOUVENIR DE DEMAIN

EVA & FRANCO MATTES
HEATHER DEWEY-HAGBORG
APPARATUS 22
YOON JI SEON
DANIELA ORTIZ
JON RAFMAN
REGINA JOSE GALINDO
SHIRIN FAKHIM
CHRISTOPHE BRUNO
ROGER BALLEN
ARIEL OROZCO
MICKALENE THOMAS
MELISSA ICHIUJI
CINDY SHERMAN
LORETTA LUX
LUCAS SAMARAS
MAKOTO AIDA
BJARNE MELGAARD
ROBERT MAPPLETHORPE
ANDRES SERRANO

13 RUE DES BALANCES
MONTPELLIER

Du mercredi au vendredi de 10h à 12h et de 14h à 18h
Le samedi de 12h à 18h

www.mecenesdusud.fr

mécènes DU SUD
MONTPELLIER-SÈTE

Il *est* une fois dans l'Ouest

Exposition inaugurale du Frac à la MÉCA

Commissariat :
Claire Jacquet & associés

29 · 06 — 9 · 11 · 2019

Toute la programmation des événements sur
www.fracnouvelleaquitaine-meca.fr
et sur **@fracmeca**

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

Région Nouvelle-Aquitaine | MÉCA | FRAC

Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA

Nicolas Bourriaud

s'entretient avec Clémence Agnez

Arrivé à la tête de La Panacée au début de l'année 2016, Nicolas Bourriaud, critique d'art, co-fondateur du Palais de Tokyo et ancien directeur de l'école des Beaux-Arts de Paris, y déploie, avec l'équipe du centre d'art, un programme d'expositions et de productions qui met en avant des artistes et des curateurs français et internationaux. En 2017, La Panacée devient l'une des composantes du MoCo — méta-structure qui inclut également l'école supérieure des Beaux-Arts de Montpellier et le futur Musée des collections dans l'Hôtel de Montcalm — dont l'inauguration est fixée au 29 juin 2019. Désormais à la direction de ces trois sites, Nicolas Bourriaud instaure, avec l'aide des équipes en place, des liens puissants entre chacune de ces composantes qui s'éclairent et se nourrissent mutuellement. Afin de célébrer l'ouverture du Musée des collections, le MoCo présentera «100 artistes dans la ville», une exposition qui s'étendra sur tout le territoire du centre ville de Montpellier ainsi qu'à Sète, commune voisine partenaire de l'évènement.

CA **Nous sommes à la veille de l'ouverture de l'Hôtel de Montcalm, ou encore Musée des collections, dernière composante du MoCo, l'EPCC[1] montpelliérain que vous dirigez depuis fin 2016 et qui comprend le centre d'art La Panacée ainsi que l'école d'art ESBAMA devenue ESBA-MoCo. Pouvez-vous revenir sur la genèse de ce projet tricéphale et sur les missions qui vous ont été confiées à votre arrivée à la tête de l'EPCC ?**

NB Je suis arrivé à Montpellier fin 2015, en solitaire, avec la mission initiale de concevoir un lieu d'art contemporain dans l'Hôtel de Montcalm. Le maire et président de la métropole, Philippe Saurel, m'a juste donné deux mots d'ordre: créer une institution innovante et l'insérer dans un «parcours d'art» dans la ville. Début 2016, avec le départ de Frank Bauchard, j'ai pris la direction artistique de La Panacée qui était alors un centre culturel dédié aux nouveaux médias. Puis, établir un lien avec l'école, assez isolée, est apparu au fil des rencontres comme une évidence. Des deux côtés, on a vu la dynamique qu'une fusion pouvait nous apporter. J'avais alors tous les éléments du puzzle. Il ne restait qu'à concevoir un assemblage cohérent, et à en tirer parti pour inventer une institution poly-fonctionnelle. Au lieu de créer un établissement public à partir de rien, j'ai inséré La Panacée dans celui de l'ESBAMA, ce qui donnait un sens à la notion de «coopération culturelle» contenue dans l'intitulé... J'ai pris la tête de cette nouvelle institution dès sa création, et cette fusion des énergies donne à l'ouverture du Musée des collections une toute autre envergure que s'il avait été conçu isolément.

CA **Vous avez dû définir les modalités de travail et la teneur des relations qui allaient s'établir entre La Panacée et l'école d'art. Quels étaient pour vous les enjeux de cette mise en commun et quelles actions concrètes ont pu être conduites depuis la refonte de ces deux institutions au sein d'une structure commune ?**

NB Tout cela part de quelques constats: d'une part, la métropole de Montpellier avait besoin d'une institution susceptible de rassembler, de dynamiser, plus que d'un simple lieu muséal. Il y a beaucoup d'énergies ici, mais elles avaient tendance à rester chacune dans leur coin. Par exemple, la seule manifestation que j'ai conservée de l'ancienne programmation de La Panacée a été «Drawing Room» (qui va bientôt se transformer en «Boom»), une initiative de l'association des galeries d'art de Montpellier. Plutôt qu'un centre d'art mono-fonction, concentré sur l'exposition, nous avons construit une sorte de générateur qui traverse la ville historique et qui va de la formation jusqu'à la collection, en passant par la production, l'exposition et la médiation de l'art. Le maire et moi sommes tombés d'accord sur un autre constat: cette institution devait s'appuyer sur le centre-ville, sur une dynamique de réhabilitation d'espaces plutôt que sur la construction d'une architecture-logo venant se poser en périphérie. L'idée consistait à faire advenir une nouvelle génération d'institutions, plus ouvertes sur leur contexte: un écosystème entier plus qu'un bâtiment. Un objet horizontal davantage qu'une tour. Et, enfin, que l'ensemble contribue à la régénération de la scène artistique locale. C'est la logique du village contre celle du hangar, si vous voulez... Concrètement, les artistes et les penseurs qui viennent pour le centre d'art passent aussi par l'école, et les étudiants peuvent travailler avec des intervenants prestigieux, qu'il s'agisse d'un workshop ou d'une visite d'atelier. En retour, le cursus de l'école inclut la participation des étudiants à la vie générale de l'institution. Nous bénéficions également d'une résidence étudiante, située à l'étage de La Panacée, où vivent environ vingt-cinq étudiants de l'ESBA.

1 Établissement Public de Coopération Culturelle.

MoCo, Hôtel de Montcalm, Montpellier.
Photo: Yohann Gozard.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Crash Test», La Panacée, 2018.
Photo: Yohann Gozard.

Shimabuku, Swan goes to the Sea, 2014.
Performance. Imagineering: Okayama Art Project.
Courtesy Shimabuku. © Shimabuku.

Peter Fischli David Weiss, Busi, 2000.
Vidéo, couleur, silence / video, color, silent, 6'.
Courtesy Sprüth Magers Berlin/London; Matthew Marks Gallery, New York; Galerie Eva Presenhuber, Zurich.
© Peter Fischli David Weiss, Zurich 2014.

CA **Le 29 juin 2019, le Musée des collections va venir compléter l'action engagée depuis 2016 avec l'école d'art et le centre d'art et d'expérimentation La Panacée. Tandis que l'école forme les artistes et acteurs du monde de l'art à venir et que La Panacée présente des projets d'artistes et de curateurs en prises avec les problématiques politiques et artistiques les plus récentes, le Musée des collections est destiné à présenter des expositions temporaires d'envergure à partir de collections du monde entier mais sans abriter lui-même son propre fonds. Pouvez-vous nous dire ce qui le distinguera du projet de La Panacée et quelle ligne curatoriale présidera à la conception des ses expositions ?**

NB Dans ce dispositif, La Panacée demeurera un centre d'art, c'est-à-dire un lieu de production et d'exposition, plus particulièrement dédié aux artistes émergents — nous allons d'ailleurs y présenter cet automne trois solo shows d'Ambera Wellmann, Caroline Achaintre et Estrid Lutz. La programmation du Musée des collections, comme son nom l'indique, sera exclusivement consacrée à des expositions issues de collections privées ou publiques. Ce ne seront pas de simples présentations, mais des expositions curatées, un point de vue spécifique sur une collection.

L'idée consiste à souligner la singularité et les motifs (esthétiques, ou autres) que renferme chaque projet de collection: ce qu'elle a à nous dire, en somme. La facilité serait de commencer avec des standards, comme Rubell ou Pinault, mais l'exposition inaugurale, dont la commissaire est Yuko Hasegawa, est réalisée à partir d'une collection japonaise, personnelle et intime, basée sur un rapport très singulier aux artistes, puisque Monsieur Ishikawa a aussi, par exemple, crée la triennale d'Okayama, qu'il a confiée cette année à Pierre Huyghe. Il y a un certain nombre de chefs d'œuvre dans sa collection, dont une remarquable série de *Date paintings* d'On Kawara. En règle générale, nous nous attacherons plutôt aux collections atypiques et singulières, ou à un aspect méconnu d'une plus grande collection. Et, à l'automne, c'est un fonds public russe qui sera présenté, totalement méconnu en raison de son histoire tumultueuse: je veux parler de la fameuse Collection Tsarytsino, constituée par Andrei Erofeev dès les années 1980 en vue de la constitution d'un musée d'art contemporain qui n'a jamais vu le jour... J'ai demandé à Andrei de proposer un projet d'exposition à partir de ce fonds qui sommeille depuis une vingtaine d'années dans les réserves de la Galerie Tretiakov: c'est toute l'histoire de l'art contemporain en URSS, puis en Russie. En résumé, le Musée des collections va aborder l'univers (en expansion) des collections par un versant moins convenu que celui du marché de l'art. Loin de célébrer les méga-collectionneurs et les stars du marché, nous souhaitons au contraire montrer que les pratiques des collectionneurs, publics comme privés, sont liées à des représentations du monde. Le Musée des collections, ce sera des points de vue au carré...

École supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Méditerranée Métropole.
Photo: Yohann Gozard.

CA **« 100 artistes dans la ville » est la manifestation qui va accompagner l'inauguration du Musée des collections : conçue pour s'échelonner sur près de deux mois, chaque intervention aura sa temporalité et son espace propre. Cent artistes ou collectifs vont ainsi investir l'espace public montpelliérain pour y présenter des œuvres inédites ou y conduire des actions spécifiquement pensées pour l'événement. Outre le désir de faire escorte à l'ouverture de l'Hôtel de Montcalm, qu'est-ce qui a guidé vos choix dans l'élaboration de cette manifestation ?**

NB Quand je suis arrivé à Montpellier, j'ai appris l'existence d'une exposition qui avait eu lieu ici en 1970 et dont les commissaires étaient quatre artistes réunis dans le collectif ABC, à savoir Vincent Bioulès, Tjeerd Alkema, Jean Azémar et Alain Clément. Ils avaient invité cent artistes, exactement, à réaliser des projets dans le centre-ville, ou à exposer leurs œuvres. Peu de temps après cette découverte, le maire m'a demandé de réfléchir à une manifestation susceptible de se dérouler autour de l'inauguration... Comment mieux accompagner l'ouverture de le Musée des collections qu'en rendant hommage à ce format d'exposition qui fait partie de l'histoire de la ville? J'ai donc essayé de respecter son ADN: centrée sur la scène française (mais comprenant beaucoup plus d'artistes locaux qu'en 1970), elle sera tout aussi éclectique, puisque la manifestation originelle comprenait aussi bien les artistes de Supports/Surfaces que Ben, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Annette Messager, Vladimir Velickovic ou Sheila Hicks... «100 artistes dans la ville» sera aussi un parcours, allant plus ou moins du Musée des collections jusqu'aux Beaux-Arts, en passant par La Panacée ou nous accueillerons l'exposition de Hou Hanru, «La Rue». Et ce parcours est une traversée du centre historique de Montpellier, qui est, peu de gens le savent, la plus grande zone piétonne d'Europe après Venise. Cette exposition à ciel ouvert a aussi été l'occasion de travailler avec les acteurs du monde de l'art de la métropole, et de poser les bases d'une collectivité artistique.

Nicolas Bourriaud

in conversation with Clémence Agnez

After becoming head of La Panacée in early 2016, the art critic Nicolas Bourriaud, co-founder of the Palais de Tokyo and former director of the Paris School of Fine Arts, together with the art centre's team, is developing a programme of exhibitions and productions which highlights French and international artists and curators. In 2017, La Panacée became one of the members of the MoCo—a meta-structure which also includes the Advanced School of Fine Arts in Montpellier and the future Museum of Collections housed in the Hôtel de Montcalm—due to be inaugurated on 29 June 2019. Now at the helm of these three vessels, Nicolas Bourriaud, with the help of the current teams, is introducing powerful bonds between each component part, as they mutually enlighten and nurture each other. To celebrate the opening of the Museum of Collections, the MoCo will be presenting "100 Artists in the City", an exhibition which will span the whole of downtown Montpellier, as well as Sète, a neighbouring city that is partnering the event.

CA **We are on the eve of the opening of the Hôtel de Montcalm, housing the Museum of Collections, the latest member of the MoCo, the Montpellier-based EPCC (Public Establishment of Cultural Cooperation) that you have been running since late 2016, and which includes the art centre La Panacée and the art school, ESBAMA, which has become the ESBA-MoCo. Would you like to go back over the genesis of this three-pronged project, and the tasks you took on when you arrived at the head of the EPCC?**

NB I arrived in Montpellier late in 2015, on my own, with the initial brief to devise a contemporary art venue in the Hôtel de Montcalm. The mayor and president of the metropolis, Philippe Saurel, just gave me two briefs: create an innovative institution, and fit it into an "art circuit" in the city. In early 2016, with the departure of Frank Bauchard, I took over the artistic direction of La Panacée, which, at that time, was a cultural centre devoted to new media. Then setting up a link with the rather isolated art school seemed somewhat obvious as meeting followed meeting. On both sides we saw the dynamic that a merger could offer us. So I had all the pieces of the puzzle. All that remained to do was come up with a coherent package, and use it to full advantage to invent a multi-functional institution. Instead of creating a public establishment from scratch, I incorporated La Panacée within the ESBAMA, which gave meaning to the notion of "cultural cooperation" contained in the title... I became the head of this new institution from the day it was created, and this blending of energies lends the opening of the Museum of Collections a whole other scope than if it had been conceived all on its own.

CA **You have had to define the working methods and kind of relations which would be established between La Panacée and the art school. For you, what were the challenges of this pooling and what tangible actions have been taken since the reshaping of these two institutions within a shared structure?**

NB All this comes from certain observations: on the one hand, the Montpellier metropolis needed a dynamic institution capable of bringing people together, rather than a mere museum venue. There's a lot of energy here, but there was a tendency for everyone to stay in their own corner. For example, the only event I have hung on to from the old La Panacée programme is "Drawing Room" (which will soon become "Boom"), an initiative involving Montpellier's association of art galleries. Rather than being a one-function art centre, focusing on exhibitions, we have built a sort of generator that runs through the historic city, and ranges from training to collecting, by way of producing, exhibiting and mediating art. The mayor and I have agreed about another factor: this institution must rely on the city centre, on a dynamic involving the rehabilitation of venues rather than the construction of a logo-architecture setting itself up on the city's outskirts. The idea was to bring in a new generation of institutions, more open to their context: a whole ecosystem rather than a single building. A horizontal object rather than a tower. And lastly, we agreed that the whole concept should contribute to the regeneration of the local art scene. This is the logic of village versus shed, if you like... In tangible terms, the artists and thinkers coming for the art centre also pass by way of the school, and students can work with prestigious teachers, be it in the form of workshops or studio visits. In return, the school's curriculum includes the participation of students in the institution's general life. We also have a student residence, located above La Panacée, where about 25 students from the school of fine arts live.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Retour sur Mulholland Drive», La Panacée, 2017. Photo: Yohann Gozard.

MoCo, Hôtel de Montcalm, Montpellier. Photo: Yohann Gozard.

Pierre Huyghe, Zoodram 4, 2011.
Écosystème marin vivant, aquarium, masque en résine d'après La Muse endormie (1910) de Constantin Brancusi / Living marine ecosystem, aquarium, resin mask after Constantin Brancusi's Sleeping Muse (1910), 76 × 134,5 × 98,5 cm. Collection Ishikawa, Okayama, Japon. Courtesy Pierre Huyghe; Esther Schipper, Berlin; TARO NASU, Tokyo. Photo: Guillaume Ziccarelli. © Pierre Huyghe.

Ryan Gander, Tell my mother not to worry (iii), 2012.
Marbre, résine / marble, resin, 84 × 57 × 149 cm.
Courtesy TARO NASU.
Photo: Keizo Kioku. © Ryan Gander.

CA **On 29 June 2019, the Museum of Collections will round off the programme introduced in 2016 with the art school and La Panacée. While the school trains artists and people from the art world in the offing, and while La Panacée presents projects put forward by artists and curators, grappling with the latest political and artistic issues, the Museum of Collections is designed to put on major temporary exhibitions, based on collections from all over the world, even though it does not itself have its own collection. Can you tell us what will differentiate it from the La Panacée project, and what curatorial line will govern the way its exhibitions are conceived?**

NB In this organisation, La Panacée will still be an art centre, meaning a place of production and exhibition, more specifically dedicated to emerging artists—incidentally, this autumn we shall be putting on three solo shows of the work of Ambera Wellmann, Caroline Achaintre and Estrid Luz. The programme of the Museum of Collections, as its name suggests, will be devoted exclusively to exhibitions coming from private and public collections. These won't be mere presentations, but rather curated exhibitions, with a specific viewpoint about a particular collection.

The idea consists in emphasizing the distinctive nature and the motifs (aesthetic and other) contained in every collection project: what it has to tell us, in a nutshell. The easy thing would be to start with standards, like Rubell or Pinault, but the first show, curated by Yuko Hasegawa, is based on a personal and private Japanese collection, and a very specific relation to the artists, because Mr. Ishikawa has also, for example, created the Okayama Triennial, which he has entrusted this year to Pierre Huyghe. There are a certain number of masterpieces in his collection, including an outstanding series of On Kawara's *Date Paintings*. As a general rule, we will focus more on atypical and unusual collections, or on a little known aspect of a larger collection. And in the autumn we shall be presenting a public Russian collection which is totally unknown because of its turbulent history: I'm referring to the famous Tsarytsino Collection, put together by Andrei Erofeev in the 1980s, with a view to setting up a contemporary art museum which never saw the light of day... I've asked Andrei to propose an exhibition project based on this collection, which has been dormant in the Tretiakov gallery reserves for some twenty years: it contains the entire history of contemporary art in the USSR, and then in Russia. To sum up, the Museum of Collections will broach the (expanding) world of collections from a less conventional angle than that of the art market. Far from celebrating mega-collectors and art market stars, we are keen, on the contrary, to show that the activities of collectors, public and private alike, are bound up with representations of the world. The Museum of Collections will offer viewpoints squared...

CA **"100 Artists in the City" is the event which will go hand-in-hand with the inauguration of the Museum of Collections: devised to be staggered over almost two months, each show will have its own time-frame and its own space. A hundred artists and collectives will thus occupy Montpellier's public places, where they will exhibit hitherto unshown works, and perform actions specifically conceived for the event. In addition to the desire to accompany the opening of the Hôtel de Montcalm, what has steered your choices in the preparation of this event?**

NB When I arrived in Montpellier, I found out about an exhibition that had been held here in 1970, curated by four artists belonging to the ABC collective, namely Vincent Bioulès, Tjeerd Alkema, Jean Azémar and Alain Clément. They had invited a hundred artists, no more no less, either to produce projects in the city centre, or to exhibit their works. Shortly after that discovery, the mayor asked me to think about a show suitable to put on around the inauguration... How could you better accompany the opening of the Museum of Collections than by paying tribute to that exhibition format for a show that is part of the city's history? So I tried to respect its DNA: focusing on the French scene (but including many more local artists than in 1970), it will be just as eclectic, because the original event included not only the Supports/Surfaces artists, but also Ben, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Annette Messager, Vladimir Velickovic, and Sheila Hicks... "100 Artists in the City" will also be a circuit, going more or less from the Museum of Collections to the School of Fine Arts, by way of La Panacée, where we will be showing the Hou Hanru exhibition, "La Rue". And this circuit crosses Montpellier's historic centre, which is—even if few people know this—Europe's largest pedestrian area after Venice. This open air exhibition has also given us a chance to work with people involved in Montpellier's art world, and to lay the foundations for a local artistic community.

JUNE 10–16 2019

PUBLIC OPENING
MONDAY, JUNE 10, 6 PM–9 PM

TUESDAY TO SATURDAY,
1 PM–9 PM, SUNDAY, 1 PM–6 PM

77 Galleries from 33 countries
*new at LISTE (21 Galleries)

80M2 Livia Benavides (Lima)
*A Thousand Plateaus Art Space (Chengdu)

*Adams and Ollman (Portland)
*Galerie Allen (Paris)
Antenna Space (Shanghai)
Aoyama Meguro (Tokyo)
Arcadia Missa (London)
Galerie Bernhard (Zurich)
Galerie Maria Bernheim (Zurich)

blank (Cape Town)
Bodega (New York)
Sandy Brown (Berlin)
Clearing (New York/Brussels)
*Company (New York)
Bianca D'Alessandro (Copenhagen)

*Dastan's Basement (Tehran)
Bridget Donahue (New York)
Dürst Britt & Mayhew (The Hague)
El Apartamento (Havana)
Emalin (London)
Ermes - Ermes (Vienna)
Lars Friedrich (Berlin)

Frutta (Rome/Glasgow)
Gianni Manhattan (Vienna)
Ginerva Gambino (Cologne)
*Good Weather (North Little Rock)
Green Art Gallery (Dubai)
Gypsum (Cairo)
High Art (Paris)

*Lucas Hirsch (Dusseldorf)
hunt kastner (Prague)
Instituto de Visión (Bogotá)
Ivan (Bucharest)
Jenny's (Los Angeles)
Galerie Noah Klink (Berlin)

Koppe Astner (Glasgow)
LambdaLambdaLambda (Pristina)
Laveronica arte contemporanea (Modica)
*LC Queisser (Tbilisi)
Antoine Levi (Paris)
*Lodos (Mexico-City)

Lomex (New York)
Madeln Gallery (Shanghai)
Madragoa (Lisbon)
Maisterravalbuena (Madrid)
Marcelle Alix (Paris)

Édouard Montassut (Paris)
mor charpentier (Paris)
*Mujin-to Production (Tokyo)
Oktem Aykut (Istanbul)
Park View/Paul Soto (Los Angeles/Brussels)

*Piedras (Buenos Aires)
*Piktogram (Warsaw)
PM8 (Vigo)
*Polansky (Prague/Brno)
*Bonny Poon (Paris)
Proyectos Ultravioleta (Guatemala City)

*ROH Projects (Jakarta)
Sabot (Cluj-Napoca)
*Sandwich (Bucharest)
*Sariev Contemporary (Plovdiv/Sofia)
Deborah Schamoni (Munich)
Galeria Sé (São Paulo)

*Seventeen (London)
Southard Reid (London)
Gregor Staiger (Zurich)
Simone Subal Gallery (New York)
Sultana (Paris)
*Super Dakota (Brussels)
*Sweetwater (Berlin)
Galerie Joseph Tang (Paris)

The Sunday Painter (London)
Truth and Consequences (Geneva)
Union Pacific (London)
Federico Vavassori (Milan)
*Veda (Florence)
Weiss Falk (Basel)

LISTE

BURGWEG 15
4058 BASEL
SWITZERLAND
WWW.LISTE.CH

MAIN PARTNER
SINCE 1997
E. GUTZWILLER & CIE
BANQUIERS, BASEL

17-20 OCTOBRE 2019

FOIRE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN
PARIS

#fiac

fiac.com

fiac!

© MAM PARIS

Reed Expositions

Partenaire officiel

Groupe Galeries Lafayette

Galeries Lafayette

Computer Grrrls

Marie Lechner en conversation avec Aude Launay

Computer Grrrls
Mu, Eindhoven
Été 2019
La Gaîté Lyrique, Paris
14.03 — 14.07.2019
HMKV, Dortmund
26.10 — 24.02.2019

Mars 1759: la Française Nicole-Reine Lepaute seconde l'astronome Jérôme Lalande et le mathématicien Alexis Clairaut dans leurs calculs de prédiction du retour de la comète de Halley mais disparaît de l'ouvrage publié par Clairaut l'année suivante pour cause de rivalité amoureuse.

Juin 2018: Mattel lance la poupée Barbie ingénieure en robotique et la recension journalistique est sans appel: globalement acclamée par les rédactrices, la poupée designée en collaboration avec une professeure du MIT est accueillie avec une condescendance sans faille par les chroniqueurs masculins.

Entre les deux: près de deux-cent soixante années d'oblitération plus ou moins fructueuse de la présence féminine dans les sciences — il est d'ailleurs assez tragique de voir que le géant du jouet pour enfants aura attendu si longtemps pour tenter de s'extraire du stéréotype sexiste dans lequel il enfermait les fillettes depuis soixante ans.

Si la proportion de femmes travaillant dans les nouvelles technologies plafonne quelque part entre 24 et 30% en France et aux États-Unis, il n'en a pas toujours été ainsi. Ce serait oublier que le premier programme destiné à être exécuté par une machine a été créé par Ada Lovelace (1842) et que l'algorithme à la base de nos moteurs de recherche est l'œuvre de Karen Spärck Jones (1972), mais aussi que le contingent des opératrices téléphoniques et autres codeuses a longtemps été majoritairement… féminin.

Cette histoire, longtemps enfouie, reparaît aujourd'hui sous la plume de théoriciennes et transparaît de plus en plus dans l'œuvre de nombreuses artistes au prisme d'une analyse de la situation contemporaine: combien de nos outils technologiques quotidiens ont-ils été façonnés par des hommes lorsque l'on sait que seuls 10% des chercheurs en intelligence artificielle chez Google sont des chercheuses?

Du fantasme de la femme de chambre mécanique (1740) à l'exploitation des chatbots féminisés (Zach Blas et Jemima Wyman, 2017), c'est sur cette histoire que se sont penchées les curatrices Marie Lechner (La Gaîté Lyrique, Paris) et Inke Arns (HMKV, Dortmund) pour produire une exposition-manifeste, «Computer Grrrls».

Vous avez intitulé la première partie de l'exposition « Quand les computers portaient des jupes », selon l'expression de Katherine Johnson, ancienne mathématicienne de la NASA qui calcula notamment la trajectoire du voyage du premier Américain dans l'espace, Alan Shepherd, en 1961, et qui est l'une des *Hidden Figures* mises en avant en 2016 par le livre et le film éponymes qui narrent l'histoire de ces Afro-Américaines dont le rôle dans la conquête spatiale américaine fut crucial. Cependant, l'histoire qui lie les femmes aux technologies de l'information est bien plus ancienne, vous la faites débuter au dix-huitième siècle… Nous n'avons pas attendu qu'il y ait des machines à calculer pour faire des calculs compliqués, mais avant ces machines, qui faisait ces calculs? À quel moment sommes-nous passés du calcul «artisanal» à l'usine computationnelle? Pour cette exposition, je me suis intéressée plus spécifiquement à ceux que l'on appelait les *human computers*, ceux qui faisaient des calculs à la main. L'ère des *human computers* débute à la fin du XVIIIe siècle et atteint son apogée pendant la Seconde Guerre mondiale avant de décliner rapidement pour disparaître à la fin des années soixante. C'était une profession assez mixte au départ qui se féminisa notamment sous l'impulsion d'Edward Charles Pickering. Nommé directeur de l'observatoire de l'université de Harvard en 1877, il recrute des femmes de manière systématique pour traiter les données astronomiques et classer les étoiles.

Comme le rappellait Claire Evans lors de la conférence pour laquelle vous l'aviez invitée à l'occasion de l'ouverture de l'exposition : « les ordinatrices de Harvard ont tracé la carte du ciel pour un salaire minimal ». En effet, ce n'est pas que Pickering était particulièrement progressiste, c'est avant tout l'intérêt économique qui a motivé son choix. Les femmes présentaient l'intérêt de travailler pour un salaire deux fois moindre que celui des hommes, ce qui permettait de doubler la puissance de calcul de l'observatoire pour le même prix. Plusieurs de ces *computers* sont devenus des astronomes célèbres à leur époque, notamment Williamina Fleming, Annie Jump Cannon, Henrietta Swan Leavitt… Avec la Seconde Guerre mondiale, la demande en calcul a explosé pour les trajectoires balistiques, la propagation des ondes de choc, les tables de navigation, le déchiffrement. La pénurie de main-d'œuvre a amplifié l'arrivée des femmes dans ces métiers du calcul au point, comme l'écrit David Grier[1], que «*sometime in 1944, computers became girls*». Il y a même eu une éphémère unité «kilogirl» qui réfère vraisemblablement à un millier d'heures de calcul fait par une femme. Les six femmes qui, en 1945, ont programmé l'ENIAC—le premier ordinateur entièrement électronique — ont elles aussi été recrutées parmi les meilleurs *human computers* auxquelles incombaient, pendant la guerre, les calculs des trajectoires de tir. C'est d'ailleurs en partie pour ça que l'ENIAC a été conçu, pour la balistique, contrairement au Colossus (britannique) qui avait été conçu pour de la cryptanalyse. Mais, dans les deux cas, ce sont des femmes qui ont programmé ces machines. Il est important de le souligner car, longtemps, ces femmes ont été effacées des images; les remettre en avant est un phénomène récent qui fait notamment suite au documentaire de Kathy Kleiman, *The Computers*, sorti en 2014, et à *Hidden Figures* sorti deux ans plus tard. L'ouvrage de David Alan Grier, *When Computers Were Humans* (2005) retrace, lui, l'évolution du calcul: le passage du calcul artisanal de type *cottage industry* au calcul organisé à la De Prony, par des tables mathématiques conçues

—

1 David Alan Grier, *When Computers Were Humans*, 2005, Princeton University Press.

Jenny Odell, Neo-Surreal, 2017.
Impressions numériques / digital prints.
Courtesy Jenny Odell.

sur le modèle de la division des tâches d'Adam Smith. Le calcul était ainsi segmenté et organisé comme le travail en usine. Aujourd'hui, de nombreux chercheurs et artistes revisitent cette histoire, en écho à la *cottage industry* que représente désormais le *digital labor* et à la néo-parcellisation du travail sur les plateformes de micro-tâches. Quand je pense à cela, ce sont les mêmes images qui me viennent à l'esprit.

Il est assez incroyable de penser qu'à ses début, l'informatique était un domaine très féminin, au vu de l'image qui en est principalement véhiculée aujourd'hui… En 1967, le magazine *Cosmopolitan* publie un article intitulé «*The Computer Girls*» qui vante les opportunités professionnelles pour les femmes dans l'informatique. Or, paradoxalement, c'est à ce moment qu'on observe les débuts d'une masculinisation de la profession. Cet article est notamment cité par Nathan Ensmenger dans son livre *The Computer Boys Take Over* (2010) qui est le pendant de notre histoire et qui raconte l'arrivée des hommes dans une profession très féminisée: il y avait alors des femmes à tous les niveaux, aussi bien dans les laboratoires de science informatique qu'à la saisie de données. Tout au long des années 1960, l'évolution des professions informatiques met un frein à la participation des femmes. Activité de bas niveau, administrative et le plus souvent féminine, la programmation informatique est progressivement et délibérement transformée en une discipline de haut niveau, scientifique et masculine. Pour y attirer les hommes, il a fallu remodeler l'image de la programmation, en faire un art intellectuel et logique, accompli par des génies bricoleurs et antisociaux. C'est à ce moment-là que le vocabulaire évolue: on était «codeuse», on est désormais «ingénieur logiciel». C'est toute une construction de l'imagerie de la profession qui se met en place, encore amplifiée par l'arrivée des ordinateurs personnels dont le marketing, s'adressant aux hommes et à leurs fils, participe à la constitution d'une culture informatique très masculine qui s'étend sur plusieurs décennies, avec l'émergence du personnage du *nerd* dans les années quatre-vingt, soutenue par le cinéma dans des films comme *Revenge of the Nerds.* Et les illustrations associées à l'article de *Cosmopolitan* n'ont aidé en rien car la femme y est justement assez décorative, ce n'est plus du tout le même type de photo que le fameux portrait de Margaret Hamilton — l'ingénieure qui pose à côté d'une pile de papier aussi haute qu'elle, recouvert du code qu'elle a écrit pour le module d'alunissage d'Apollo—, par exemple, ou que les images des *ENIAC girls* en plein travail de câblage.

Margaret Hamilton, ingénieure logiciel principale du projet Apollo, se tient à côté du code qu'elle a écrit à la main et qui a été utilisé pour emmener l'humanité sur la lune / Margaret Hamilton, lead software engineer of the Apollo Project, stands next to the code she wrote by hand that was used to take humanity to the moon. Domaine public / Public Domain.

On est tout au long de cette histoire dans une logique de genre aussi binaire que le code, si je puis dire, et qui reflète en effet une historicité parallèle : l'identification sexuelle sur un mode binaire strict remonterait, selon un certain nombre d'anthropologues, au dix-neuvième siècle naissant et à l'avènement de la biologie et de la médecine modernes… Dans les années quatre-vingt-dix, Internet explose avec son lot de fantasmes et d'espoirs. Les cyberféministes appellent à investir le web naissant, là encore majoritairement peuplé d'hommes, et à s'approprier ces nouvelles technologies de l'information pour en faire un outil d'émancipation, pour se réinventer dans le cyberespace… En 1991, les australiennes de VNS Matrix publient leur *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* qui est un hommage au cyborg de Donna Haraway, figure à la fois mythique et réelle qui nous aide à repenser nos corps en relation à la technologie et à repenser les paradigmes qui, jusque-là, étaient basés sur des oppositions binaires (organisme / machine, homme / femme, culture / nature, etc.). Son cyborg, symbole d'un futur post-genre, est souvent considéré comme le point de départ de la pensée cyberféministe bien qu'elle-même n'ait jamais utilisé ce terme. Les VNS Matrix infiltrent les réseaux de communication en s'appropriant les imaginaires, souvent misogynes, de la littérature cyberpunk où les femmes sont représentées comme des objets passifs du désir masculin (la cyberbimbo) ou comme métaphore d'une technologie menaçante et hors de contrôle (la fembot / vamp). Le premier jeu de VNS Matrix était un jeu d'arcade. Quand l'utilisateur s'y connectait, on lui proposait trois options: «masculin», «féminin» et «ni l'un ni l'autre», et il fallait qu'il sélectionne «ni l'un ni l'autre» pour pouvoir accéder au jeu; l'idée de *gender fluidity* était déjà présente dans

le cyberespace. Cela dit, nous ne souhaitions pas faire une exposition historique. Le contexte est posé par la grande frise historique qui ouvre l'exposition mais nous souhaitions nous concentrer sur des œuvres d'aujourd'hui. Et, même quand les œuvres abordent des technologies historiques, il était important pour nous que le point de vue sur ces dernières soit contemporain. Par exemple, Jenny Odell travaille beaucoup avec des archives mais elle les regarde depuis sa situation de *digital native*. Je suis plus intéressée par ce que les femmes ont à nous dire sur les technologies aujourd'hui que par un récit du passé. Lorsqu'elle était en résidence à l'Internet Archive, Jenny Odell a découvert cette animation de synthèse de 1988, *Polly Gone*, réalisée par Shelley Lake, une dystopie surréaliste inspirée du *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer mettant en scène un robot ménager dans un univers domestique futuriste sur fond de musique inspirée du premier «grand» film de science-fiction américain, *Le jour où la Terre s'arrêta* (1951); elle la revisite dans l'anxiogène *Polly Returns* qu'elle a réalisé en 2017, dans laquelle le robot se trouve bombardé de titres de listicles contemporains — ces articles qui sont plus des listes que de vrais articles —, et qui lui donnent notamment «*fifteen ways to make chocolate chip cookies*», «*two ways to think about nothing*», «*five ways to increase your productivity*» et «*six ways to have radically intimate sex*». Elle présente aussi *Neo-Surreal* (2017), une série de publicités anciennes extraites du magazine d'informatique *BYTE* avec lesquelles, par un geste tout simple d'effacement des textes, elle fait ressortir les imaginaires très forts liés aux technologies numériques dès les années quatre-vingt: disparition de la femme, militarisation, masculinisation, via des éléments comme la cravache, les armes ou la biométrie, dans un travail qu'elle revendique comme le pendant des *Cowboys* de Richard Prince. Quant à Lauren Moffatt, elle travaille avec des technologies anciennes pour produire des images en relief. Dans *The Unbiding* (2014), sorte de machine à remonter le temps, elle réinvente un vieux média des années 1830, la stéréoscopie, avec lequel elle fait du collage vidéo en noir et blanc. Elle produit ainsi une figure féminine mouvante composée de fragments de pionnières de l'histoire qui nous intéresse ici comme Ada Lovelace et Mary Shelley, une figure en constante recomposition qui s'inspire du *scramble suit* de K. Dick, ce costume qui ne cesse de se métamorphoser pour échapper aux machines de reconnaissance optique. Et, dans sa web série *Robotron*, Nadja Buttendorf met en scène la vie des employées d'une usine du combinat Robotron, spécialisée dans la fabrication d'ordinateurs, en ex-RDA. L'artiste interprète tous les rôles de ce drame relationnel inspiré de l'histoire de ses parents qui travaillaient tous deux chez Robotron.

L'analogie entre les Luddites et Kim Kardashian[2] que crée Lauren Huret dans sa vidéo *Breaking the Internet* est assez impressionnante. Rappelant qu'il fallait être célibataire et vierge pour être «demoiselle du téléphone» — ces «Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage» ainsi que les décrivait Proust —, pour être une «voix qui sourit», une voix sans corps, «pour relayer les bavardages des femmes et les ordres des hommes», elle file la métaphore du métier à tisser jusqu'au bout, de l'invention de Jacquard — pour supprimer le travail des enfants — jusqu'au «corps sans voix et sans tissu» de la starlette qui «provoque une coupure du réseau, un accroc dans la toile». Ou comment passer des briseurs de machines à une tentative de destruction de «la» machine. «La voix qui sourit» est une métonymie glamour pour décrire le dur labeur des opératrices de téléphonie qui, au siècle dernier, ont occupé une place centrale dans le développement des communications globales. Elles sont les héroïnes oubliées du film *Le fantôme de l'opératrice* de la réalisatrice Caroline Martel, un collage onirique de quelque 125 films publicitaires et d'entreprises rares produits entre 1903 et 1989 qui revisite cet épisode méconnu de la main-d'œuvre féminine, armée de l'ombre rendue superflue par l'automatisation des standards téléphoniques.

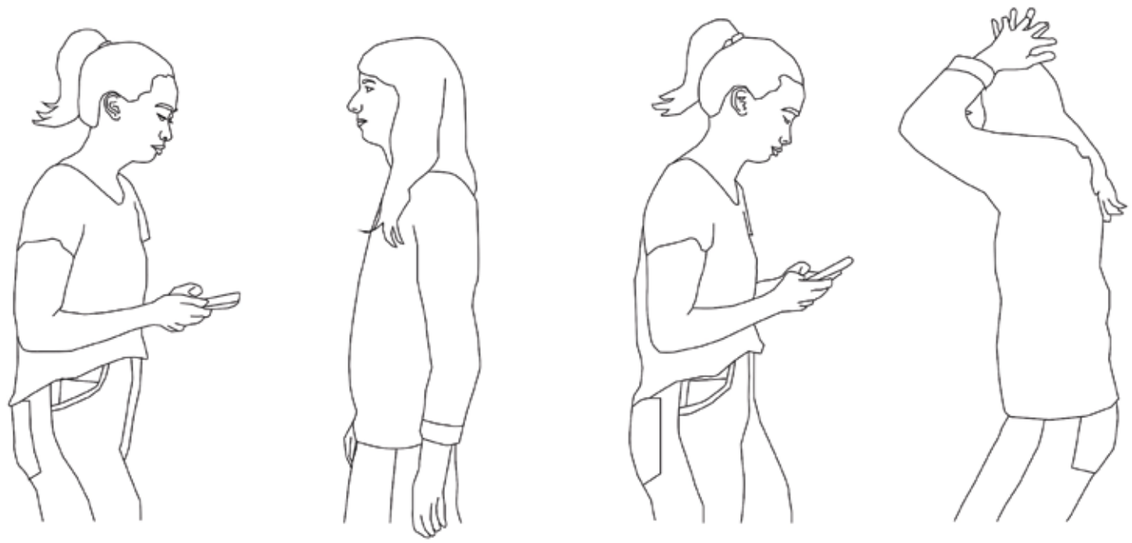
Il semblerait que l'humain n'ait jamais eu de relation apaisée à la technologie, qu'il oscille depuis l'origine entre angoisse et fascination pour ses propres productions… En effet. Et ce n'est pas la pièce d'Aleksandra Domanović, *Vukosava*, qui ira à l'encontre de cette idée: elle est la reproduction en impression 3D de la «main de Belgrade», première main artificielle préhensile (inventée en 1963) qui se retrouve de manière assez incongrue protagoniste du premier film d'horreur domotique, *Génération Proteus* (1977), poussant l'angoisse comme la fascination pour la robotique à son paroxysme. Il s'agit de l'histoire d'une intelligence artificielle qui envahit le système domotique du domicile de son inventeur, en séquestre la femme puis la violente avec le bras robotique qui lui sert de prothèse, jusqu'à l'accouplement. Et, trente ans plus tard, plus précisément l'été dernier, le *New York Times*[3] publiait un article qui alertait sur les nouvelles formes de violence conjugale liées aux maisons intelligentes avec notamment des verrous et thermostats connectés utilisés par des hommes pour surveiller, harceler ou violenter leur compagne en surchauffant la maison ou en la refroidissant de manière impromptue, en changeant les codes des verrous sans prévenir…

Ce qui nous mène à la question des tactiques de résistance… Oui, des tactiques nombreuses et surtout très variées. Si les années 1990 ont vu naître les premiers mouvements cyberféministes appelant les femmes à se réapproprier les nouvelles technologies et à investir l'internet naissant, cette vague de pensée, de critique et d'art a galvanisé toute une génération de théoriciennes, d'artistes et d'activistes qui a développé de nouvelles manières de penser et d'agir à l'ère des réseaux. Cela passe entre autres par une opposition à l'obsolescence programmée et à la propagande de l'innovation. Darsha Hewitt, par exemple, réalise une critique féministe de la technologie en s'attachant à démystifier les systèmes de pouvoir et de contrôle incorporés dans les produits de la culture capitaliste. Pour *A Side Man 5000 Adventure* (2015), elle déconstruit, dans une série de dix vidéos, la première boîte à rythmes commercialisée en 1959 — un appareil conçu pour être réparé — et démontre que l'on peut encore la réparer aujourd'hui! Elle travaille en ce moment sur la tondeuse à gazon soviétique, qui était elle aussi particulièrement réparable et fait partie de ces objets iconiques d'Allemagne de l'Est. Du côté des *millenials*, le DIY est aussi présent, comme dans le *Center for Technological Pain* (2018) de Dasha Ilina, une parodie de start-up qui propose des solutions aux problèmes de santé liés aux objets technologiques, comme des guides illustrés au design ikeaesque pour améliorer la posture des utilisateurs de smartphone ou bien des techniques d'auto-défense expliquées dans d'absurdes tutoriels pour contrer leur incivilité lorsqu'ils se promènent en ville sans regarder autour d'eux.

—

2 David Hershkovits, «How Kim Kardashian broke the internet with her butt», *The Guardian*, 17 Dec. 2014 https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/dec/17/kim-kardashian-butt-break-the-internet-paper-magazine
3 Nellie Bowles, «Thermostats, Locks and Lights: Digital Tools of Domestic Abuse», *The New York Times*, 23 juin 2018, https://www.nytimes.com/2018/06/23/technology/smart-home-devices-domestic-abuse.html

PAINDESTRIAN



Dasha Ilina, Center for Technological Pain, 2017-en cours / ongoing.
Page extraite de l'un des livrets de la série Self-defense moves against technology /
Excerpt from one of the Self-defense moves against technology leaflets. Courtesy Dasha Ilina.

La plupart des œuvres de « résistance » pésentées dans l'exposition abordent d'ailleurs le propos avec humour, le paroxysme en étant, pour moi, les *Housewives Making Drugs* (2017) de Mary Maggic avec leur recette de l'œstro-gin cocktail pésentée sous forme d'émission culinaire militant pour l'indépendance thérapeutique des personnes transgenre via une thérapie hormonale on ne peut plus artisanale. On a là un film hilarant qui aborde une question évidemment difficile, celle de l'accès aux soins, au travers d'une petite histoire du biohacking… Tabita Rezaire, elle, propose une forme plus ambivalente, humoristique mais sur fond de tragédie du colonialisme, qui tente de briser le récit occidental unilatéral sur la technologie. Dans *Premium Connect* (2017), elle décrit l'internet comme outil de l'impérialisme américain, de diffusion de la culture du Nord et d'écrasement des cultures indigènes. C'est un film qui milite pour d'autres formes de connexion — connexions avec les ancêtres, connexions avec les plantes, d'autres modalités qu'au travers de nos outils électroniques — et qui demande de réenvisager l'héritage de l'Afrique dans l'histoire des technologies. Sa vidéo fait écho aux recherches de l'ethno-mathématicien Ron Eglash sur les fractales que l'on retrouve dans la manière de tresser les cheveux mais aussi dans les architectures vernaculaires des villages africains. Elle fait également référence au travail de la philosophe nigériane Sophie Oluwole qui montre que le code binaire pourrait trouver sa source dans le système de divination des Yoruba, un peuple du Nigéria. Sophie Oluwole, première femme titulaire d'un doctorat en philosophie au Nigéria, était très attachée aux questions de la représentation des femmes et, plus généralement, des penseurs africains en philosophie.

En parlant de représentation, la question du corps me semble traverser l'ensemble de l'exposition, notamment par la mise en scène de points de vue très incarnés : on voit réellement beaucoup les femmes dans toutes ces œuvres ! Oui, et même lorsque l'on glisse progressivement vers l'idée de désincorporation dans l'exposition. *Technologies of Care* (2016) d'Elisa Giardina Papa aborde le travail numérique — donc à distance, donc désincarné…— sous l'aspect de ce qui ressort du *care*, c'est-à-dire de ce qui modifie les émotions des personnes qui le reçoivent: ce peut être bien sûr des prestations à connotation sexuelle comme la création de vidéos fétichistes, l'optimisation de votre profil Tinder, ou même simplement des commentaires et des likes de vos posts sur Instagram…

Et ce qui m'intéresse particulièrement, c'est cette notion d'immigrants virtuels, ainsi qu'elle les nomme, car ces travailleurs pratiquent tous via des plateformes de micro-travail qui rémunèrent à la tâche, depuis leur pays d'origine le plus souvent — des pays du Sud global comme le Brésil, la Grèce, les Philippines, le Venezuela — mais sont payés en dollars car la plupart des personnes ou des entreprises qui les embauchent sont situées aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni… La fluidité du corps se retrouve aussi fortement dans la vidéo de Lu Yang, *Delusional Mandala* (2015), dans laquelle on suit un avatar post-genre non sexué depuis sa création jusqu'à sa mort. Quant aux recherches de Simone C. Niquille, elles portent sur les normes anthropométriques encodées dans les logiciels de modélisation 3D et sur la manière dont l'on se représente en ligne. Dans la vidéo qu'elle présente ici, *The Fragility of Life* (2017-18), elle s'intéresse au moment où l'on perd contact avec la représentation. L'on y suit un célèbre sosie d'Hillary Clinton, Teresa Barnwell, qui raconte, en tant que double organique, la difficulté qu'il y a à accueillir la personnalité de quelqu'un d'autre en son corps. En parlant de fluidité corporelle transfrontalière, elle a quand même été envoyée à l'ambassade d'Equateur pour faire une photo avec Julian Assange… L'autre protagoniste du film est un avatar surnommé Kritios, réalisé avec le logiciel de création de personnages 3D Fuse, que l'artiste pousse dans ses limites. Qui fixe les paramètres dans les logiciels de modélisation et décide de ce qui tient de l'humain et de ce qui ne l'est pas? Pour explorer ces questions, Simone Niquille a envoyé le même dessin de Kritios à deux usines de production de structures gonflables, une aux Pays-Bas et une en Chine, et l'on voit bien qu'à partir des mêmes spécifications les rendus sont très différents selon les contextes culturels de production. Ce qui m'a fascinée, en me plongeant dans le site internet de cette société chinoise, c'est de découvrir qu'outre des châteaux gonflables et autres structures festives, elle produit aussi et même principalement des leurres pour l'armée chinoise: des chars, des missiles, toute sorte d'armement gonflable. Les technologies de scan 3D sont nées dans l'univers du divertissement, ont été récupérées par les militaires puis sont revenues dans le domaine du divertissement.

Soit le parcours inverse d'un certain nombre de technologies, dont les ordinateurs et l'internet, financées par les militaires pour des usages militaires, devenues d'accès grand public puis revenues dans l'escarcelle de la surveillance d'État via les réseaux sociaux et l'extraction de données notamment… Nous avons justement, Inke Arns et moi, choisi de commander un moteur de recherche technoféministe à la designer graphique Manetta Berends, pour permettre une exploration d'un corpus de manifestes technoféministes que nous avions réunis. *Cyber/technofeminist cross-readings* (2019) se base sur l'algorithme TF-IDF (pour *term frequency-inverse document frequency*) qui est l'un des algorithmes utilisés par Google pour pondérer les recherches: TF inventorie le nombre de fois qu'un terme est mentionné dans un document par rapport à la longueur du document et en déduit ainsi l'importance, tandis qu'IDF analyse l'importance d'un mot au sein d'un document par rapport à un corpus de texte. Par exemple, si l'on regarde le *Cyborg Manifesto*, plus un mot y apparaît en gros, plus sa valeur de TF-IDF est grande: cela permet de lire un texte à travers le prisme d'un algorithme de lecture, de voir la valeur qu'il donne aux mots. Et la fonction lecture croisée permet de rechercher par exemple le mot «cyborg» dans tous les manifestes sélectionnés puis de classer ces derniers selon la logique de TF-IDF, c'est-à-dire à dans leur ordre d'importance quant à ce terme. TF-IDF est un algorithme historiquement crucial développé par l'informaticienne britannique Karen Spärck Jones, pionnière du traitement automatique du langage naturel, qui a posé les bases, en 1972, des moteurs de recherche tels que nous les connaissons en combinant la statistique à la linguistique. La chercheuse a aussi beaucoup milité pour la place des femmes dans l'informatique en répétant notamment que l'informatique était un domaine trop important pour être laissé aux hommes[4].

—

4 Nellie Bowles, «Overlooked No More: Karen Sparck Jones, Who Established the Basis for Search Engines», *The New York Times*, 2 janvier 2019, https://www.nytimes.com/2019/01/02/obituaries/karen-sparck-jones-overlooked.html

Computer Grrrls

Marie Lechner in conversation with Aude Launay

Computer Grrrls
Mu, Eindhoven
08/09.2019
La Gaîté Lyrique, Paris
14.03—14.07.2019
HMKV, Dortmund
26.10—24.02.2019

March 1759: The Frenchwoman Nicole-Reine Lepaute assists the astronomer Jérôme Lalande and the mathematician Alexis Clairaut in their calculations to predict the return of Halley's Comet but is "forgotten" in the book published by Clairaut the following year due to lover's rivalry.

June 2018: Mattel launches the Robotics Engineer Barbie doll, and the journalistic review is without appeal: generally acclaimed by female editors, the doll designed in collaboration with a female MIT professor was greeted with unfailing condescension by male columnists.

In between: nearly two hundred a nd sixty years of more or less fruitful obliteration of women's presence in science—it is incidentally quite tragic to see that the toy giant has waited so long to try to escape the sexist stereotype in which it had locked young girls for sixty years.

While the proportion of women working in new technologies has levelled off at between 24 and 30% in France and the United States, this has not always been the case. This would be tantamount to forgetting not only that the first program to be executed by a machine was created by Ada Lovelace (1842) and that the algorithm behind our present-day search engines is the work of Karen Spärck Jones (1972), but also that telephone operators and coders have long been predominantly... female.

This history, which has been long buried, is now emerging again in the writings of theorists and is increasingly apparent in the work of many artists, through the lens of an analysis of the contemporary situation: how many of our daily technological tools have been forged by men, knowing, as we do, that only 10% of Google's researchers in artificial intelligence are female researchers?

From the fantasy of the mechanical maidservant ("Moll Handy", 1740) to the exploitation of feminized chatbots (Zach Blas and Jemima Wyman, 2017), it is this history that curators Marie Lechner (La Gaîté Lyrique, Paris) and Inke Arns (HMKV, Dortmund) have taken a close look at to produce a manifesto exhibition: "Computer Grrrls".

You have titled the first part of the exhibition "When Computers Wore Skirts", to borrow the words of Katherine Johnson, a former NASA mathematician who calculated the trajectory of the spacecraft that propelled the first American into space, Alan Shepherd, in 1961, and who is one of the *Hidden Figures* highlighted in 2016 by the eponymous book and film that tell the story of those African-American women whose role in the American space conquest was crucial. However, the history that links women to information technology is much older, you have it starting in the eighteenth century...
We didn't wait until there were calculating machines to do complicated calculations, but before these machines, who did these calculations? When did we move from the "artisanal" calculation to the computating factory? For this exhibition, I was more specifically interested in those called "human computers", those who did calculations by hand. The era of human computers began at the end of the 18th century and reached its peak during the Second World War before declining rapidly, and disappearing at the end of the 1960s. It was a fairly mixed profession at the outset, and was to become more female, particularly under the auspices of Edward Charles Pickering. Appointed director of the Harvard University Observatory in 1877, he systematically recruited women to process astronomical data and classify stars.

As Claire Evans reminded us during the talk she gave at the opening of the exhibition: "Harvard's women computers designed the sky chart for a minimum wage". Indeed, it was not that Pickering was particularly progressive, but rather that economic interest was the main reason for his choice. Women had the advantage of working for half the salary of men, which made it possible to double the computing power of the observatory for the same price. Several of those computers became famous astronomers in their time, including Williamina Fleming, Annie Jump Cannon, Henrietta Swan Leavitt... With the Second World War, the demand for computing exploded for ballistic trajectories, shock wave propagation, navigation tables, decoding. The labour shortage stepped up the arrival of women in these computing occupations to the point where, as David Grier[1] writes, "sometime in 1944, computers became girls". There was even an ephemeral "kilogirl" unit that probably refers to a thousand hours of calculation done by a woman. The six women who, in 1945, programmed ENIAC—the first fully electronic computer—were also recruited from among the best human computers responsible for calculating firing trajectories during the war. Ballistics is mainly what ENIAC was designed for, unlike the Colossus (British) which was designed for cryptoanalysis. But in both cases, it was women who programmed these machines. It is important to point this out because, for a long time, these women have been erased from the images; putting them back in the spotlight is a recent phenomenon, particularly following Kathy Kleiman's documentary, *The Computers*, released in 2014, and *Hidden Figures* released two years later. David Alan Grier's *When Computers Were Humans* (2005) traces the evolution of computation, the transition from cottage industry to De Prony computation, through mathematical tables based on Adam Smith's division of labour model. The calculation was thus segmented and organized like factory work. Today, many researchers and artists are revisiting this history, echoing the cottage industry that digital labour represents today, the neo-parcellisation of work on micro-task platforms. When I think about that, it is the same images that come to my mind.

—

1 David Alan Grier, *When Computers Were Humans*, 2005, Princeton University Press.

Nadja Buttendorf, Robotron – a tech opera, 2018-19.
Série web / web series. Courtesy Nadja Buttendorf.

It is quite incredible to think that at the beginning, IT was a very female field, given the image of it that is mainly conveyed today… In 1967, *Cosmopolitan* magazine published an article titled "The Computer Girls" that praised career opportunities for women in IT. Paradoxically, however, it is at this point that we observe the beginnings of a masculinization of the profession. This article is quoted by Nathan Ensmenger in his book *The Computer Boys Take Over* (2010), which is the counterpart of our history and tells of the arrival of men in a very feminized profession: there were women at all levels, both in computer science laboratories and in data entry. Throughout the 1960s, the evolution of computer professions put the brakes on women's participation. As a low-level, administrative and mostly female activity, computer programming was gradually and deliberately being transformed into a high-level scientific and male discipline. To attract men to this feminized profession, it was necessary to reshape the image of programming, to make it an intellectual and logical art, accomplished by do-it-yourself and anti-social geniuses. It was at this point that the vocabulary evolved: "coders" became "software engineers". It was a whole construction of the imagery of the profession that was being set up, further expanded with the arrival of personal computers whose marketing, aimed at men and their sons, participated in the creation of a very masculine computer culture that spanned several decades, with the emergence of the nerd character in the eighties, underwritten by cinema in films like *Revenge of the Nerds*. And the illustrations associated with *Cosmopolitan*'s article did nothing to help because the woman in them is quite decorative, it is no longer the same type of photo as the famous portrait of Margaret Hamilton—the engineer standing next to a pile of paper as high as herself, covered with the code she wrote for the Apollo landing module, for example, or the images of ENIAC girls in the process of wiring.

(cont. on page 54)

Lois Mandel, «The Computer Girls», Cosmopolitan, Avril / April 1967.

Throughout this history, we are guided by a gender logic as binary as code, if I may say so, which reflects a parallel historical actuality: according to a number of anthropologists, sexual identification in a strict binary mode would go back to the early days of the nineteenth century with the advent of modern biology and medicine… In the nineties, the Internet exploded with its share of fantasies and hopes. Cyberfeminists were calling both for involvement in the emerging web, again mainly staffed by men, and for appropriation of these new information technologies to make them a tool for emancipation, a tool for self-reinvention in cyberspace… In 1991, the Australian women of VNS Matrix published their *Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, which is a tribute to Donna Haraway's cyborg, a figure at once mythical and real that helps us rethink our bodies in relation to technology and rethink paradigms that, until then, were based on binary oppositions (body/machine, man/woman, culture/nature, etc.). Her cyborg, a symbol of a post-gender future, is often considered as the starting point of cyberfeminist thinking even though she herself has never used this term. VNS Matrix infiltrate communication networks by appropriating often misogynistic imagery, images from cyberpunk literature where women are represented as passive objects of male desire (cyberbimbo) or as a metaphor for a threatening and uncontrolled technology (the fembot/vamp). The first game produced by VNS Matrix was an arcade game. When users logged in, they were offered three options: male, female or neither, and they had to select "neither" to be able to access the game; the idea of gender fluidity was already present in cyberspace. That said, we did not want to produce a historical exhibition. The context is set by the large historical frieze that opens the exhibition but we wanted to focus on works produced today.

And even when the works deal with historical technologies, it was important that the point of view relating to them be contemporary. For example, Jenny Odell works a lot with archives but she looks at them from her situation as a digital native. I am more interested in what women have to say about technology today than in a story from the past. While in residence at the Internet Archive, Jenny Odell discovered the 1988 computer animation, *Polly Gone*, directed by Shelley Lake, a surrealist dystopia inspired by Oskar Schlemmer's *Triadic Ballet* featuring a household robot in a futuristic domestic universe with a score inspired by the first "great" American science fiction film, *The Day the Earth Stopped* (1951); she revisits it in the anxiety-provoking *Polly Returns* which she made in 2017, where the robot is bombarded with titles of contemporary listicles—those clickbait articles that are more lists than real articles—, which give her in particular "fifteen ways to make chocolate chip cookies", "two ways to think about nothing", "five ways to increase [her] productivity" and "six ways to have radically intimate sex". Jenny Odell is also presenting *Neo-Surreal* (2017), a series of advertisements taken from the computer magazine *BYTE* with which, by a simple gesture of erasing the texts, she highlights the very strong imaginations linked to digital technologies since the 1980s: disappearance of women, militarization, masculinization, via elements such as whips, weapons and biometrics, in a work that she claims to be the counterpart of Richard Prince's *Cowboys*. Lauren Moffatt works with old technologies to produce 3D images. In *The Unbiding* (2014), a kind of time machine, she reinvents an old 1830s medium, stereoscopy, with which she makes black and white video collages. She thus produces a moving female figure composed of fragments of pioneers of the history that interests us here, such as Ada Lovelace and Mary Shelley. This figure in constant recomposition is inspired by the scramble suit devised by K. Dick, that costume which is constantly changing to escape optical recognition machines. And in her *Robotron* web series, Nadja Buttendorf shows the lives of the employees of a factory in the Robotron combine, specialized in computer manufacturing, in the former GDR. The artist plays all the roles in this relational drama inspired by the story of her parents, both of whom worked at Robotron.

The analogy between the Luddites and Kim Kardashian[2] created by Lauren Huret in her video *Breaking the Internet* is quite impressive. Reminding us that one had to be single and virgin to be a "hello girl"—those "Vigilant Virgins to whose voices we listen every day without ever coming to know their faces" as Proust described them—, to be a "Voice with a Smile ", a voice without a body, "to relay the chatter of women and the orders of men" but, above all, she spins the metaphor of the loom to the limit, from Jacquard's invention—to put an end to child labour—to the "voiceless and fabricless body" of the starlet which "causes a cut in the network, a tear in the web". Or how to move from machine breakers to an attempt to destroy "the" machine. "The voice with a Smile" is a glamorous metonym for describing the hard work of women telephone operators who, in the last century, played a central role in the development of global communications. They are the forgotten heroines of Caroline Martel's film *The Phantom of the Operator*, a dreamlike collage of some 125 clips from promotional and industrial films produced between 1903 and 1989 that revisits this little-known episode of the female workforce, this army of shadows made superfluous by the automation of telephone switchboards.

It seems that humans have never had an easy relationship with technology, that they have oscillated from the beginning between anxiety and fascination for their own productions… That's true enough. And it is not Aleksandra Domanović's *Vukosava* that will contradict this idea: it is the 3D printing reproduction of the Belgrade Hand, the first prehensile artificial hand (invented in 1963) that finds itself rather incongruously the protagonist of the first domotic horror film, *Demon Seed* (1977), which pushes anxiety and fascination with robotics to its paroxysm. It is the story of an artificial intelligence that invades the home automation system of its inventor, holds his wife prisoner and then sexually assaults her until impregnation with the robotic arm that serves as its prosthesis. And thirty years later, last summer to be precise, *The New York Times*[3] published an article warning of new forms of domestic violence related to smart homes, including smart locks and thermostats used by men to monitor, harass or abuse their partners by overheating or, in an impromptu way, cooling the house, changing lock codes without warning…

This leads us to the question of resistance tactics… Yes, many and above all very varied tactics. While the 1990s saw the birth of the first cyberfeminist movements calling on women to reclaim new technologies and get involved in the emerging Internet, this wave of thought, criticism and art galvanized a whole generation of women theorists, artists and activists who developed new ways of thinking and acting in the age of networks. This includes opposing programmed obsolescence and innovation propaganda. Darsha Hewitt, for example, makes a feminist critique of technology by focusing on demystifying the systems of power and control embedded in the products of capitalist culture. For *A Side Man 5000 Adventure* (2015), she deconstructed, in a series of ten videos, the first drum machine marketed in 1959—a device designed to be repaired—and demonstrated that it can still be repaired today! She is currently working on the Soviet lawnmower, which was also particularly easy to repair, and is one of those iconic objects from East Germany. As far as millennials are concerned, the DIY factor is also present, as in Dasha Ilina's *Center for Technological Pain* (2018), a parody of a start-up that offers solutions to health problems related to technological objects such as illustrated guides with Ikeaesque designs to improve the posture of smartphone users or self-defence techniques explained in absurd tutorials to address their anti-social behaviour when they walk around the city without looking around them.

Most of the "resistance" works on view in the exhibition approach the subject with humour, the climax being, for me, Mary Maggic's *Housewives Making Drugs* (2017) with their recipe for an œstro-gin cocktail presented in the form of a culinary show campaigning for the therapeutic independence of transgender people through a hormonal therapy that could not be more DIY. We have here a hilarious film that tackles an obviously prickly question, that of access to health care, through a short history of biohacking… Tabita Rezaire, on the other hand, proposes a more ambivalent form, humorous but against a backdrop of colonialism's tragedy, which attempts to break the unilateral Western narrative

—

2 David Hershkovits, "How Kim Kardashian broke the internet with her butt", *The Guardian*, 17 Dec. 2014 https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/dec/17/kim-kardashian-butt-break-the-internet-paper-magazine
3 Nellie Bowles, "Thermostats, Locks and Lights: Digital Tools of Domestic Abuse", *The New York Times*, 23 June 2018, https://www.nytimes.com/2018/06/23/technology/smart-home-devices-domestic-abuse.html

Mary Maggic (in collaboration with Mango Chijo Tree and The Jayder, featuring Jade Phoenix and Jade Renegade), Housewives Making Drugs, 2017.
Vidéo, 10'10, poster. Courtesy Mary Maggic.

on technology. In *Premium Connect* (2017), she describes the Internet as a tool of American imperialism, aimed at the spread of northern culture and at the crushing of indigenous cultures. It is a film that puts the case for other forms of connection— connections with ancestors, connections with plants, other methods than those involving our electronic tools—and that calls for a rethinking of Africa's heritage in the history of technology. Her video echoes the research of ethno-mathematician Ron Eglash on fractals that can be found in the way hair is braided and also in the vernacular architecture of African villages. She also refers to the work of the Nigerian philosopher Sophie Oluwole, which shows that the binary code could have its source in the divination system of the Yoruba, a Nigerian people. Sophie Oluwole, the first woman to hold a doctorate in philosophy in Nigeria, was very focused on the issues of women's representation and, more generally, on African thinkers in the field of philosophy.

Speaking of representation, the question of the body seems to me to run through the whole exhibition, in particular through the staging of very incarnated points of view: we really do see a lot of women in all these works! Yes, and even when we gradually slide towards the idea of disembodiment in the exhibition. *Technologies of Care* (2016) by Elisa Giardina Papa approaches digital work—therefore remote, therefore disembodied…—from the point of view of what comes under 'care', i.e. what modifies the emotions of the people who receive it: this may of course mean services with a sexual connotation such as the creation of fetishist videos, the optimization of your Tinder profile, or simply comments and likes about your posts on Instagram…

What interests me most is this notion of virtual immigrants that she puts to the fore when she talks about this series of videos, because these workers all operate via microwork platforms usually from their home country—countries in the Global South such as Brazil, Greece, the Philippines, Venezuela—but are paid in dollars as most of the people or companies that hire them are located in the United States, Canada and the United Kingdom… The fluidity of the body is also strongly reflected in Lu Yang's video, *Delusional Mandala* (2015) in which we follow a post-sexual, gender-neutral avatar from its creation until its death. As for Simone C. Niquille, she looks into the anthropometric standards encoded in 3D modeling software and the way people represent themselves online. In the video she presents here, *The Fragility of Life* (2017-18), she focuses on the moment when we lose touch with representation. In the video we follow a famous Hillary Clinton look-alike, Teresa Barnwell, who recounts, as an organic double, the difficulty of accommodating someone else's personality in her body. Speaking of cross-border body fluidity, she was even sent to the Ecuadorian Embassy in London to take a picture with Julian

Assange… The other protagonist of the film is an avatar nicknamed Kritios, made with the 3D character creation software Fuse, which the artist pushes to its limits. Who sets the parameters in modelling software and decides what is human and what is not? To explore these questions, Simone Niquille sent the same drawing of Kritios to two factories that produce inflatable objects, one in the Netherlands and one in China, and it is clear that from the same specifications, the products are very different, based on the cultural contexts of production. What fascinated me, when I delved into the website of the Chinese company, was to discover that, in addition to bouncy castles and other festive structures, it also and even mainly produces decoys for the Chinese army: tanks, missiles, all kinds of inflatable weapons. 3D scanning technologies came into being in the entertainment world, were co-opted by the military and then returned to the entertainment field.

That is to say the reverse path of a certain number of technologies, including computers and the Internet, financed by the military for military purposes, which became accessible to the general public and then fell back into the hands of state surveillance agencies via social networks and data extraction in particular…
Inke Arns and I chose to commission a technofeminist search engine from the graphic designer Manetta Berends, to help us explore a corpus of technofeminist manifestos that we had gathered.

Cyber/technofeminist cross-readings (2019) is based on the TD-IDF algorithm, which is one of the algorithms used by Google to weight searches: it inventories the number of times a term is mentioned in a document in relation to the length of the document and thus infers its importance, while the other algorithm analyses the importance of a word within a document in relation to a body of text. For example, if we look at the *Cyborg Manifesto*, the more a word appears in it, the greater its TD-IDF value: it allows us to read a text through the prism of a reading algorithm, to see the value it gives to words. And the cross-reading function allows you to search for the word "cyborg" in all the selected manifestos, for example, and then classify them according to the logic of TD-IDF, i.e. in their order of importance with regard to this term. TD-IDF is a historically crucial algorithm developed by British computer scientist Karen Spärck Jones, a pioneer in automatic natural language processing, who laid the foundations, in 1972, for search engines as we now know them, by combining statistics with linguistics. The researcher also campaigned strongly for the place of women in data-processing and computer science, repeating in particular that computing is too important to be left to men.[4]

4 Nellie Bowles, "Overlooked No More: Karen Sparck Jones, Who Established the Basis for Search Engines", *The New York Times*, 2 January 2019, https://www.nytimes.com/2019/01/02/obituaries/karen-sparck-jones-overlooked.html

Elisa Giardina Papa, Technologies of Care, 2016.
Installation, vidéos / Videos, installation. Courtesy Elisa Giardina Papa.

Suite

Expérimenter — Produire — Exposer

•

Sépànd Danesh
Degré zéro du hub
Sunset (Besançon)
13 octobre → 9 novembre 2019

•

Hélène Bertin, Éléonore False, Ingrid Luche
Bertfalhe
4Omcube (Rennes)
19 octobre → 21 décembre 2019

suite

EXPÉRIMENTER PRODUIRE EXPOSER

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

www.cnap.fr

Centre national des arts plastiques

@dagp

la culture avec la copie privée

école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg

MENTION CHERBOURG

DNSEP international en pratiques de l'art
International MFA program

Inscription en ligne du **1er juillet au 31 août**
Online registration from **July the 1st until August the 31st** — Jury : **10 septembre / September the 10th**

Développement du travail artistique personnel & participation à des projets de création collectifs, en France et en Europe / Recherches actives axées sur les enjeux de notre temps

Development of personal artistic work & creative group projects, in France and Europe / Active research based on the challenges of our time

www.esam-c2.fr

Site de Caen (siège social)
17 cours Caffarelli,
14000 Caen

Site de Cherbourg
61 rue de l'Abbaye, 50100
Cherbourg-en-Cotentin

T. +33 (0)2 14 37 25 00
info@esam-c2.fr/www.esam-c2.fr
facebook/Esam.Caen.Cherbourg

L'école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg est un établissement public de coopération culturelle placé sous la tutelle conjointe de Caen la mer Normandie Communauté urbaine, la Ville de Cherbourg-en-Cotentin, l'État et la Région Normandie.
Visuel : *Death is all you need*, Mention de Cherbourg à la Comédie de Caen — CDN de Normandie avec Erg, Bxl et Ensba, Paris (Dir. : David Evrard, Julien Sirjack et Nicolas Jorio)

Blackness ou comment disparaître en pleine lumière

par Pedro Morais

Entre le débat pour la décolonisation des musées et le désir d'échapper aux assignations identitaires, une nouvelle génération d'artistes, de chercheurs, de lieux et de curateurs assume la nécessité d'affronter le racisme structurel tout en cherchant à créer des espaces d'opacité, de fugitivité et d'affirmation d'un futur.

Quand, en octobre 2018, se sont réunies à Paris la philosophe Denise Ferreira da Silva (connue par son travail sur la notion de l'«Autre racial» en tant que fondement de la géopolitique coloniale de l'universalisme), la théoricienne des *black queer studies* Christina Sharpe (autrice du célèbre *In the Wake: On Blackness and Being*[1]) et la politologue Françoise Vergès (qui, dans *Un féminisme décolonial*[2] problématise le féminisme civilisationnel blanc), invitées par Tina Campt (qui, dans *Listening to Images*[3], cherche à écouter les pratiques de refus en sourdine dans des photos ethnographiques ou judiciaires), la sensation d'un moment historique a parcouru la salle pleine à craquer. Une histoire décentralisée, en train de s'écrire, bousculait enfin le débat d'idées en France. La réunion avait lieu dans l'antenne parisienne de l'université de Columbia qui venait d'ouvrir un ambitieux Institute for Ideas and Imagination dirigé par l'historien Mark Mazower et réunissant chercheurs, écrivains et artistes pour un an de résidence (dont les philosophes Elsa Dorlin et Achille Membe). Tina Campt, l'une des résidentes, avait réussit à rassembler parmi les plus brillantes théoriciennes actuelles autour d'une discussion sur la *black futurity*[4]. S'il était toujours question de reconnaître que la «question noire» est une construction imposée à travers l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, le débat se portait aussi sur cette ouverture: cette «*futurity*», la possibilité d'un futur. «Le passé est encore devant nous, il est notre futur» évoquait Vergès. Ce n'était peut-être pas un hasard si la discussion avait lieu dans l'antenne d'une institution universitaire américaine, ce qui ne manquera pas de nourrir les discours d'une presse française paniquée par l'arrivée supposée d'un Plan Marshall à la faveur d'un communautarisme identitaire visant à détruire le beau projet de l'universalisme français[5].

Aux antipodes de ce que laisse penser ce scénario de guerre découvert subitement par une presse déconnectée, Columbia a souhaité installer son Institut à Paris, intéressée par une «vitalité culturelle unique» et un terrain de recherche privilégié pour les études post-coloniales, selon son directeur Mark Mazower.

Essentialisation et condescendance

Ces échanges universitaires transatlantiques ont une longue tradition, à l'exemple des financements que l'historien Fernand Braudel y a trouvé pour la création de la Maison des Sciences de l'Homme (1970), puis de l'École des hautes études en sciences sociales (1975). C'est d'ailleurs dans cette dernière qu'en 2017 l'historienne de l'art Anne Lafont a été nommée directrice d'études en histoire de l'art et créolités. Un événement majeur: une femme noire qui ouvre discrètement mais sûrement l'histoire de l'art à la discipline «ennemie» des cultures visuelles mais aussi aux études de genre et post-coloniales. Anne Lafont a acquis cette année une visibilité déterminante, intégrant le comité scientifique de l'exposition «Le modèle noir, de Géricault à Matisse» au musée d'Orsay, en parallèle de la publication de son ouvrage *L'art et la race – L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*[6]. Elle a joué un rôle-clé dans la reconnaissance par le musée qu'il n'est pas neutre politiquement dans son utilisation du langage, détectant toute empreinte d'un colonialisme mental toujours enclin à promouvoir l'idée des «missions civilisatrices», du «primitivisme» ou des hiérarchisations et essentialisations culturelles. Dans le catalogue[7], tout en reconnaissant le rôle historique de l'exposition «Les Magiciens de la Terre» de Jean-Hubert Martin (1989), elle rompt, aux côtés de David Bindman, un certain consensus, la considérant «fondée sur la fixation d'une autre catégorie problématique car insuffisamment contextualisée: le non-Occidental comme Autre éternel». Pour garantir le principe suprême de l'autonomie de l'œuvre fondé sur l'héritage formaliste greenbergien (ou dans sa version révisée et actualisée de la revue *October*), les institutions françaises préfèrent remettre le débat sur la «politique des identités»

1 Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham / Londres, Duke University Press, 2016.
2 Françoise Vergès, *Un Féminisme Décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.
3 Tina M. Campt, *Listening to Images*, Durham, Duke University Press, 2017
4 Colloque «The Sojourner Project, Dialogues on Black Precarity, Fungibility and Futurity», visible sur la chaîne Youtube du Barnard Center for Research on Women: https://www.youtube.com/watch?v=WFU6NGB0XdE
5 Les dossiers qui ont font la une des magazines depuis un an: «La tyrannie des susceptibles: enquête sur les nouveaux censeurs», *Le Point*, 7 juin 2018; «La fin du vivre ensemble: la France des communautarismes», *L'Express*, 26 septembre 2018; «L'offensive des obsédés de la race, du sexe, du genre, de l'identité», *Marianne*, 12 avril 2019; «Le grand noyautage des universités: islamo-gauchisme, décolonialisme et théorie du genre au programme», *Le Figaro Magazine*, 13 mai 2019.
6 Anne Lafont, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les presses du réel, 2019.
7 Anne Lafont et David Bindman, «L'art, les cultures et les figures noires en expositions», in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Flammarion , 2019, p. 20.

Anthea Hamilton, The New Life, 2018.
Dimensions variables / variable dimensions. 58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, May You Live In Interesting Times.
Photo: Andrea Avezzù. Courtesy La Biennale di Venezia.

Tarek Lakhrissi, Out of the Blue, 2019.
Court métrage HD / HD short movie.
Vue de l'exposition / view of the exhibition Tarek Lakhrissi, «Caméléon Club», La Galerie CAC, Noisy-Le-Sec, 2019.
Photo: Pierre Antoine.
Courtesy Tarek Lakhrissi; La Galerie Noisy-le-Sec.

Kahlil Joseph, BLKNWS, 2018.
Diffusion deux canaux / 2-channel broadcast. Courtesy Kahlil Joseph.
58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, May You Live In Interesting Times

à des institutions de secteur comme le musée du Quai Branly. Anne Lafont fait d'ailleurs l'éloge du caractère pionnier des expositions de Daniel Soutif qui s'y sont tenues («Le Siècle du jazz» en 2009 et «The Color Line» en 2016), «même si étrangement programmées dans le musée des Autres». L'exposition «Le modèle noir», si elle fait date, n'a pas manqué de faire débat. Le collectif «Décoloniser les arts» et en particulier Françoise Vergès avec son texte «Corps noirs, vies muettes. Quand le modèle noir masque l'histoire de la fabrication du blanc[8]» ont sévèrement critiqué l'exposition concernant la nécessité de «passer du fait d'avoir été représentée au fait de se représenter». «En commençant par l'esclavage, l'exposition enferme les Noir·e·s dans une histoire que des Européens ont mise en place et ainsi reproduit leur objectification», poursuit Vergès, sans aller pour autant jusqu'à remettre en question les frontières entre art et artisanat, ce qui aurait permis d'intégrer des formes d'auto-représentation.

Décoloniser tout et rien, museler le conflit

Comment persister alors à considérer ce débat comme une anomalie anglo-saxonne, étranger à l'immaculée doctrine universaliste française? Pas une seule semaine ne se passe à Paris sans que l'on assiste à la publication d'un livre, à la tenue d'un colloque ou d'un meeting militant cherchant à élargir le débat. Si cette fermeture institutionnelle française est colportée par des médias qui persistent à brandir la menace «indigéniste» (rappelant le rejet brutal de toute personne de près ou de loin identifiée avec les Indigènes de la République, dont le manifeste était publié peu avant les émeutes de 2005 dans les banlieues), de nombreux curateurs et institutions-phare pour l'art contemporain ont tissé des réseaux d'échanges internationaux et approfondi la réflexion sur le sujet. Depuis le travail défricheur de Le Peuple Qui Manque, Clémentine Deliss, Marie Canet, Lotte Arndt ou Virginie Bobin (avec la revue *Qalqalah*), jusqu'à de jeunes curateurs comme Cédric Fauq, Eva Barois de Caevel ou Mawena Yehouessi, en passant par la programmation de certains lieux à Paris — la Colonie, Bétonsalon, la Villa Vassilieff, la fondation Kadist ou l'ex-Khiasma —, de nouveaux centres ont émergé qui opèrent un changement de paradigme et de langage. Au point où l'injonction à «décoloniser», devenue synonyme d'un outil pour défaire les rapports de pouvoir et la reproduction de structures d'inégalité, pourrait avoir dilué son champ d'action (décoloniser les musées mais aussi les imaginaires, les corps ou le travail). Cela ne va pas sans critiques, à l'exemple d'Eve Tuck et de K. Wayne Yang qui rappellent que «décoloniser n'est pas une métaphore» ou de Catherine E. Walsh qui met en garde sur la légèreté de son usage adjectif et rhétorique[9]. Pour Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, directeur de SAVVY Contemporary à Berlin, il faut que la décolonisation reste fidèle au «programme de désordre absolu» de Fanon et qu'elle convoque la mémoire sonore des corps, sédimentée depuis «l'Atlantique Noir» (du titre de l'essai de Paul Gilroy pour évoquer la traite Atlantique) qui constituerait le disque dur de pratiques musicales de révolte ayant été plus effectives à «hacker» le système colonial que la culture visuelle[10]. «Nous voulons sortir des privilèges et des invitations, nous voulons négocier notre manière d'être là, nous voulons fuir», écrit Olivier Marbœuf, s'inspirant de la réflexion de Fred Moten autour d'une fugitivité (en écho à celle des esclaves) qui défait l'imaginaire héroïque des luttes et se soustrait parfois à la visibilité, permettant de «reprendre son souffle, rassembler ses forces, pratiquer des alliances avec les vivants et les morts», face à la stratégie de valorisation et de visibilité soudaine opérée dans le champ de l'art[11].

Pratiques de refus

Le champ de références s'élargit, avec une conscience aiguë de l'intersectionnalité, croisant le féminisme à travers une littérature queer (Audre Lorde, bell hooks), la science-fiction (Octavia E. Butler), la désidentification critique (José Esteban Muñoz) ou les études culturelles (Stuart Hall). La dernière Biennale de Berlin, placée sous l'égide de l'écrivaine Audre Lorde (qui a vécu dans cette ville entre 1984 et 1992) par la curatrice Sud-Africaine Gabi Ngcobo, a adopté la stratégie du refus, malgré sa déclaration en conférence de presse («Nous sommes en guerre»). Refus de répondre à des questions sur une éventuelle thématique

8 Françoise Vergès, «Corps noirs, vies muettes. Quand le modèle noir masque l'histoire de la fabrication du blanc», *Documentations*, 11 mai 2019, https://documentations.art/Corps-noirs-vies-muettes-Quand-le-modele-noir-masque-l-histoire-de-la

9 Eve Tuck et K. Wayne Yang, «Decolonization is not a metaphor» in *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol 1 nº1, 2012; Catherine E. Walsh, «On Decolonial Dangers, Decolonial Cracks, and Decolonial Pedagogies Rising» in Walter D. Mignolo and Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham, Duke University Press, 2018.

10 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, «For They Shall Be Heard: On sonic trajectories and resistance», *Frieze*, 28 octobre 2018.

11 Olivier Marbœuf, «Décoloniser c'est être là, décoloniser c'est fuir: marronage depuis l'hospitalité toxique et alliances dans les mangroves», in *Décolonisons les Arts!*, sous la direction de Leila Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, Paris, L'Arche, 2018.

Paul Maheke, Kasangu, 2019.
Dessin gravé au laser en 3D dans un cube de verre / 3D laser engraved drawing in a glass cube, 9 × 6 × 6 cm. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Paul Maheke; galerie Sultana.

post-coloniale ou sur le choix d'une majorité d'artistes issu·e·s de la diaspora africaine et caribéenne (avec 72 % de femmes). Si tant de biennales n'ont pas pris la peine jusqu'ici de déclarer que l'écrasante majorité des artistes invités étaient des hommes blancs, pourquoi le faire maintenant? La biennale répondra avec le titre de l'un de ses programmes («Je ne suis pas ce que tu penses que je ne suis pas») et situera la bataille à l'intérieur même du langage utilisé pour travailler avec l'art. De la même manière, la dernière Biennale de Rennes, tout en convoquant des auteurs majeurs du spectre post-colonial (Fred Moten, Ghassam Hage, Tina Campt, Jack Halberstam), s'est refusée à l'ériger en thématique. Même son de cloche du côté de celle du Whitney, organisée par les curatrices Jane Panetta et Rujeko Hockley, avec une majorité d'artistes afro-américains et femmes (ou non-binaires): cette comptabilité sera aussi évitée bien que la question de l'identité y reste très présente, à travers des formes de spiritualité (le gospel fantomatique de Steffani Jemison, les rites afro-cubains Santeria de Tiona Nekkia McClodden, les talismans de Daniel Lind-Ramos), la transition des genres (Elle Pérez), la transformation des cultures natives (Laura Ortman), le dynamisme de la sculpture figurative (Wangechi Mutu, Simone Leigh) ou de la représentation du corps noir en photographie (John Edmonds, Paul Mpagi Sepuya, Todd Gray, Troy Michie). À Venise, Ralph Rugoff célébrait deux figures tutélaires: le peintre Henri Taylor (qui associe un portrait de Toussaint Louverture, leader de la révolution haïtienne, à une évocation de la série de Glenn Ligon, «Remember the Revolution») et l'artiste et cinéaste Arthur Jafa, dont le travail n'a cessé depuis trois décennies de proposer une compréhension du monde à partir de la culture noire et de définir la blanchitude en tant que système de pouvoir. Néanmoins, dans ces deux dernières

Dialogues on Black Precarity, Fungibility and Futurity, 30.10.2018, Columbia Institute for Ideas & Imagination, avec de gauche à droite / from left to right: Kaiama L. Glover, Maboula Soumahoro, Françoise Vergès, Christina Sharpe, Denise Ferreira da Silva.

Zanele Muholi, Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness, 2012-en cours / ongoing.
Papier peint / wallpaper. 58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia,
May You Live In Interesting Times.

biennales, du côté de la nouvelle génération était perceptible un élan d'affirmation plutôt que de seule dénonciation des injustices. À Venise, les autoportraits de Zanele Muholi exultent, poursuivant son «activisme visuel» pour la visibilité lesbienne noire, tandis que les mannequins noires d'Anthea Hamilton portent l'élégance stricte et ironique d'un motif tartan victorien. Il s'agit d'une génération qui partage une aisance à circuler dans une culture numérique dont le potentiel est à la fois normatif et émancipateur. Le cinéaste Kahlil Joseph (membre de l'Underground Museum, espace mythique de Los Angeles) tire un portrait de la *Black American life* à travers clips de R&B, extraits YouTube, mèmes et conférences filmées du philosophe Fred Moten. Au Whitney, Martine Syms ne sépare pas l'auto-représentation du pouvoir oppressant des stéréotypes: ce ne sont pas uniquement les images qui gagnent un pouvoir à travers la répétition et la circulation, c'est la production des identités comme performance (avec une réflexion sur la manière dont les femmes noires anticipent le racisme dans l'auto-construction de leur image et y réagissent).

12 Cédric Fauq, «Curating for the Age of Blackness», *Mousse Magazine*, n°66, hiver 2019.
13 Fred Moten, «Blackness and Nonperformance», conférence au Museum of Modern Art, New York, le 25 septembre 2015 visible sur https://www.moma.org/calendar/events/1364

La blackness comme medium

Il ne s'agit donc plus uniquement d'un processus de décolonisation (loin d'être accompli) mais aussi d'une affirmation positive autour de la *blackness*. Anne Lafont identifie cette notion, difficilement traduisible en français, comme une nébuleuse couvrant la culture produite par des individus noirs (la négritude au sens large et pas seulement le mouvement historique) et l'africanité sociale et culturelle transcontinentale de la diaspora. La *blackness* serait alors la contribution noire à la culture, sans la faire reposer sur une évidence biologique et même, au contraire, en cherchant à comprendre les ressorts culturels et sociaux qui en sont la condition. Ce glissement presque imperceptible est cependant visible dans le champ actuel de l'art. Il fait aussi éclat du côté d'une jeune génération d'artistes français (Paul Maheke, Tarek Lakhrissi, Gaëlle Choisne, Julien Creuzet, Minia Biabiany, Samir Ramdani, Josèfa Ntjam) dont la sensibilité se trouve exemplairement traduite dans les préoccupations du curateur Cédric Fauq, curateur à Nottingham Contemporary et auteur d'un texte aux contours de manifeste: «Curating for the Age of Blackness[12]». Partant d'une analyse du projet politique des zoos humains du XIXe siècle «où il s'agissait de performer la vie pour exhiber la mort», validant les préconceptions des visiteurs sur le «primitif», il établit une critique des modalités actuelles de curating adressées à un regard nourri par l'exotisme, le spectaculaire et le connaissable. «Ces expositions n'ont jamais été conçues pour accueillir le surplus que la *blackness* contient et dépasse. Pire que ça: elles ont été conçues pour supprimer cet excédent», affirme-t-il. Chez lui, le caractère indéfinissable de la *blackness* et la conscience de l'acte de rendre visible (et donc vulnérable) se transforment en désir de dépasser la réalisation d'expositions «sur» la *blackness*, pour faire le choix de les concevoir «dans et à travers» elle. Frantz Fanon ou l'artiste Victoria Santa Cruz (dans son poème-performance *They Called Me Black*, 1978) se souviennent de la première fois où ils ont été appelés «noirs» comme d'une chute. La manière de renverser cette longue histoire de chutes liée à une «exposition forcée» peut passer autant par la réappropiation d'une *blackness* avant qu'elle ne soit nommée (en élargissant le lexique) que par la possibilité d'une disparition. Cédric Fauq évoque alors la possibilité d'expositions que «dé-performe» la *blackness* (à la suite de la «non-performance» théorisée par Fred Moten[13]), «dans leur traitement de l'espace et de la danse, cherchant à faire ressortir ce qu'il faut à un corps et à une voix pour apparaître et disparaître (et brisant les frontières entre le vivant et le non-vivant, tel que définis dans la culture occidentale)». Refusant l'idée d'une *blackness* en tant que représentation, et refusant aussi qu'elle appartienne uniquement aux personnes noires, il envisage des expositions en mouvement, palpables (en contrepoint à visibles) et où la *blackness* serait un medium conducteur et catalyseur.

Blackness or to disappear in plain sight

by Pedro Morais

Somewhere between the debate about the de-colonization of museums and the desire to get away from identitarian labels, a new generation of artists and researchers, venues and curators is assuming both the need to tackle structural racism and the creation of spaces of opaqueness, fugitiveness and future assertiveness.

In October 2018, when the philosopher Denise Ferreira da Silva (known for her work on the notion of the "Racial Other" as a basis of the colonial geopolitics of universalism) met with the black queer studies theoretician Christina Sharpe (author of the famous *In the Wake: On Blackness and Being*[1]) and the political scientist Françoise Vergès (who, in *Un féminisme décolonial*[2], deals with the issue of white civilizational feminism), at the invitation of Tina Campt (who, in *Listening to Images*[3], tries to listen to the practices of muted refusal in ethnographical and legal photos), the sensation of an historic moment swept through the packed room. A de-centralized history, in the process of being written, was finally jostling the discussion of ideas in France. The meeting was held in the Paris annex of Columbia University, which had just opened an ambitious Institute for Ideas and Imagination, run by the historian Mark Mazower, and bringing together researchers, writers, and artists for a year's residency (including the philosophers Elsa Dorlin and Achille Membe). One of the residents, Tina Campt, had managed to bring together some of the most brilliant present-day theoreticians around a discussion about black futurity.[4] There has always been the issue of recognizing that the "black question" is a construct imposed by the history of slavery and colonization, but this discussion also focused on this openness: this "futurity", the possibility of a future. "The past still lies ahead of us, it is our future", explained Vergès. It was perhaps not haphazard that the discussion took place in the annex of an American university, something that would certainly fuel the arguments of a French press panicked by the alleged arrival of a Marshall plan encouraging an identitarian communitarianism aimed at destroying the fine project of French universalism.[5] As the very opposite of what might be suggested by this war scenario suddenly discovered by a disconnected press, Columbia was keen to set up its Institute in Paris, interested as it was by a "unique cultural vitality" and a special area of research for post-colonial studies, according to its director Mark Mazower.

Essentialization and condescendence

Such trans-Atlantic university exchanges have a lengthy tradition, for example the funding that the historian Fernand Braudel found for the creation of the Maison des sciences de l'Homme (1970), and then the École des hautes études en sciences sociales (1975). It was incidentally in the latter that, in 2017, the art historian Anne Lafont was appointed director of art historical and Creole studies. A major event: a black woman discreetly but surely opening up art history to the "enemy" discipline of visual cultures, as well as to gender and post-colonial studies. This year, Anne Lafont has acquired a decisive visibility, joining the scientific committee for the exhibition "Black Models, from Géricault to Matisse", at the Musée d'Orsay, in tandem with the publication of her book *L'art et la race – L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*.[6] She has played a key part in the recognition by the museum that it is not politically neutral in its use of language, detecting any imprint of a mental colonialism still inclined to promote the idea of "civilizing missions", "primitivism" and forms of cultural hierarchy and essentialism. In the catalogue,[7] while acknowledging the historic role of the exhibition "Magiciens de la Terre" curated by Jean-Hubert Martin (1989), she, alongside David Bindman, breaks a certain consensus, regarding it to be "founded on the setting of another category that is problematic because it is insufficiently contextualized: the non-Occidental as the eternal Other". To underwrite the supreme principle governing the autonomy of the work, based on the Greenberg formalist legacy (or in its revised and updated version in the magazine *October*), French institutions prefer to re-direct the debate about the "politics of identities" to sectorial institutions like the Quai Branly museum of indigenous arts. Anne Lafont incidentally sings the praises of the pioneering nature of the exhibitions curated by Daniel Soutif which have been held there ("The Jazz Century" in 2009, and "The Color Line" in 2016), "even if oddly programmed in the museum of Others".

1 Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham / London, Duke University Press, 2016.
2 Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.
3 Tina M. Campt, *Listening to Images*, Durham, Duke University Press, 2017
4 Conference "The Sojourner Project, Dialogues on Black Precarity, Fungibility and Futurity", viewable on the Youtube channel of the Barnard Center for Research on Women: https://www.youtube.com/watch?v=WFU6NGB0XdE
5 Stories which hit the headlines of French magazines for a year: "La tyrannie des susceptibles: enquête sur les nouveaux censeurs", *Le Point*, 7 June 2018; "La fin du vivre ensemble: la France des communautarismes", *L'Express*, 26 September 2018; "L'offensive des obsédés de la race, du sexe, du genre, de l'identité", *Marianne*, 12 April 2019; "Le grand noyautage des universités: islamo-gauchisme, décolonialisme et théorie du genre au programme", *Le Figaro Magazine*, 13 May 2019.
6 Anne Lafont, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les presses du réel, 2019.
7 Anne Lafont and David Bindman, "L'art, les cultures et les figures noires en expositions", in *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, exhibition catalogue, Musée d'Orsay, Flammarion , 2019, p. 20.

Minia Biabiany, Blue Spelling, a change of perspective is a change of temporality, 2017.
Vidéo HD couleur / HD video, color, 2'22.

The exhibition "Black Models" marked a milestone, and also gave rise to much discussion. The collective known as "Décoloniser les arts", and in particular Françoise Vergès with her text "Corps noirs, vies muettes. Quand le modèle noir masque l'histoire de la fabrication du blanc"[8], have harshly criticized the exhibition with regard to the need to "shift from the fact of having been represented to the fact of self-representation". "By starting with slavery", Vergès continues, " the exhibition confines Blacks, of all genders, within a history set in place by Europeans, and in so doing reproduces their objectification", though she does not go so far as to call into question the boundaries between arts and crafts, which would have made it possible to include forms of self-representation.

De-colonizing everything and nothing, gagging the conflict

So how is it possible to go on regarding this debate as an Anglo-Saxon anomaly, alien to the immaculate French universalist doctrine? Not a week goes by in Paris without us witnessing the publication of a book, or the holding of a conference or militant meeting seeking to broaden the argument. If this French institutional closedness is peddled by the media, insistently wielding the "indigenist" threat (calling to mind the brutal rejection of any person, near or far, identified with the Republic's Natives (Indigènes), whose manifesto was published shortly before the 2005 riots in the suburbs), many curators and institutions pivotal for contemporary art have created international exchange networks and developed thinking on the subject. From the ground-breaking work of Le Peuple Qui Manque, Clémentine Deliss, Marie Canet, Lotte Arndt and Virginie Bobin (with the magazine *Qalqalah*), to young curators such as Cédric Fauq, Eva Barois de Caevel and Mawrena Yehouessi, by way of the programmes of certain Paris venues—La Colonie, Bétonsalon, the Villa Vassilieff, the Kadist Foundation and the much-missed Khiasma—, new centres have sprung up involved in changing paradigms and language. To a point where the summons to "de-colonize", which has become synonymous with a tool for undoing power-plays and the reproduction of inequality structures, might well have watered down its field of action (de-colonizing museums, but also imaginations, bodies, and work). This certainly attracts criticisms, for example from Eve Tuck and K. Wayne Yang, who remind us that "decolonization is not a metaphor", and Catherine E. Walsh, who bids us to beware of the levity of its adjectival and rhetorical use.[9] For Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, director of SAVVY Contemporary in Berlin, de-colonization must remain faithful to Fanon's "programme

8 Françoise Vergès, "Corps noirs, vies muettes. Quand le modèle noir masque l'histoire de la fabrication du blanc", *Documentations*, 11 May 2019, https://documentations.art/Corps-noirs-vies-muettes-Quand-le-modele-noir-masque-l-histoire-de-la

9 Eve Tuck and K. Wayne Yang, "Decolonization is not a metaphor" in *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol 1 n°1, 2012; Catherine E. Walsh, "On Decolonial Dangers, Decolonial Cracks, and Decolonial Pedagogies Rising" in Walter D. Mignolo and Catherine E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham, Duke University Press, 2018.

Josèfa Ntjam, Mont Cameroun, 2019.
Photomontage.

Todd Gray, Euclidian Gris Gris (2), 2018.
Quatre impressions sur papier archive dans des cadres trouvés ou réalisés par l'artiste / Four archival pigment prints in artist's frames and found frames, 188 × 120,7 × 14 cm. Whitney Biennial 2019. Courtesy David Lewis gallery.

of absolute disorder", and summon the sonic memory of bodies, in a state of sedimentation since "the Black Atlantic" (from the title of Paul Gilroy's essay, conjuring up the Atlantic slave trade) which represents the hard drive of rebellious musical practices more effective in "hacking" the colonial system than visual culture.[10] "We want to get away from privileges and invitations, we want to negotiate our way of being here, we want to flee", writes Olivier Marboeuf, inspired by Fred Moten's thinking about a fugitiveness (echoing that of slaves) that undoes the heroic imagination of struggles, and sometimes escapes from visibility, making it possible to "get one's breath back, gather one's strength, and make alliances with the quick and the dead", in the face of the strategy of enhancement and sudden visibility adopted in the art arena.[11]

Methods of refusal

The field of references is becoming wider, with a keen awareness of intersectionality, overlapping with feminism by way of queer literature (Audre Lorde, bell hooks), science-fiction (Octavia E. Butler), critical de-identification (José Esteban Muñoz) and cultural studies (Stuart Hall). The latest (2018) Berlin Biennial, set under the aegis of the writer Audre Lorde (who lived in the German capital between 1984 and 1992) by the South African curator Gabi Ngcobo, adopted the strategy of refusal, despite its press conference statement ("We are at war"). A refusal to answer questions about a possible post-colonial theme, or the choice of a majority of artists hailing from the African and Caribbean diaspora (with 72% women). If so many biennials have not hitherto bothered to declare that the overwhelming majority of invited artists were white men, why do so now? The Biennial would riposte with the title of one of its programmes "I'm Not Who You Think I'm Not") and situate the battle actually within the language used to work with art. Similarly, the latest Rennes Biennale quoted major authors from the post-colonial spectrum (Fred Moten, Ghassam Hage, Tina Campt, Jack Halberstam), but refused to set the topic up as a theme. The same noises are coming from this year's Whitney Biennial, organized by the curators Jane Panetta and Rujeko Hockley, with a majority of African-American and women (or non-binary) artists: this head-count would also be avoided, although the identity issue in it is very present, through forms of spirituality (the ghostlike gospel of Steffani Jemison, the Santeria Afro-Cuban rites of Tiona Nekkia McClodden, the talismans of Daniel Lind-Ramos), the transition of genders (Elle Pérez), the transformation of native cultures (Laura Ortman), the dynamism of figurative sculpture (Wangechi Mutu, Simone Leigh) and the photographic representation of the black body (John Edmonds,

10 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, "For They Shall Be Heard: On sonic trajectories and resistance", *Frieze*, 28 October 2018.

11 Olivier Marbœuf, "Décoloniser c'est être là, décoloniser c'est fuir: marronage depuis l'hospitalité toxique et alliances dans les mangroves ", in *Décolonisons les Arts!*, edited by Leila Cukierman, Gerty Dambury and Françoise Vergès, Paris, L'Arche, 2018.

Gaelle Choisne, vue de l'exposition / view of the exhibition «Temple of love», Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, 2018. Photo: Aurélien Mole.

Kobby Adi, **Insufficiently Imagined Directory #3**, **2018**.
Impression UV sur dibond / UV print on Dibond, 60 × 42 cm.
Vue de l'exposition / view of the exhibition «The Share of Opulence; Doubled; Fractional», curatée par / curated by Cédric Fauq, Sophie Tappeiner, Vienne / Vienna. Courtesy Kobby Adi; Sophie Tappeiner gallery.

Paul Mpagi Sepuya, Todd Gray, and Troy Michie). In Venice, Ralph Rugoff celebrated two tutelary figures: the painter Henri Taylor (who associates a portrait of Toussaint Louverture, leader of the Haitian revolution (1791-1804), with an evocation of Glenn Ligon's series "Remember the Revolution") and the artist and film-maker Arthur Jafa, whose work for the past three decades has tirelessly proposed an understanding of the world based on black culture, and defined whiteness as a power system. Nevertheless, in these last two biennials, among the new generations there was a perceptible thrust of assertiveness rather than just a denunciation of injustices. In Venice, the self-portraits of Zanele Muholi are exultant, pursuing her "visual activism" in favour of black lesbian visibility, while Anthea Hamilton's black models carry the strict and ironical elegance of a Victorian tartan motif. This is a generation which shares an easy-going circulation within a digital culture whose potential is at once normative and emancipatory. The film-maker Kahlil Joseph (a member of the Underground Museum, a mythical Los Angeles venue) produces a portrait of Black American life using R&B music videos, YouTube excerpts, memes, and filmed lectures given by the philosopher Fred Moten. At the Whitney, Martine Syms makes no separation between the self-representation and the oppressive power of stereotypes: it is not just images which obtain power through repetition and circulation, it is the production of identities as performance (with a line of thinking about how black women anticipate racism in the self-construction of their image, and react to it).

12 Cédric Fauq, "Curating for the Age of Blackness", *Mousse Magazine*, nº66, winter 2019.

Blackness as a medium

So what is involved is no longer simply a de-colonization process (far from being a done deal) but also a positive assertion about 'blackness'. Anne Lafont identified this notion as a nebula covering the culture produced by black people ('negritude' in the broad sense and not just the historical movement) and the transcontinental social and cultural Africanness of the diaspora. Blackness is thus the black contribution to culture, without having it based on any biological evidence and even, on the contrary, seeking to understand the cultural and social mainsprings which are its condition. This almost imperceptible shift is nevertheless visible in the present-day art arena. It is also causing a stir among a young generation of French artists (Paul Maheke, Tarek Lakhrissi, Gaëlle Choisne, Julien Creuzet, Minia Biabiany,

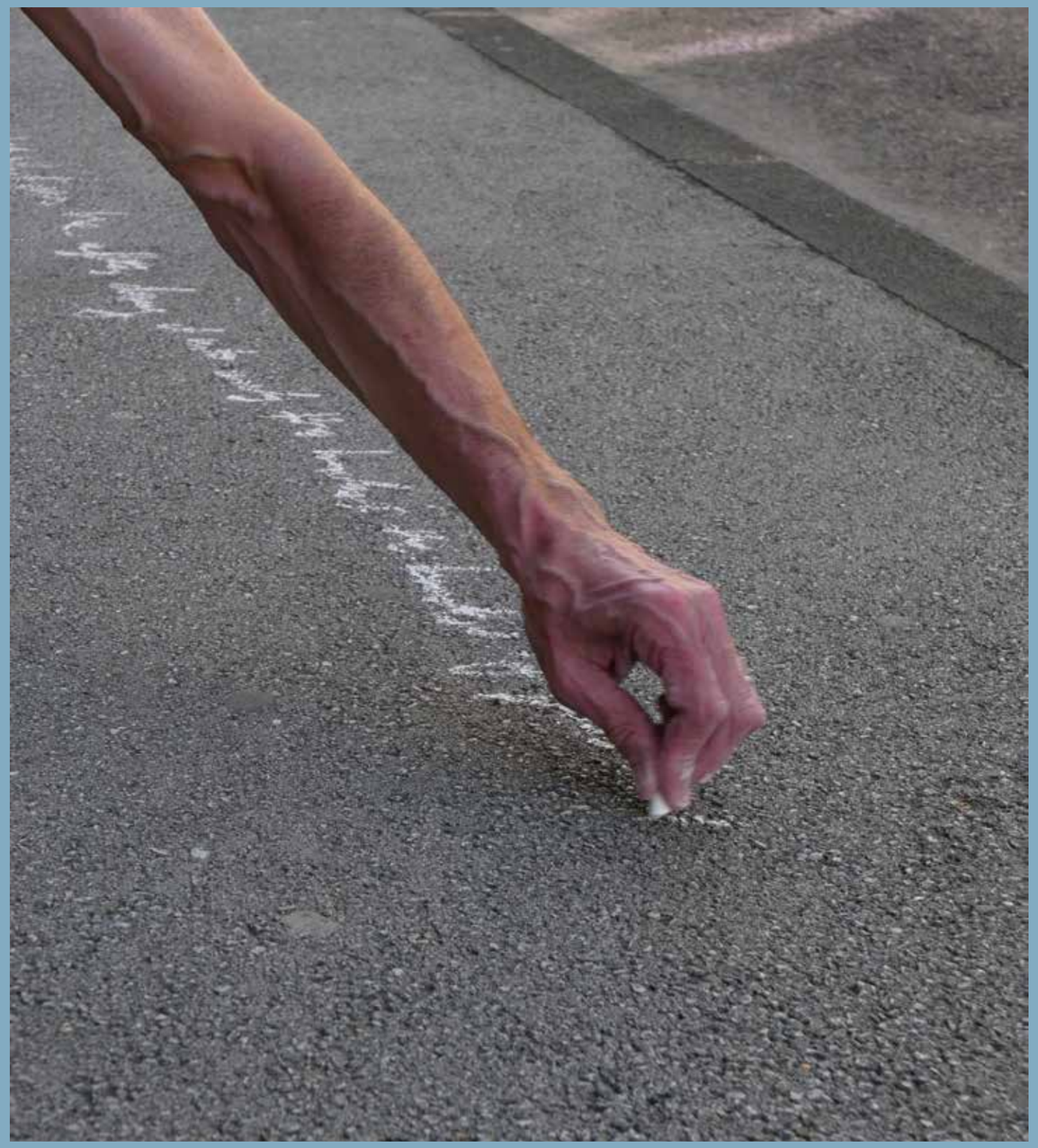
Samir Ramdani, Josèfa Ntjam) whose sensibility is conveyed in an exemplary way in the concerns espoused by Cédric Fauq, curator at Nottingham Contemporary and author of a manifesto-like text: "Curating for the Age of Blackness".[12] Starting from an analysis of the political project of 19th century human zoos, "where what was involved was performing life in order to exhibit death", rubber-stamping the pre-conceptions of visitors about the "primitive", he established a critique of current methods of curating addressed to an eye fuelled by the exotic, the spectacular and the knowable. "[These] exhibitions have never been devised to welcome the surplus that blackness is, contains, and exceeds. More than that: they have been devised for that surplus to be suppressed.", he explains. With him, the indefinable character of blackness and the consciousness of the act of making things visible (and thus vulnerable) are turned into a desire to go beyond the production of exhibitions "about" blackness, in order to make the choice of devising them "in and through" it. Frantz Fanon and the artist Victoria Santa Cruz (in her performance poem *They Called Me Black*, 1978) remember the first time they were called "black", as a fall. The way of reversing this long history of falls associated with a "forced exhibition" may pass as much by way of the re-appropriation of a blackness before it is named (by broadening the lexicon) as by way of the possibility of a disappearance. Cédric Fauq thus brings up the possibility of exhibitions which blackness "unperforms" (following the "nonperformance" theorized by Fred Moten),[13] "work toward the surfacing of what it takes for a body—and a voice—to appear and disappear (thus already blurring the lines between the living and the dead, as demarcated in the West)". In refusing the idea of a blackness as representation, and also refusing the fact that it belongs solely to black people, he imagines exhibitions in motion, and tangible (as a counterpoint to visible), where blackness is a medium which conducts and catalyzes.

13 Fred Moten, "Blackness and Nonperformance", lecture at the Museum of Modern Art, New York, on 25 September 2015, viewable at https://www.moma.org/calendar/events/1364

Sondra Perry, **IT'S IN THE GAME '17 or Mirror Gag for Vitrine and Projection**, **2017**.
Installation vidéo / video installation. Biennale de Rennes, À Cris ouverts, 2018. Commande de / Commissioned by the Henie Onstad Kunstsenter, Oslo (HOK) et / and the Institute of Contemporary Art (ICA), University of Pennsylvania. Courtesy Sondra Perry; Bridget Donahue, New York.

Jean-Christophe Norman

Mundo diffuso



15.06 → 27.07.2019

Zoo galerie

Vernissage et lancement du catalogue le 14 juin à 18h30

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

zoogalerie.fr
ouvert du mercredi au samedi, 15h – 19h

Zoo galerie reçoit le soutien de la ville de Nantes, de la Région des Pays de la Loire et du Conseil Départemental de la Loire Atlantique.

GIGANTISME
JUSQU'AU 5 JANVIER 2020
PÔLE D'ART CONTEMPORAIN
DE DUNKERQUE
WWW.GIGANTISME.EU
FRAC
GRAND LARGE — HAUTS-DE-FRANCE
LAAC
ART & INDUSTRIE

6
6 Guest Mircea Cantor

Mircea Cantor

par Patrice Joly

Mircea Cantor, « Înainte »
Chapelle de l'Oratoire,
Musée d'art de Nantes
15.03 — 15.09.2019

La première pièce de l'exposition de Mircea Cantor à la Chapelle de l'Oratoire du Musée d'arts de Nantes pourrait presque résumer à elle seule la pratique de l'artiste. Phrase en forme d'anti-slogan, prononcée par un de ses enfants et qui exprime la volonté de l'artiste de ne pas jouer les sauveurs de l'humanité, de ne pas outrepasser un rôle qu'il se plaît à vouloir modeste, *I Decided Not to Save the world*, est un ventriloquisme. L'artiste la fait dire à l'enfant plutôt que de la proférer lui-même, privilégiant un rapport au monde distancié.
En mettant en avant la figure d'un enfant qui traverse de multiples situations avec le même sourire enjoué et quelque peu espiègle, Mircea Cantor désamorce les solennités par trop attendues des discours bien pensants. Dans le cadre de la saison roumaine initiée par l'Institut Français, l'invitation faite à cet éphémère résidant nantais semblait incontournable: son passage dans la ville ayant été décisif pour sa carrière. Le parcours de l'exposition à la Chapelle, s'il ne se résume pas en un retour en arrière sur ces années de formation, possède un fort caractère rétrospectif où des quasi photos-souvenirs se mêlent à des éléments-clés de son travail. La place accordée à la ville est déterminante et cela se comprend aisément puisqu'elle reflète les années de maturation d'un tout jeune artiste.

Désorienté

Mircea Cantor est le produit de la chute de la dictature de Ceausescu et de l'entrée précipitée de son pays dans le grand manège européen: rappelez-vous le sort atroce de ce sombre despote de l'ère post-stalinienne, anachronisme persistant sur les cendres d'une URSS chancelante avant qu'une révolution inopinée ne vienne violemment mettre fin à cette dictature de bazar et ne fasse basculer le pays dans la zone d'attraction d'une Europe alors magnétique. L'invitation inattendue que lui fait Robert Fleck, directeur du post-diplôme de l'école des beaux-arts de Nantes, alors qu'il n'est même pas encore diplômé de son académie, précipite l'occidentalisation de ce jeune artiste en lui permettant de brûler les étapes d'une accession à la reconnaissance et en le propulsant sur les cimes de l'establishment parisien (il entre ensuite rapidement chez Yvon Lambert, alors l'une des galeries françaises les plus influentes). Quand bien même le travail de Cantor ne semble pas affecté outre mesure par cet exil (volontaire), il n'en ressort pas moins par moment des indices qui pourraient laisser poindre une vision nostalgique: ainsi la série *Irréversible* (1992), qui a tout de la photo d'amateur et qui, effectivement, correspond à la préhistoire de la pratique de l'artiste, témoigne de cet attachement pour une époque d'avant l'entrée de la Roumanie dans l'Europe qui allait amener des transformations décisives sur l'organisation du paysage et notamment des petits jardins accrochés aux pavillons — on pense aux paroles de la chanson de Jacques Dutronc, «de grâce monsieur le promoteur n'abimez pas ces fleurs.» Dans une autre série de photos où il joue avec sa jeune compagne (*Another Senseless Fight*, 1999), on discerne en contrebas sa ville natale, Cluj: l'ambiance semble tout à fait celle d'un *Heimat* édénique, juste avant que le pays ne soit rattrapé par la dure réalité du primat économique.
Désorienté, le jeune artiste arrivant à Nantes a dû certainement l'être. Une de ses premières œuvres marquantes, qui ouvre d'une certaine manière l'exposition, met en scène ce «dépaysement» (*All the Directions / Toutes les directions*, 2000) faisant suite au refus d'obtention d'un visa pour les États-Unis: la photo prise en plein milieu de sa ville d'adoption montre l'artiste faisant du stop en affichant un panneau vide de toute destination: c'est une des premières fois que l'artiste met en scène une telle absence d'énoncé que l'on retrouvera par la suite dans ses vidéos de manifestations. Indifférence face aux chemins qui se présentent, acceptation d'une destinée par essence imprévisible, ou bien tout simplement expression de la désillusion d'un jeune homme à qui l'on promet monts et merveilles et qui se retrouve victime de son appartenance à un pays qui ne participe pas encore du grand concert des nations occidentales: bref, rattrapé par son passé.

L'humour comme antidote à l'amertume

Mais le jeune artiste sait déjà qu'il ne sert à rien de s'abandonner à l'amertume: au même moment ou presque, il nous livre une pièce facétieuse qui se moque de la cité en produisant de fausses *twin towers* à partir d'un simple bidouillage photoshop redoublant la tour de Bretagne et en en faisant une représentation *fake* avant l'heure. «*I feel in Nantes like in New York*» est une critique light de la tendance des villes de province à vouloir se mesurer aux grandes métropoles mondiales: l'artiste est dégagé de toute la pesanteur du supporter de la ville qui se sent obligé de la défendre, il a de fait la capacité d'ouvrir les yeux de ses habitants sur ce qu'il ne savent plus voir, la démesure

Mircea Cantor, All the directions, 2000.
Impression jet d'encre / inkjet print, plexiglass, 137 × 180 cm.
Courtesy Mircea Cantor. Collection Yvon Lambert, Avignon. © Mircea Cantor.

Mircea Cantor,
Adjective to your Presence, 2018.
Film HD / HD movie, 38'.
Courtesy Mircea Cantor;
Fondation Hermès.
© Mircea Cantor.

de propositions architecturales qui ne renvoient qu'à l'hubris de leurs promoteurs sans tenir compte des harmonies urbaines. Avec cette œuvre modeste mais très efficace, on sent poindre la dimension ludique et finement critique qui ne va pas manquer de s'affirmer tout au long de la maturation de son travail. L'art de Cantor cependant ne se laisse jamais encadrer par une lecture nivelante: si la plupart des commentateurs de son œuvre a tendance à y voir une dimension «poétique», c'est par une facilité de langage qui masque la complexité d'un travail qui ne peut se laisser réduire à une interprétation ou une autre. Certes on retrouve des récurrences comme celles de la «manifestation» qui occupe une place importante et pour le moins surprenante dans son travail: au musée, les deux «vidéos de manifestations» construites sur le même principe, se répondent d'un bout à l'autre de la chapelle; l'une tournée à Tokyo l'année dernière (*Adjective to Your Presence*, 2018) montre un groupe de jeunes gens qui brandissent des panneaux transparents, traversant les nombreux quartiers de la ville sous les yeux tour à tour amusés ou incrédules des passants qui se demandent bien ce à quoi ils ont affaire, tandis qu'en vis-à-vis, une vidéo identique dans la forme suit la déambulation d'un autre groupe de jeunes gens à travers Tirana, la capitale de l'Albanie (*The Landscape Is Changing*, 2003). Cette fois-ci, cependant, les panneaux sont des miroirs. Peut être que le contexte ambiant (l'exposition a ouvert en pleine montée de la crise des gilets jaunes) a influencé l'artiste dans l'agencement de l'exposition, toujours est-il qu'elle fait largement écho à la situation sociale du moment en France en y amenant un commentaire ou une réponse pour le moins étonnante: que penser de telles œuvres? On peut y voir au choix une critique des outils de la démocratie, une illustration des impasses de la lutte sociale mais aussi plus profondément une dimension ontologique qui dit simplement la vacuité des discours politiques, des mots d'ordre et des slogans comparée à l'existence de la seule «manifestation»: c'est la performativité de cette dernière qui en fait l'intérêt ultime, le fait de simplement déambuler à travers la ville suite à l'incroyable permissivité accordée à l'art et qui rend possible cette marche quand, dans une situation «normale» de revendication, elle aurait été très problématique à organiser; cette pièce est doublement troublante, questionnant l'un des fondements même de la démocratie et mettant en avant sa dimension esthétique, performative au détriment de sa dimension sociale.

Résistance poétique

Mircea Cantor se méfie des dispositifs collectifs de revendication, on l'a vu avec les deux vidéos précédentes, cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit indifférent aux questions politiques. Bien au contraire, de nombreuses pièces présentes dans l'exposition du musée de Nantes rendent compte de cette attention à la question. Cependant, ce n'est pas dans le style de l'artiste de s'engager frontalement, il cherche plutôt à contourner le problème, à le signifier indirectement, manière pour lui de manifester une suspicion à l'endroit d'un art porteur de messages ou de missions trop précises: la pièce *Holy Flower* (2010) illustre parfaitement cette stratégie «poétique» et, plutôt que de jouer de la dramatisation des scènes de conflit, l'artiste préfère agir sur la représentation virile des armes de guerre, transformant ces dernières en un kaléidoscope floral et donnant la réplique à une cinquantaine d'années de distance au *flower power* des hippies américains voulant mettre fin à la guerre du Viêt Nam. On connaît l'issue de ce combat mené

1 «Les formes rhétoriques de Mircea Cantor sont donc plutôt du côté de l'allusion et de l'indice. Elles font appel tantôt à la métaphore (couper l'eau) et à la métonymie (mettre le feu, panneaux sans nom, *Le Monde*), tantôt à l'oxymore (loup / biche). Un travail de recherche sur cet aspect de son travail ouvrirait ici sur un grand nombre de trouvailles extrêmement intéressantes.» Julie Heintz, «La poïétique de Mircea Cantor», *Înainte*, catalogue de l'exposition du Musée d'art de Nantes, éditions Musée d'art, Nantes, Snoeck, Gand, p. 30.

Mircea Cantor, Garlic dressed as onion, 2004.
Photographie / photography. Courtesy Mircea Cantor. © Mircea Cantor.

par ces «illuminés»: quand bien même il ne réussirent pas à faire cesser le conflit sur le terrain, c'est par une lente infiltration des esprits qu'ils finirent par faire cesser les affrontements en diabolisant les menées guerrières des faucons américains.
Le travail de Cantor opère via cette transformation subtile des images canoniques, par un renversant renversement: une autre vidéo assez incroyable illustre cet aspect de son travail: *Aquila non capit musca*, (2018) où l'on voit un aigle capturer un drone. Contrairement à la logique de l'histoire qui voudrait que ce soit la machine qui vienne à bout du rapace, c'est l'inverse qui se produit, car nous avons affaire ici à de vraies machines de guerre que sont ces aigles surentraînés: l'allégorie du combat entre la technologie et le vivant est surtout propice à mettre en scène la formidable beauté de la bête qui se révèle infiniment plus véloce et redoutable que l'engin téléguidé. On pense aussi à cette vidéo qui met en présence un loup et une biche dans une même pièce, où l'on perçoit le rythme cardiaque de la biche monter d'un cran tandis que le loup reste étonnamment calme (*Deeparture*, 2005). Julie Heintz[1] parle d'oxymore pour qualifier le régime des images de l'artiste, mais aussi de toutes sortes de figures littéraires, métaphore, métonymie, etc., ramenant de fait la production de Cantor dans le giron de la poésie via divers modes d'activation du langage: détournement, contresens, oxymores donc, paradoxes et autres licenses qui sont habituellement l'apanage de la poésie. *Rainbow* (2011), composée d'un arc en ciel en forme de barrière de barbelés participe de la même tension oxymorique que les deux pièces évoquées précédemment: si poésie il y a dans ce travail, c'est bien dans ces impossibles rencontres qu'elle se tient. Ce symbole absolu de liberté et d'évasion qu'est l'arc en ciel, utilisé indifféremment par les mouvements de défense la nature ou les agences de voyages pour promouvoir le désir d'évasion, se voit détourné de son symbolisme premier par un violent retour au réel: on retrouve à nouveau la pratique de l'artiste de traiter des problématiques «sérieuses» par le détournement ou l'oxymore.

Il y a cependant des images qui échappent à toute classification politique ou autre: une pièce de l'exposition nantaise retient particulièrement notre attention, celle de cette gousse d'ail habillé en oignon (*Garlic Dressed as Onion*, 2004): difficile d'y voir autre chose qu'une pure fantaisie de l'esprit, une vraie légèreté. Cantor excelle dans cette dimension nonsensique et purement «gratuite» qui laisse libre court à l'expression d'une subjectivité non contrainte: *Shortcuts* (2004), peut aussi rencontrer cette dimension ludique de l'artiste dans laquelle on le voit photographier les chemins de traverse qu'empruntent les passants pour court-circuiter les itinéraires balisés: véritable plaidoyer pour une «bifurcation salvatrice.»

L'avenir de l'art appartient aux (à mes) enfants

Entre une spéculation immobilière qui semble la conséquence la plus probable d'un rattachement à l'union européenne pour son pays d'origine, des chemins de paix et de liberté barrés par des barbelés,

Mircea Cantor, Aquila non capit muscas, 2018.
Vidéo HD / HD video, 3'40. Courtesy Mircea Cantor; VNH Gallery, Paris. © Mircea Cantor.

Mircea Cantor, Wind Orchestra, 2012.
Film HD / HD movie, 13" en boucle / looped.
Courtesy Mircea Cantor; Magazzino, Rome.
© Mircea Cantor.

Mircea Cantor, Rainbow, 2011.
Panneaux de verre, empreintes digitales de l'artiste, encre de gravure / glass panes, fingerprints of the artist, etching ink, 250 × 500 cm.
Vue de l'exposition / view of the exhibition «More Cheeks than Slaps», Crédac, 2011. Production: Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac. Collection MAC VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
Photo: André Morin.

des manifestations impuissantes à livrer d'autres significations que celles de la tautologie, le moins que l'on puisse dire c'est que l'artiste ne manifeste pas une confiance extrême dans les mécanismes de transformation de la société: est-ce le même pessimisme qui fait dire à son aîné dans la vidéo *Regalo* (2014) «je ne peux rien vous donner» (*Non posso darti nulla*...), pour signifier l'impuissance de l'art à changer le monde? Le laconisme de cette profération renvoie aux paroles de la vidéo d'accueil qui, d'entrée de jeu, nous alertait sur la position de l'artiste et sur le fait qu'il ne fallait pas confondre les rôles. L'art est ailleurs. Peut être ce recours à sa progéniture pour énoncer des sentences aussi lourdes est-il une stratégie délibérée pour faire passer des messages, qui, dits par des adultes auraient moins d'impact? À Nantes, on retrouve pas moins de six de ces pièces où apparaissent les garçons, parmi lesquelles *I Decided Not to Save The World* (2011), dont le titre a, de fait, valeur de manifeste; ou encore la magistrale *Vertical Attempt* (2009) qui synchronise la coupure d'un filet d'eau avec une paire de ciseaux et la brusque rupture du flux des images. La métaphore du «flot» perpétuel des images y est aussi présente et rejoint les préoccupations de l'artiste quant à la surproduction de ces dernières[2]. Mais on entre aussi dans le monde magique du cinéma et de l'enfance où la fiction d'une situation filmée peut faire irruption dans le réel via l'action de ciseaux magiques.

Une autre pièce marquante qui met encore en scène l'un de ses enfants est celle où l'on voit le jeune garçon souffler sur des couteaux en équilibre sur une table, les faisant tomber comme des dominos en produisant de la «musique» (d'ou le titre de la pièce:*Wind orchestra*, 2012). Ici, ce qui est frappant, c'est l'écart entre la menace que représentent les couteaux que l'on sent aiguisés, l'interdiction a priori pour un enfant de jouer avec ces derniers et la «solution» que trouve le garçon pour produire autre chose, de la mélodie en l'occurrence: cette image est peut-être celle que l'on doit garder de l'exposition, l'espièglerie de l'enfance comme antidote à la gravité de l'existence. Car le monde continue à avancer, «nous faisons partie d'une respiration universelle. Quand tu visites une exposition, tu dois être transporté par la réalité de l'artiste et non par sa vision du monde. Son but n'est pas de copier la réalité, mais d'en proposer une vision personnelle[3].» Quand on visite l'exposition de Mircea Cantor, on a vraiment l'impression d'être saisi par un souffle ludique, imaginatif, rêveur, poétique, qui s'empare de toutes les imperfections du monde pour en faire de la matière première pour son art, c'est à dire juste de l'impondérable: «*non posso darti nulla*» comme le dit son enfant.

2 «Entre 2000 et 2006, à Nantes, j'ai réalisé des choses très fortes pour moi. Ce parcours personnel a été vraiment important. Puis vers 2005-2006, j'ai arrêté de prendre des images. Je suis arrivé à un point de saturation, ayant le sentiment que l'excès d'images tuait l'imagination. Avec l'explosion du numérique, il y avait trop d'images. J'ai dit "stop, je m'arrête, je prends mon cahier, j'écris..." Ça a été un moment radical où je me suis réorienté vers le dessin et d'autres médiums.» Entretien Mircea Cantor et Katell Jaffrès, *op.cit.*, p. 82.

3 Entretien Mircea Cantor et Katell Jaffrès, *op.cit.*, p. 86.

Mircea Cantor

by Patrice Joly

Mircea Cantor, "Înainte" Chapelle de l'Oratoire, Musée d'art de Nantes 15.03 – 15.09.2019

The first piece in the Mircea Cantor show at the Chapelle de l'Oratoire, part of the Nantes Museum of Arts, could almost singlehandedly sum up the artist's praxis. It is a sentence in the form of an anti-slogan, uttered by one of his children, expressing the artist's wish not to play at being a saviour of humankind, and not to overstep a role which he fondly intended to be a modest one. *I Decided Not to Save the World* is an example of ventriloquy. The artist got his child to utter it rather than doing so himself, favouring a distanced relation to the world. By highlighting the figure of a child going through many different situations with the same playful and somewhat mischievous smile, Mircea Cantor neutralizes the much-expected solemnity of right-thinking discourse. As part of the Romanian season initiated by the Institut Français, the invitation offered to this fleeting Nantes resident seemed a must: his visit to the city has been decisive for his career. The circuit round the show at the Chapelle is not exactly a step backward to the years of his training, but it does have a marked retrospective character where quasi-souvenir photos mingle with key features of his work. The place earmarked for the city is decisive, and this can be easily understood, because it reflects the years during which a very young artist matured.

Lost bearings

Mircea Cantor is a product of the fall of the Ceausescu dictatorship and his country's sudden entry into the great European circus: remember the atrocious fate of that grim despot of the post-Stalin era, a persistent anachronism in the ashes of a USSR teetering prior to an unexpected revolution, which put a violent end to that chaotic dictatorship and then tipped the country over into the attraction zone of a then magnetic Europe. The unexpected invitation he received from Robert Fleck, director of postgraduate studies at the Nantes School of Fine Arts, when he had not yet graduated from his own academy, hastened the westernization of that young artist, helping him to hurry through the stages of recognition, and catapulting him to the summits of the Paris establishment (he then swiftly joined the Yvon Lambert gallery, one of France's most influential galleries at the time). Even when Cantor's work does not seem to be excessively affected by this (voluntary) exile, clues do nevertheless emerge, now and then, setting up a nostalgic vision: so we find the series *Irréversible* (1992), with all the attributes of amateur photography, which, in effect, corresponds to the pre-history of the artist's activities, illustrating as it does his attachment to a period prior to Romania's entry into the Europe which would usher in decisive changes to the organization of landscape, and in particular of small gardens around suburban homes—come to mind the words of Jacques Dutronc's song, "please, Mr. Promoter, don't damage these flowers." In another series of photos where he is playing with his young girlfriend (*Another Senseless Fight*, 1999), we can make out his native town of Cluj: the atmosphere seems pretty much that of an Eden-like *Heimat*, just before the country was caught up in the harsh reality of economic priorities. Having lost his bearings, the young artist arriving in Nantes was undoubtedly disoriented. One of his earliest striking works, which in a way opens the exhibition, presents this "disorientation" (*All the Directions/Toutes les directions*, 2000), after his visa for the United States had been refused: the photo taken in the midst of his adopted city shows the artist hitch-hiking, holding a sign showing no destination: this is one of the first times that the artist presents this kind of absence of statement which we will subsequently find in his videos of demonstrations. Indifference towards the avenues opening up to him, acceptance of an essentially unpredictable fate, or quite simply an expression of a young man's disillusionment, when he has been promised the world, and ends up a victim because he belongs to a country that is not yet taking part in the great concert of western nations: in a word, caught up with by his own past.

Wit as an antidote to bitterness

But the young artist already knew that it served no purpose to let bitterness invade him: at the same moment, or almost, he offered us a witty work making fun of the city by producing phony 'twin towers' using simple photoshop tinkering to duplicate the Tour de Bretagne/ Brittany Tower in Nantes, and making a premature fake representation of it: "*I feel in Nantes like in New York*" is a 'lite' criticism of the tendency of provincial cities to try and measure up to large international metropolises: the artist is relieved of all the weight of the city supporter who feels obliged to defend it, for he has the de facto ability to open the eyes of its inhabitants to what they are no longer managing to see, the excessiveness of architectural propositions which refer solely to the hubris of their promoters, without taking urban harmonies into account. With this modest but highly effective

work, we feel the advent of the playful and subtly critical dimension that will be asserted throughout the years when the artist's work was maturing. But Cantor's art never lets itself be framed by a flattening reading: if most commentators on his œuvre tend to see in it a "poetic" dimension, this is because of a linguistic ease which shrouds the complexity of a work that cannot let itself be reduced to one interpretation or another. We certainly find recurrences, such as that of the "demonstration", which has a major and nothing if not surprising place in his work: in the museum, the two "videos of demonstrations", which are constructed on the same principle, respond to each other from one end of the chapel to the other; one filmed in Tokyo last year (*Adjective to Your Presence*, 2018), shows a group of young people brandishing transparent signs, walking through the city's many districts before the eyes, by turns amused and incredulous, of passers-by wondering what is going on, while, opposite, a formally identical video follows the progress of another group of young people walking through Tirana, the capital of Albania (*The Landscape is Changing*, 2003). This time around, however, the signs are mirrors. Perhaps the ambient setting (the exhibition opened at the height of Frances's Yellow Vest crisis) influenced the artist in the way he arranged the show, the fact remaining that it broadly echoed the social situation of the day in France, by adding a nothing if not surprising comment and response to it: what are we to think of such works? In them we can choose to see a criticism of the tools of democracy, and an illustration of the dead-ends of social struggle, but also, and in a deeper way, an ontological dimension, simply expressing the vacuousness of political discourse, watchwords and slogans, compared to the existence of a "demonstration": it is the performative nature of this latter that provides its ultimate interest, the fact of simply marching through the city in the wake of the incredible permissiveness granted to art, which makes this march possible, when, in a "normal" situation involving making claims, it would have been very problematic to organize. This piece is doubly disquieting, questioning, as it does, one of the very foundations of democracy and highlighting its aesthetic and performative dimension, to the detriment of its social dimension.

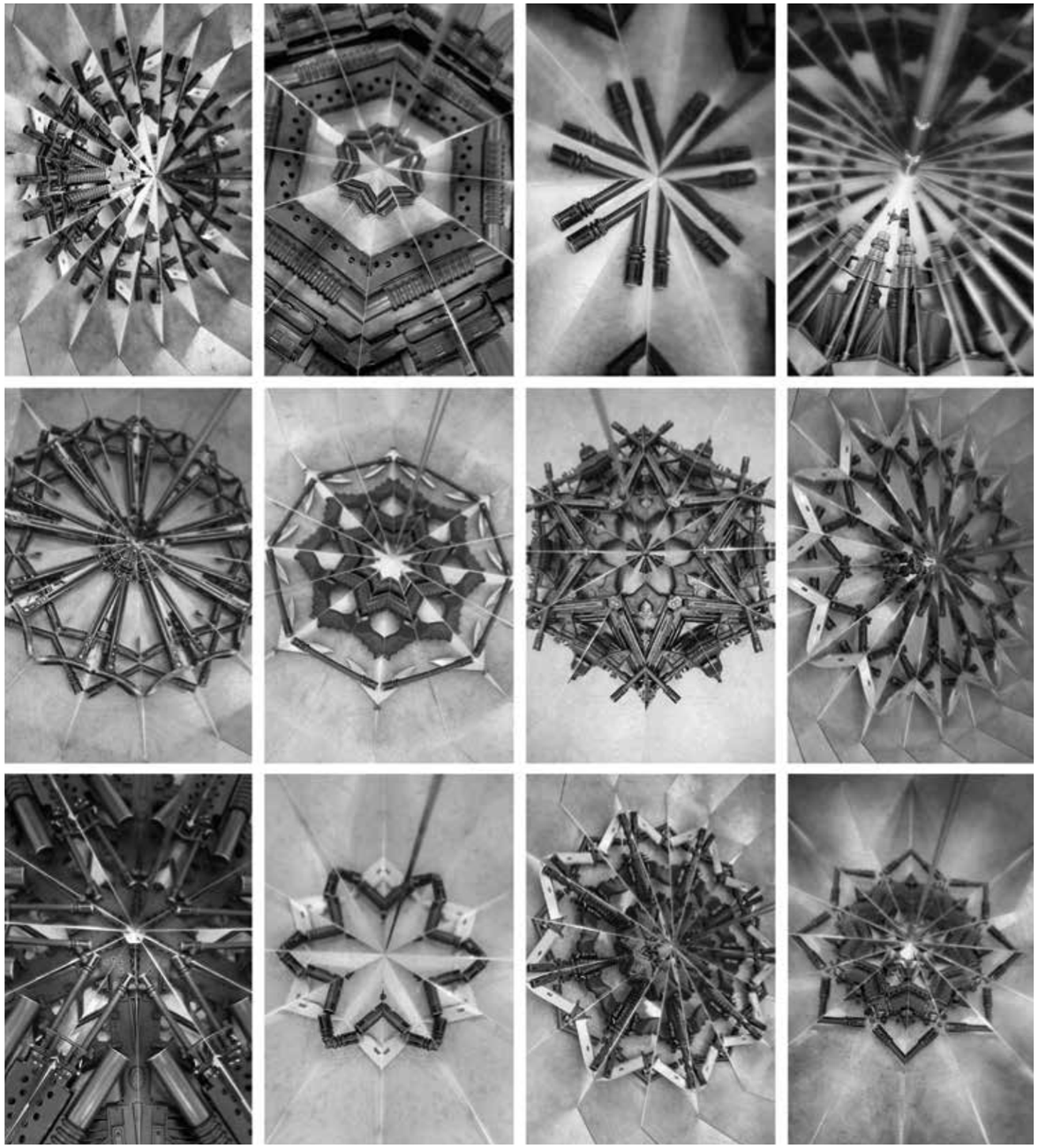
Poetic resistance

Mircea Cantor is suspicious of collective claims, as we have seen in the two just mentioned videos, but this does not mean that he is indifferent to political issues. Quite to the contrary, many works on view in the Nantes museum exhibition refer to this attentiveness to issues. But it is not part of the artist's style to become involved in a head-on way. Rather he tries to bypass the issue, lending it an indirect sense, a way for him of displaying a suspicion instead of an art bearing overly precise missions and messages: the piece *Holy Flower* (2010) perfectly illustrates this "poetic" strategy and, rather than playing with the dramatization of scenes of conflict, the artist prefers to act on the manly representation of arms of war, transforming them into a floral kaleidoscope and riposting, some fifty years later, to the flower power of American hippies keen to put an end to the Vietnam war.

We know the outcome of that fight waged by those "visionaries": even when they failed to bring an end to the war on the ground, it was by slowly infiltrating minds that they finally brought the hostilities to a close by demonizing the warmongering campaigns conducted by American hawks. Cantor's work operates by way of this subtle transformation of canonical imagery, and by making an upsetting reversal. Another rather amazing video illustrates this aspect of his work: *Aquila non capit musca* (2018), where we see an eagle catching a drone. Contrary to the logic of history, which would have the machine getting the better of the bird of prey, the opposite happens, because we are dealing here with real war machines created out of these highly trained eagles: the allegory of the fight between technology and living things is above all suited to displaying the tremendous beauty of the creature which turns out to be infinitely swifter and more fearsome than the remote-controlled gadget. We may also think of the video that introduces a wolf and a doe in the same room, where we see the doe's heart beat suddenly increase, while the wolf remains surprisingly calm (*Departure*, 2005). Julie Heintz[1] uses the term oxymoron to describe the artist's image system, but also all manner of literary figures of speech, metaphor, metonym, and the like, duly bringing Cantor's work into the realm of poetry by way of various methods of activating language: appropriation, hijacking, misinterpretation, oxymorons, as already mentioned, paradoxes, and other forms of licence, which are usually the stuff of poetry. *Rainbow* (2011), consisting of a rainbow in the form of a barbed-wire fence is part and parcel of the same oxymoronic tension as the two above-mentioned works: if there is poetry in this work, it resides in these impossible encounters. This absolute symbol of freedom and escape represented by the rainbow, used willy-nilly by movements defending nature and travel agencies, to promote the desire for escape, is diverted from its primary symbolism by a violent return to reality; we once again find the artist's praxis of dealing with "serious" issues by way of appropriation and oxymoron.

But there are images which sidestep any kind of political or other pigeon-holing: one piece in the Nantes show especially catches our attention, showing a clove of garlic dressed up as an onion (*Garlic dressed as Onion*, 2004): it is hard to see in this work anything other than a pure mental fantasy, something with real levity. Cantor excels in this nonsensical and purely "gratuitous" dimension, which gives free reign to the expression of an unrestricted subjectivity; *Shortcuts* (2004) can also meet this larksome dimension used by the artist, where we see him photographing short-cuts used by passers-by to shorten signposted routes: nothing less than advocating a "salutary bifurcation".

1 "Cantor's rhetorical forms hence veer more towards allusion and clue. They sometimes make use of metaphor (cutting water) and metonymy (setting fire, signs without names, Le Monde), sometimes of oxymoron (wolf/deer). A study into this aspect of his work would here open up a large number of extremely interesting finds". Julie Heintz, "The *Poiesis* of Mircea Cantor", *Înainte*, catalogue for the exhibition at the Musée d'art de Nantes, éditions Musée d'art, Nantes, Snoeck, Ghent, p. 30



Mircea Cantor, Holy Flowers, 2010.
12 photographies noir et blanc, impression jet d'encre sur papier Hahnemuehle / 12 black and white photographies, inkjet print on Hahnemuehle archival paper, 99 × 65 cm chacune / each. Courtesy Mircea Cantor; Dvir Gallery, Tel Aviv/Brussels. © Mircea Cantor.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Înainte».
Photo: C. Clos, Musée d'arts de Nantes.

Mircea Cantor,
Vertical attempt, 2009.
Mini Dv transférée sur DVD /
Mini Dv transfered on DVD,
1" en boucle / looped.
Courtesy Mircea Cantor;
VNH Gallery, Paris.
© Mircea Cantor.

The future of art belongs to (my) children

Somewhere between real-estate speculation, which would seem to be the most likely consequence of an attachment to the European Union for his country of origin, paths of peace and freedom barred by barbed wire, and demonstrations powerless to provide meanings other than tautological ones, the least we can say is that the artist does not display any extreme confidence in society-changing mechanisms: is this the same pessimism that has his elder saying in the video *Regalo* (2014): "I can't give you anything" (*Non posso darti nulla...*), signifying the powerlessness of art to change the world? The laconic nature of this utterance refers to the words of the video, which, at the very beginning, alerted us to the artist's stance and the fact that we should not muddle roles. Art is somewhere else. Perhaps this recourse to his offspring to utter such cumbersome sentences is a deliberate strategy for getting messages across which, if expressed by grown-ups, would have less impact? In Nantes, we find no less than six of these pieces in which boys appear, among them *I Decided Not to Save the World* (2011), whose title duly has the value of a manifesto; and the masterful *Vertical Attempt* (2009), which synchronizes the cutting of a trickle of water with a pair of scissors and the sudden interruption in the image flow. The metaphor of the perpetual "flux" of images is also present here and links up with the artist's concerns about the over-production of imagery.[2] But we are also entering the magic world of cinema and childhood, where the fiction of a filmed situation can burst upon reality by way of the action of magic scissors.

Another striking piece, which again presents one of his children, is the one where we see the young boy blowing on knives balanced on a table, and making them fall over like dominoes by producing some "music" (whence the piece's title, *Wind Orchestra*, 2010). What is striking here is the gap between the threat represented by the knives, which we feel are sharp, the seeming ban on the child playing with these knives, and the "solution" found by the boy to produce something else, a tune, as it happens: this image is possibly the one we should take home from the exhibition, the mischievousness of childhood as an antidote to the seriousness of existence. Because the world still keeps going forward, "We are part of a universal respiration. When you visit an exhibition, you must be transported by the artist's reality and not by his or her vision of the world. His or her aim is not to copy reality, but to offer a personal vision of it."[3] When you visit the Mircea Cantor show, you really do get the impression of being gripped by a playful, imaginative, dreamy and poetic breath, which appropriates all the world's imperfections, and turns them into the raw material for his art, which is to say, just the imponderable: *non posso darti nulla*, as his child says.

2 "Then, towards 2005-06, I stopped making images. I'd reached a saturation point, having the feeling that the excess of images killed imagination. With the digital explosion, there were too many images. I said, 'Enough is enough, I'm stopping, I'm picking up my notebook, I'm writing.' That was a radical moment when I redirected myself towards drawing and other media". Mircea Cantor interviewed by Katell Jaffrès, *op.cit.*, p. 82.

3 Mircea Cantor interviewed by Katell Jaffrès, *op.cit.*, p. 86.

Mosquito Coast Factory
5, rue de la Tamise ZAC Porte Estuaire 44750 Campbon
mosquitocoastfactory.com

MARIANNE VITALE

Amputations / Resurrections

Exposition personnelle
08 juin — 28 sept. 2019
Vernissage le 08 juin à 18:30

Worthies

Installation permanente
Barrage du lac de la vallée Mabile
44260 Savenay

LE PORTIQUE
CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DU HAVRE

STEPHAN BALKENHOL

DANS LE CADRE D'UN ÉTÉ AU HAVRE

EXPOSITION
DU 29 JUIN AU 29 SEPTEMBRE 2019

WWW.LEPORTIQUE.ORG

LA CRIÉE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
RENNES - F

AT THE GATES

MAJA BAJEVIC, CAMILLE DUCELLIER, MONIQUE FRYDMAN,
JESSE JONES, NAVINE G. KHAN-DOSSOS,
TERESA MARGOLLES, OLIVIA PLENDER,
ARTISTS' CAMPAIGN TO REPEAL THE EIGHTH AMENDMENT

du 15 juin au 25 août 2019

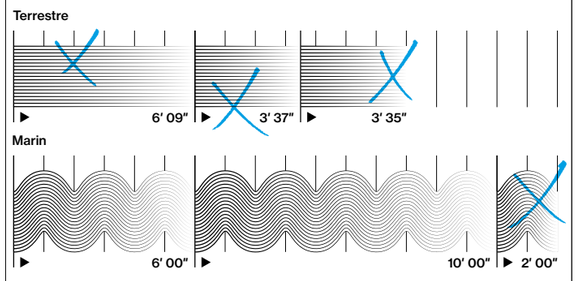
commissaires : Tessa Giblin, directrice de la Talbot Rice Gallery d'Édimbourg, avec Sophie Kaplan pour l'adaptation à La Criée

La Criée centre d'art contemporain
place Honoré Commeurec – CS 63126 – 35000 Rennes – France
+33 (0)2 23 62 25 10 – www.la-criee.org

Le Lait
centre d'art contemporain

Durée des films, selon leur environnement de tournage

Anne-Charlotte Finel
Des sirènes au fond des prunelles



06|07|19-22|09|19

28 rue Rochegude
81000 Albi
centredartlelait.com

contient un élément artificiel

Graphisme © The Shelf Company, 2019

PARC SAINT LÉGER
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

IMPRESSIONS DE VIES
VANESSA BILLY

EXPOSITION
DU 7 JUIN AU 25 AOÛT 2019

58320 Pougues-les-Eaux
www.parcsaintleger.fr

8 Guest Josephine Meckseper 1

Josephine Meckseper

par Ilan Michel

HAB Galerie, Nantes, 9.02 – 21.04.2019 ; Frac, Carquefou, 9.03 – 26.05.2019

«La sensation d'une machine [...] dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages[1] » écrit Émile Zola dans *Au Bonheur des Dames* — sentiment de terreur et de fascination éprouvé face aux techniques marketing des grands magasins. On retrouve dans cette première exposition personnelle en France de Josephine Meckseper (1964) la même séduction du produit bon marché et, plus encore, l'attirance pour l'engrenage lui-même. La première vision est celle d'un vase au motif zébré, entre le design italien Memphis, la sculpture de Brancusi, et le pot à balai-brosse. Un ustensile qui pourrait bien servir à récurer le fétichisme de la marchandise. Dans la vitrine-cimaise qui introduit l'exposition de la HAB Galerie — et dérobe aux regards le reste du déballage — tapis de salle de bain, bouillotte, cravate, balayette, brosse et collants féminins sous plastique ménagent de troublantes accointances avec l'abstraction géométrique. Un vinyle d'Amanda Lear apporte une touche glamour à la photographie d'une manifestation contre la guerre en Irak, à Washington. Une autre image, prise à Berlin après des affrontements, fait apparaître un chariot de supermarché désossé ayant servi de bûcher. Plus loin, une domestique en tablier blanc a retiré ses bottines. Elle attend (un changement ?). Le ton est donné dans cette mise en scène qui dit l'esthétisation de la politique[2], quand l'activisme devient un simulacre sous l'œil de la caméra.

Dans l'ancien hangar, l'espacement entre les pièces permet de mesurer leur pouvoir d'attraction. Au centre, un bunker en aggloméré et mousse de polystyrène (*Untitled (Bunker)*) jouxte une sculpture de chevalet de pompage de pétrole (*Untitled (Oil Rig No. 2)*). En 2012, deux structures motorisées similaires avaient été placées sur un chantier de Times Square, à Manhattan. En déplaçant les pompes observées au Texas au cœur de la grande ville, l'artiste créait le trouble et ramenait les motifs inavoués de la guerre en Irak de 2003 sur le devant de la scène; il eut été plaisant de voir ici la machinerie mise en marche pour souligner sa dimension sexuelle.

Meckseper garde de ses études à CalArts un goût pour les mises en scène d'actions et d'objets violent·e·s, hérité des «néo avant-gardes comme les Situationnistes[3]». Cette portée critique, qui se manifeste dans des assemblages évoquant depuis 2000 les vitrines commerciales[4], la rapproche des appropriationnistes des années 1980: une dénonciation du marché par les formes du marché lui-même, aussi glissant que cela puisse paraître[5]. L'artiste, d'origine allemande, évoque alors les engagements politiques de sa grand-mère proche de la Fraction Armée Rouge. Pourtant, son utilisation du readymade rappelle les étagères d'objets en série d'Haim Steinbach, la séduction capitaliste. Sa production récente de peintures abstraites réalisées à partir de brosses et de ventouses pour déboucher les toilettes, à la lisière de la parodie, semble réduire l'art abstrait à ses signes les plus médiatisés (*Sieben Sieben Sieben Sieben Sieben,* 2016)[6]. Les réclames de slips en solde redessinés par des lignes Malevitch n'ont jamais été aussi efficaces. Le système de reprises flirte alors avec le simulationnisme.

Plusieurs pièces d'autres artistes, sorties des réserves du Frac, sont disposées sur des étagères recouvertes de miroirs. Alors que celles de Carquefou, où se tient le second volet du projet, réinscrivent le travail dans une généalogie artistique ou personnelle de façon parfois illustrative (Louise Lawler, VALIE EXPORT, Sherrie Levine, Martha Rosler, Johannes Kahrs...), celles de Nantes y gagnent en profondeur: les gants de la main gauche empilés par Jason Dodge rendent visibles les membres fantômes sur lesquels reposent le système marchand (*Left gloves bound in silver*), alors que la couleur d'un bol réfléchie sur le ventre de Michel Gerson matérialise à l'infini la marque de l'objet manufacturé sur le corps (*Mimétisme*, 1997). Dans un angle, la sculpture minimale de Melanie Counsell (*a.i.b.,* 2006) recrée un enclos qui enferme une peinture de Meckseper et implique le corps du consommateur: enjamber l'œuvre ou se tenir à distance? Les œuvres recourent à maintes reprises à la métaphore du combustible et du véhicule, symboles du pays de résidence choisi par l'artiste. Les pièces détachées d'automobiles de luxe forment autant d'attributs sexuels: feux avant suspendus à un présentoir en nickel, pneus en caoutchouc sur convoyeur. Bien roulée, la marchandise excite le client, mais n'offre que du vide. La paroi occidentale du hangar reflète jusqu'aux lettres miroitantes de Monica Bonvicini qui nous refusent la possession tant désirée (*Not For You,* 2006).

Si l'artiste suggère que la ligne de montage peut dérailler (*Sabotage on Auto Assembly Line to Slow it Down*, 2009), comme cela eut lieu en 2009 avec le dépôt de bilan du constructeur General Motors avant que l'État américain ne le nationalise, les produits restent ici rutilants, tout juste sortis de l'usine. À la différence de Cady Noland — de dix ans

1 Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 17.
2 Voir Walter Benjamin, «L'*auteur* comme *producteur*» (1934), in *Essais sur Brecht*, La fabrique éditions, 2003.
3 «J'ai poursuivi des modèles de néo-avant-garde, comme les Situationnistes et l'Angry Brigade, lors d'un événement de 24 heures avec un groupe de cinq étudiants de CalArts sur un toit à Los Angeles», Monika Szewczyk, entretien avec Josephine Meckseper, *Flash Art*, 11 avril 2016, https://flash---art.com/article/josephine-meckseper/ (notre traduction)
4 Une vitrine a été présentée à l'IAC de Villeurbanne lors de la 8e Biennale d'art contemporain de Lyon, «Expérience de la durée», 2005 (cur. Nicolas Bourriaud, Jérôme Sans).
5 «Ce type de vitrines est délibérément conçu pour un contexte commercial, tel qu'une foire ou une galerie, anticipant toute illusion quant à leur instrumentalisation et à leur absorption dans un système d'économie libérale», Monika Szewczyk, art. cit.
6 Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Josephine Meckseper», Hab Galerie, Nantes.
Photo: Fanny Trichet.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Josephine Meckseper», Hab Galerie, Nantes.
Photo: Fanny Trichet.

son aînée et que Meckseper connaît bien — qui reléguait l'objet au rang de déchet, de rebut, la marchandise retrouve ici son statut d'icône exacerbée par le Pop Art. La critique emprunte alors au collage: c'est par le recours au montage que les films publicitaires produits par Ford, Toyota, Mazda et bien d'autres révèlent l'accumulation grotesque d'effets spéciaux qui en font des machines de guerre (*0% Down*, 2008). L'accusation se fait encore plus nette quand des images du centre commercial de Minneapolis se mêlent, dans un télescopage appuyé, aux vidéos d'enrôlement militaire (*Mall of America,* 2009). Martha Rosler avait elle aussi, en son temps, fait usage du photomontage pour dénoncer la guerre du Viêt-Nam[7]. Si la critique est toujours d'actualité, la forme ne serait-elle pas désormais surannée?

7 Voir Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 30-55.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Josephine Meckseper», Frac des Pays de la Loire, Carquefou.
Photo: Fanny Trichet.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Josephine Meckseper», Frac des Pays de la Loire, Carquefou.
Photo: Fanny Trichet.

Josephine Meckseper

by Ilan Michel

HAB Galerie, Nantes, 9.02 – 21.04.2019; Frac, Carquefou, 9.03 – 26.05.2019

"The sensation of a machine [...] the impetus of which seemed to reach to the very displays themselves"[1], wrote Emile Zola in *The Ladies'Paradise* —a feeling of terror and fascination experienced in front of the marketing techniques of large shops. In this first solo show in France of Josephine Meckseper's (b. 1964) work, we find the same seductiveness of the cheap product and, even more, the attraction for the gears themselves. The initial view is that of a vase with a striped pattern, somewhere between the Italian Memphis design, Brancusi's sculpture, and a pot full of scrubbing-brushes. A utensil that might well be used for scrubbing the fetishism of merchandise. In the wall stand that introduces the exhibition at the HAB Gallery—and protects the rest of the display from prying eyes—, bath mat, hot water bottle, tie, brush and women's tights under shrink wrapping all arrange a disturbing acquaintanceship with geometric abstraction. An Amanda Lear record adds a touch of glamour to the photograph of a demonstration in Washington against the war in Iraq. Another picture, taken in Berlin after some street clashes, shows a stripped-down supermarket trolley that has been used as a pyre. Further on, a maid in a white apron has taken off her ankle boots. She is waiting (for a change?). The tone is provided in this staged scene expressing the aestheticization of politics,[2] when activism becomes a simulacrum under the camera's eye.

In the old shed, the spacing between the pieces makes it possible to gauge their power of attraction. In the middle, a bunker made of chipboard and polystyrene foam (*Untitled (Bunker)*) is placed next to a sculpture of a pumpjack (*Untitled (Oil Rig No. 2))*. In 2012, two similar motorized sculptures were placed in a construction site at Times Square, in Manhattan. By moving pumps seen in Texas to the heart of the big city, the artist created confusion and brought the unacknowledged reasons for the war in Iraq to the forefront; it would have been nice to see the machinery set in motion here, to underscore its sexual dimension.

Meckseper retains from her studies at CalArts a liking for presentations of violent actions and objects, inherited from the "neo avant-garde models, like the Situationists".[3] This critical range, displayed since 2000 in assemblages conjuring up commercial display stands,[4] likens her to the Appropriationists of the 1980s: a railing against the market by the forms of the market itself, no matter how slippery this may seem.[5] The artist, of German origin, thus evokes the political involvement of her grandmother, who was close to the Red Army Faction. Yet her use of the readymade calls to mind Haim Steinbach's shelves of mass-produced objects—representing capitalist seduction. Her recent output of abstract paintings made with brushes and plungers for unblocking toilets, verging on parody, seems to reduce abstract art to its most media-related signs (*Sieben Sieben Sieben Sieben Sieben*, 2016).[6] The advertisements for underwear on sale, re-drawn by Malevich lines, have never been so effective. The system of remakes thus flirts with simulationism.

Several pieces by other artists, brought out of the FRAC's reserves, are arrayed on shelves covered with mirrors. While those in Carquefou, where the second part of the project is being held, re-incorporate the work in an artistic and personal genealogy that is sometimes illustrative (Louise Lawler, Valie Export, Sherrie Levine, Martha Rosler, Johannes Kahrs...), those in Nantes acquire greater depth: the left gloves piled up by Jason Dodge give visibility to the ghostlike limbs on which the mercantile system is based (*Left gloves bound in silver*), while the colour of a bowl reflected on Michel Gerson's stomach give infinite substance to the trace of the manufactured object on the body (*Mimétisme*, 1977). In a corner, a minimal sculpture by Melanie Counsell (*a.i.b,,* 2006) re-creates an enclosure confining a Meckseper painting and involves the consumer's body: bestriding the work, or keeping at a distance? The works have recourse in many instances to the metaphor of fuel and vehicle, symbols of the country of residence chosen by the artist—the USA. The spare parts of luxury cars form so many sexual attributes: front lights suspended on a nickel display stand, rubber tyres on a conveyor belt. The good-looking merchandise excites the customer, but offers nothing but a void. The shed's west wall reflects even Monica Bonvicini's gleaming letters, which refuse to let us possess them, no matter how much we want to (*Not For You*, 2006).

If the artist suggests that the assembly line can be derailed (*Sabotage on Auto Assembly Line to Slow it Down*, 2009), as happened in 2009 when General Motors filed for bankruptcy, before the American State nationalized it, the products here remain shiny and sparkling, fresh from the factory. Unlike Cady Noland—ten years older, whom Meckseper knows well—who relegated the object to the rank of waste and scrap, the merchandise here regains its iconic status heightened by Pop Art. Criticism thus borrows from collage: it is by having recourse to montage that the publicity films produced by Ford, Toyota, Mazda, and many more companies, reveal the grotesque accumulation of special effects which turn them into war machines (*0% Down*, 2008). The accusation becomes even clearer when pictures of the shopping mall in Minneapolis are mixed, in an exaggerated concertina-like exercise, with military enlistment videos (*Mall of America*, 2009). In her day, Martha Rosler also used photomontage to rail against the Vietnam war.[7] If criticism is always topical, is form not henceforth outdated?

1 Émile Zola, *The Ladies'Paradise*, (1883), translated by April Fitzlyon, London, Alma Classics, 2008, p. 16.
2 See Walter Benjamin, "The Author as Producer" (1934).
3 "I pursued neo avant-garde models, like the Situationists and the Angry Brigade for example, in a 24-hour happening with a group of five CalArts students on a rooftop in Los Angeles.", Monika Szewczyk, interview with Josephine Meckseper, *Flash Art*, 11 April 2016, https://flash---art.com/article/josephine-meckseper/
4 A display stand was presented at the IAC in Villeurbanne during the 8th Lyon Biennale, curated by Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans in 2005.
5 "These display work types are made deliberately for a commercial context such as an art fair or gallery, pre-empting any illusions about their instrumentalization and absorption into a free market system.", Monika Szewczyk, art. cit.
6 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, (1981), University of Michigan Press, 1994.
7 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, (2008), London, Verso, 2010.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Josephine Meckseper», Hab Galerie, Nantes. Photo: Fanny Trichet.

Vue de l'exposition / view of the exhibition «Josephine Meckseper», Frac des Pays de la Loire, Carquefou. Photo: Fanny Trichet.

Mulhouse

biennale

MULHOUSE 019

la jeune création dans l'art contemporain

8 — 11 juin 2019

GrandEst
ALSACE CHAMPAGNE-ARDENNE LORRAINE

www.mulhouse.fr

MEDIAPOP

CAROLEE SCHNEEMANN
EXPOSITION DU 13 SEPTEMBRE AU 9 NOVEMBRE 2019
VERNISSAGE LE JEUDI 12 SEPTEMBRE DE 16H À 21H

MFC-MICHÈLE DIDIER
66 RUE NOTRE-DAME DE NAZARETH, 75003 PARIS, 33 (0)1 71 27 34 41
INFO MICHELEDIDIER.COM - WWW.MICHELEDIDIER.COM

RESEAU
DOCUMENTS
D'ARTISTES

SET UP #2

VENDREDI 5 JUILLET 2019
à L'ahah, Paris, à partir de 18h

-

Performances, installations,
lectures, projections…

Un projet de recherche et diffusion mené par le Réseau documents d'artistes et C-E-A / Association française des commissaires d'exposition, en partenariat avec L'ahah

-

www.reseau-dda.org + www.c-e-a.asso.fr

4 BINÔMES
ARTISTES + COMMISSAIRES

ANNE-SOPHIE TURION
& JEANNE MOYNOT
+ RICHARD NEYROUD

LAURENT TERRAS
+ LÉO MARIN

DAVID RYAN
+ FRANCESCA ZAPPIA

FLORENT MENG
+ AURÉLIE FAURE

L'ahah, 4 cité Griset + 24-26 rue Moret, 75011 Paris
Métro Ménilmontant / Parmentier
Entrée libre - www.lahah.fr

RESEAU
DOCUMENTS
D'ARTISTES

Future is curatorial

cea

L'ahah

Culture

Avec le soutien du Ministère de la Culture - Direction générale de la création artistique

LE-SHED.COM

MATRICE
MATRICE

du 18 mai au 21 juillet 2019

Credit : Alicia Burmer, IRSSS - Hawai Volcano Observatory, Public domain

Jenny Holzer L'indescriptible / Thing Indescribable

par / by Patrice Joly

Musée Guggenheim, Bilbao, 22.03 — 9.09.2019

Jenny Holzer, *For Bilbao*, 2019. Texte / text: Anna Świrszczyńska, "Lives One More Hour" extrait de / from Building the Barricade, traduction anglaise de / English translation by Piotr Florczyk, avec la permission de / used with permission of Ludmiła Adamska-Orlowska et du traducteur / and the translator, © 2016 Tavern Books; Bernardo Atxaga, "Trikuarena", extrait de / from Six Basque Poets, 2007. © 1990 Bernardo Atxaga, avec la permission de / used with permission of Bernardo Atxaga, © 2019 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY. Photo: Erika Ede.

Jenny Holzer est intimement liée à l'histoire du Guggenheim de Bilbao pour y avoir inclus, dès son origine, une œuvre monumentale : un ensemble de neuf colonnes de plus de douze mètres de hauteur qui trône dans l'atrium du musée. De retour vingt ans plus tard dans la capitale du pays basque, l'artiste fait l'objet d'une invitation à en investir les salles mais aussi l'extérieur. Se frotter à une telle icône constitue en soi un véritable défi que seule une artiste de la stature de Holzer, habituée de telles entreprises, est capable de relever. Car le Guggenheim, bien plus qu'une architecture immédiatement reconnaissable, est le symbole d'une ville qui a su miser sur l'art contemporain pour revitaliser une région qui subissait de plein fouet le choc de la désindustrialisation. Si la proposition de l'Américaine réussit à rivaliser avec le spectaculaire de l'architecture de Gehry, c'est en adoptant les mêmes armes et la même démesure, au risque parfois de remettre en question la cohérence d'un œuvre avant tout constitué contre la violence des dominants.

L'exposition, intitulée « L'indescriptible », fait doublement écho au pari architectural qu'est le musée en se nichant dans ses entrailles mais aussi en se déployant sur la façade qui borde le fleuve par une série de projections monumentales qui glissent et ondulent sur la surface reptilienne du bâtiment. Il faut avouer que du point de vue de l'efficacité visuelle, le dispositif est à la hauteur du travail d'une artiste qui a toujours su exploiter le contexte urbain des lieux dans lesquels étaient développées ses propositions : pour preuve ses innombrables interventions au cœur des métropoles, dont la plus célèbre est peut-être son installation en plein Times Square où elle a réussi à faire défiler ses célèbres slogans au beau milieu d'un des endroits les plus fréquentés de la planète. L'art de Jenny Holzer appelle spontanément à une (re)-conquête de l'espace public : en employant les canaux mêmes de ceux qu'elle interpelle quant à leur responsabilité à l'égard des dysfonctionnements de notre monde, Holzer se place au même niveau d'efficacité visuelle et médiatique que ces derniers. L'infiltration de ces *hyper-lieux*[1] a pour mérite d'installer les messages disruptifs de l'artiste au sein de lieux surexposés, hyperconnectés et concentrant démesurément les populations sur des espaces restreints. Pour celle qui arrive après la génération des premiers conceptuels, il n'est plus suffisant de mettre en avant l'importance du langage : pour Holzer, si l'art doit rester résolument langagier, ce langage doit s'afficher un peu partout et ne doit plus renoncer à la possibilité d'une extrême visibilité, en s'appropriant tous les supports qui peuvent lui assurer la plus grande réceptivité. Le passé de Holzer, entaché de problèmes familiaux, l'a aussi marquée et, d'une certaine manière, convaincue que le formalisme désincarné de l'art conceptuel ne suffisait plus à décrire les contradictions et les violences de la société : l'art doit exprimer clairement l'opposition aux valeurs de la société de consommation, ce qu'elle met en œuvre au cœur de New York City en choisissant de parasiter le *business as usual*, au risque cependant de noyer son message sous une inflation de données de tous ordres : évolution du *Dow Jones*, résultats sportifs, *infotainment*, etc., qui caractérise le flux indifférencié de l'information mondialisée. L'autre problème que soulèvent de telles « installations » est leur caractère ornemental : à Bilbao, le gigantisme des projections vient concurrencer l'architecture de Gehry, voire l'annuler puisque le bâtiment se doit d'être plongé dans la pénombre afin de rendre visible le défilement des inscriptions lumineuses. À l'intérieur du musée, cette contradiction se trouve amplifiée par la fascination de l'artiste pour des outils *high tech* qui apparaissent en décalage avec la sobriété des slogans, le déferlement d'écrans déroulants dernier cri rendant même la lecture des messages difficile, ce qui est un comble quand on cherche à travailler l'efficacité et la clarté des énoncés. Heureusement, certaines salles viennent tempérer cette dérive technologique. La salle numéro 5 réunit les célèbres *Truisms (Truismes)*, mélange d'aphorismes et de vraies fausses maximes qui ont progressivement envahi T-shirts, casquettes, bancs publics, panneaux électriques, etc., ainsi que les *Inflammatory essays* qui représentent le cœur de la pensée rebelle de l'artiste et qui empruntèrent le même chemin de prolifération que les *Truisms*. Les murs entièrement recouverts de diagonales de couleur forment un ensemble aussi simple qu'efficace dans son display, dessinant un écrin quadricolore pour ces sarcophages où sont déployés des messages de locuteurs anonymes décrivant l'absurdité des morts durant l'épidémie de sida (*Laments*, 1989) ; un autre sarcophage plus récent, inscrit dans le marbre la parole de la poétesse Anna Swirszincka dénonçant la brutalité de la guerre : cette sobriété des stèles alliée à une symbolique sans détour donne à l'ensemble une remarquable solennité qui tranche avec la tendance flashy des autres installations. Parfois, la volonté de provoquer des chocs de sensibilisation prend des formes limites comme dans *Ram*, 2016, où l'amoncellement d'os humains destiné à mettre en relief l'absurdité de la guerre en Afghanistan dérange : cette installation provoque les mêmes interrogations que précédemment sur les stratégies de sensibilisation utilisées par l'artiste. Repensant à la salle 6 et aux débuts bricolés de l'artiste, on en regretterait presque l'époque artisanale, vite fait bien fait, punk et tellement spontanée des premières expérimentations.

1 Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2018.

Jenny Holzer is closely bound up with the history of the Bilbao Guggenheim, because the museum has held a monumental work of hers since it opened in 1997: a set of nine columns, more than 12 metres in height, which has pride of place in the museum's atrium. Back in the Basque country's capital twenty years later, the artist has been invited to occupy the various rooms and the outside areas. Rubbing shoulders with such an icon as the Guggenheim represents *per se* a veritable challenge, which only an artist of Holzer's stature, accustomed to such endeavours, is capable of meeting. Because the Guggenheim is much more than an instantly recognizable building: it is the symbol of a city which has wagered on contemporary art to inject new life into a region that was suffering from the full brunt of de-industrialization. If the American artist's proposal does manage to rival the spectacular quality of Gehry's architecture, it does so by adopting the same weapons and the same excess, at the risk, at times, of calling into question the coherence of a work made above all to counter the violence of the ruling class.

The exhibition, titled "Thing Indescribable", echoes twice over the architectural wager represented by the museum, both by being lodged in its bowels and by developing across the façade that gives onto the river, with a series of monumental projections which slide and undulate on the building's reptilian surface. It has to be said that from the viewpoint of visual effectiveness, the arrangement is on a par with the work of an artist who has always managed to make use of the urban setting of places where her ideas have been developed: proof of this are her countless works in the heart of metropolises, the most famous of which is perhaps her Times Square installation, where she managed to have her famous slogans scrolling by in the very hub of one of the planet's busiest places. Jenny Holzer's art spontaneously calls for a (re)conquest of the public place: by using the very channels of those she questions with regard to their responsibility for the dysfunctional nature of our world, Holzer puts herself on the same level of visual and media effectiveness as these latter. The merit of the infiltration of these *hyper-places*[1] is that it installs the artist's disruptive messages within highly exposed and highly connected spaces, with disproportionate concentrations of people in small areas. For this artist, who arrived after the generation of early conceptual artists, it is no longer enough to highlight the importance of language: for Holzer, if art must remain resolutely linguistic, this language must be displayed here, there and everywhere, and must no longer turn its back on the possibility of an extreme visibility, by appropriating all the media and surfaces which may provide it with the highest level of reception. Holzer's past, with its share of family problems, has also marked her and, in a way, persuaded her that the disembodied formalism of conceptual art has no longer sufficed for describing society's contradictions and violence: art must clearly express an opposition to the values of consumer society, something which she applies to the heart of New York City by choosing to cause interferences with 'business as usual', but at the risk of drowning her message beneath an inflation of every manner of data: the ups and downs of the Dow Jones Index, sports results, infotainment, and so on, which all hallmark the undifferentiated flow of worldwide information. The other problem raised by such "installations" is their ornamental character: in Bilbao, the gigantic scale of the projections competes with Gehry's architecture, and even cancels it, because the building has to be plunged into half-light in order to make the procession of lit words visible. Inside the museum, this contradiction is magnified by the artist's fascination with high tech tools which seem out of synch with the soberness of the slogan, with the dernier cri scrolling screens making even a reading of the messages difficult, which just about takes the biscuit when you are trying to work on the effectiveness and clarity of the statements. Luckily, some rooms temper this technological drift. Room no. 5 brings together Holzer's famous *Truisms*, a mixture of aphorisms and real phony maxims that have gradually invaded T-shirts, caps, public benches, electric panels, and the like, as well as the *Inflammatory Essays* which represent the core of the artist's rebellious thinking, and took the same path of proliferation as the *Truisms*. The walls, completely covered with coloured diagonals, form an ensemble that is as simple as it is effective in its display, tracing a four-coloured box for these sarcophagi in which there are messages from anonymous speakers describing the absurdity of the dead during the Aids epidemic (*Laments*, 1989); another more recent sarcophagus bears in marble the words of the poetess Anna Swirszincka railing against the brutality of war: this sober quality of the stelae, combined with a straightforward symbolism lends the whole thing a remarkable solemnity which contrasts sharply with the flashy tendency of the other installations. Sometimes the desire to create shocks of awareness takes on extreme forms as in *Ram*, 2016, where the pile of human bones designed to highlight the absurdity of the war in Afghanistan is disquieting: this installation gives rise to the same questions as before about the awareness strategies used by the artist. Thinking again about room 6 and the artist's makeshift beginnings, we might almost lament the craft, punk flavour of her early experiments.

1 Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2018.

Jenny Holzer, *Purple*, 2008; *I WOKE UP NAKED*, 2019. Texte / text: Lustmord, 1993-95. © 2019 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY.

Vue de l'exposition / view of the exhibition Jenny Holzer, «Thing Indescribable», Musée Guggenheim Bilbao, 2019. © 2019 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), NY. Photo: José Miguel Llano.

Anne Le Troter
Parler de loin ou bien se taire

par Vanessa Morisset

Le Grand Café, Saint-Nazaire, 2.02 — 21.04.2019

Anne Le Troter, vue de l'exposition «Parler de loin ou bien se taire», 2019. Pièce sonore, 30 min.Installation, matériaux divers, dimensions variables. Production Le Grand Café – centre d'art contemporain, Saint-Nazaire. Photo: Marc Domage.

Le titre de l'exposition d'Anne Le Troter l'annonce, il sera question de paroles et de distance, ce qui néanmoins ne laisse présager en rien de la forme qu'une telle proposition peut prendre dans l'espace. Ses installations précédentes, par exemple au Salon de Montrouge (où elle avait gagné le grand prix), au Palais de Tokyo ou encore à la Biennale de Rennes, peuvent mettre ceux qui les ont vues sur la piste. Mais, pour son exposition monographique au Grand Café, elle a pris un risque en se confrontant à une nouvelle échelle : elle s'est imposé la gageure d'occuper l'intégralité des espaces avec une seule pièce. La tentative éveille d'autant plus la curiosité que son travail consiste précisément en la mise en espace de sons, et on le devine plus encore, de voix — c'est-à-dire des mots plutôt que de la musique — dans la lignée de la poésie sonore, à laquelle elle ajoute la dimension de son déploiement physique.

Une seule et même bande son, de trente minutes, en boucle, se fait par conséquent entendre dans les deux salles du bas et à l'étage, qu'on saisit par bribes au fur et à mesure de ses déplacements, la bande étant elle-même composée d'extraits de paroles enregistrées. Assemblées par un travail de montage conséquent, ces paroles sont la matière première d'un équivalent sonore de la pratique plastique du collage. Car, à la base, l'œuvre se compose de paroles trouvées sur le site d'une banque de sperme américaine qui décrivent les donneurs d'une manière systématiquement élogieuse et stéréotypée afin d'en vanter (vendre) les qualités : « *he's very handsome* » ; « *strong* » ; « *a charming guy* », le tout énoncé sur un enjoué. Certaines séquences ont été traduites, d'autres ont donné lieu à des prolongements, commentaires ou parodies, enregistrées avec des acteurs, voix masculines, féminines, convaincantes ou chantonnantes, mixées, se suivant, parfois se chevauchant, ponctuées par des jingles créés pour l'occasion, à la manière de ceux qu'on peut entendre à la radio ou à la télévision. Il en résulte un objet sonore singulier, à la fois léger et distancié, dont on s'empare à mi-chemin entre la perception diffuse et l'écoute, et qui constitue en tout cas une expérience sensorielle intrigante au sein d'une exposition. D'autant plus que l'intérieur du Grand Café a été transformé, non pas dans l'idée d'une traduction synesthésique, mais de la création d'un environnement spécifique propre à favoriser l'attention du visiteur. Comme le confie l'artiste dans un entretien avec Eva Prouteau, réalisé pour le dossier de presse de l'exposition, de même qu'une salle de cinéma est faite pour projeter des films, ses « espaces sont pensés pour projeter du langage ». En particulier, un jeu de câbles parcourt tout le lieu, y compris les escaliers et passe même par la trappe ouverte entre la grande salle et l'étage, relié à des haut-parleurs placés en en hauteur et pendouillant entre eux, avec certains câbles tendus tels des lanières à travers des structures métallique de bancs pour former leurs assises et dossiers. De la sorte, on peut s'asseoir sur le son tout en le suivant du regard par le biais des câbles et, bien sûr, en l'écoutant. De plus, comme dans d'autres installations précédentes, Anne Le Troter a convoqué l'un de ses matériaux de prédilection, qui a la capacité de modifier la perception acoustique en absorbant le son : la moquette.

Dans la salle du bas, c'est un grand pan rose pale, déniché parmi les rebuts de la décoration des paquebots construits à Saint-Nazaire, retravaillé en blanc comme la toile d'une vaste peinture abstraite par des coups de brosse à l'eau de javel, qui tapisse les murs et adoucit l'ambiance. De même en haut, la moquette est un élément privilégié, plusieurs rouleaux de différentes couleurs étant déployés, autant pour filtrer le son que pour s'y asseoir. Enfin, un dernier dispositif spatial est particulièrement ingénieux : à l'entrée de la salle de l'étage se trouve une paroi plus ou moins transparente qui fait de l'espace du haut un sas, un aquarium à œuvre ou un studio d'enregistrement imaginaire, que l'artiste a fait confectionner en assemblant des peaux de batteries récupérées, certaines neuves, mais la plupart usagées et donc un peu troublées. Mais peut-être que la clé de l'exposition réside dans un espace annexe plus modeste, celui de la documentation, où l'artiste, à travers des ouvrages de poésie et de théorie, revendique quelques références, entre autres les écrits de John Cage, *L'Animal du temps* de Valère Novarina, ou le recueil *L'Enregistré* de Christophe Tarkos, qui confortent le visiteur dans la voie d'une interprétation littéraire de son œuvre.

Babette Mangolte
Spaces to SEE

par Arlène Berceliot Courtin

Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne, château de Rochechouart, 1.03 —16.09.2019

Babette Mangolte, *Film pour une échauguette*, vue de l'installation au château de Rochechouart.

« Spaces to See » est un titre au pluriel choisi par Babette Mangolte. Née en 1941, la réalisatrice franco-américaine a étudié à l'école de cinéma et de photographie à Paris. En 1970, elle décide d'aller à New-York motivée par le désir de voir certains films d'avant-garde de Jonas Mekas, Stan Brakhage ou Michael Snow dont le film *Wavelenght* la marquera profondément[1]. De son œuvre, nous connaissons le travail de documentation des chorégraphes du Judson Dance Theater tels que Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Steve Paxton et Yvonne Rainer ainsi que son regard en tant que directrice de la photographie auprès de Chantal Akerman. Sa première rétrospective en France propose de recontextualiser son approche singulière dans un rapport analytique avec d'une part l'architecture et d'autre part le mouvement, figure centrale de l'œuvre. Dès le début de sa photographie, Babette Mangolte développe une nouvelle subjectivité en associant son propre déplacement à celui des chorégraphes. En découle un trouble certain de l'image et une visibilité donnée au mouvement qu'il soit perceptible à l'œil nu, ou non, comme dans *Water Motor* (1978) pour lequel elle filme à deux reprises une improvisation de Trisha Brown. En présentant cette pièce dès l'entrée de l'exposition, elle nous introduit à son positionnement technique hors-pair. Ses enregistrements sont parfois les seuls témoins de ces vocabulaires de gestes et de mouvements et laissent transparaître une urgence contrainte par les techniques de l'époque ainsi qu'un compte-rendu détaillé nécessaire à toute tentative de reconstitution[2]. Images fixes, images animées, le parcours oscille entre ces deux états et développe même une forme d'ubiquité lorsque l'artiste y ajoute le portrait de son loft new-yorkais de telle sorte que l'ensoleillement du château de Rochechouart offre à certaines heures de la journée un reflet similaire à celui des fenêtres de son homologue américain qui fut par ailleurs le lieu de tournage de son premier long-métrage, *What Maisy Knew*, en 1975.

De fait, « Spaces to See » déploie une lecture tant synchronique que diachronique de l'espace, notamment à travers *Film pour une échauguette* dans lequel un cadrage serré forme la réplique exacte du paysage observé par la fenêtre quelques mois plus tôt. Au même étage, lui succède *The Camera: Je or La Camera: I* (1977), film séminal basé sur une analyse sémiotique de l'œil. Lors de sa réalisation, Babette Mangolte mit en place un procédé technique simulant l'enregistrement de la lentille photographique lors de l'obturation du diaphragme. En découle un plaisir d'identification immédiat du spectateur tant à l'image qu'à la voix off. Cette exploration de la caméra dite « subjective » est sans doute l'œuvre incarnant le mieux la pensée de la réalisatrice. Ici, le spectateur est non seulement témoin mais complice d'une tension entre photographe et photographié·e. Ce film, plus que tout autre, personnalise un rapport entretenu avec l'image tant fixe qu'animée, tout comme le passage de l'une à l'autre. Cette position omnisciente déploie parfaitement les changements de paradigmes, à l'œuvre sur l'ensemble du parcours, entre sujet dansant et dansé, photographiant et photographié, filmant et filmé.

Au dernier étage, nous retrouvons une typologie de portrait similaire présentant Richard Serra[3]. Face à lui, Yvonne Rainer se joue de la caméra[4]. Par une tentative d'épuisement du portrait ou de ses figurés, Babette Mangolte nous invite à rencontrer autrement ces deux artistes[5]. C'est véritablement par notre propre corps que nous devons dorénavant expérimenter l'image afin de développer un travail réflexif et physique autour de l'installation. S'en dégage une nouvelle typologie d'espaces. *Présence* (2008), double projection accompagnée de tirages photographiques nous invite à revoir un film plus ancien appelé *(Now) or Maintenant entre parenthèses*, (1976), succession linéaire d'objets manipulés et répétition tant poétique que sémiologique célébrant le temps scopique du spectateur : son présent.

1 Réalisé en 1976 par Michael Snow, *Wavelenght* est un film emblématique de l'esthétique structurelle au cinéma. Cette œuvre présente un long zoom de quarante cinq minutes pendant lequel le réalisateur filme une photographie accrochée sur le mur d'un loft. Ainsi, la caméra impose à la fois son déplacement et son rythme lent à l'apparition de l'image.

2 Tel fut le cas en 2011 lors de la programmation de *Roof Piece* de Trisha Brown par High Line, Public Art Commissions, New York. En effet, lors de cette recréation, les photographies de Babette Mangolte datant de Novembre 1971 ont été des témoignages précieux pour reconstituer les mouvements des danseurs placés sur divers toits de New York allant de 53 Wooster Street à 381 Lafayette.

3 *Film Portrait of Richard Serra* (1977), enregistré lors tournage de *The Camera: Je or La Camera: I*, puis finalement isolé. L'artiste était alors voisin de Babette Mangolte.

4 *Yvonne with Tape* (1972) pendant lequel Yvonne Rainer improvise quelques actions sur son visage à l'aide d'un morceau d'adhésif, le tout sur fond de documents de recherche dus à l'élaboration simultanée de *Live of Performers*. La même année, la chorégraphe américaine réalisait son premier long métrage dont Babette Mangolte dirigeait la photographie.

5 Il est d'ailleurs impossible de les percevoir ensemble puisque les deux moniteurs se font face, l'attention vers l'un nous détachant indéniablement de l'autre, et inversement.

Rayyane Tabet
Fragments

par Vanessa Morisset

Carré d'art, Nîmes, 12.04 — 22.09.2019

Rayyane Tabet, *Basalt Shards*, 2017. Photo: Fred Dott.
Courtesy de l'artiste & Sfeir-Semler Gallery Beirut | Hamburg.

Un sujet complexe aux implications géopolitiques actuelles, qui se manifeste dans des formes plastiques réussies et des textes bien écrits, des faits historiques abordés d'un point de vue subjectif, entre Orient et Occident, il est rare qu'une exposition parvienne à concilier autant de dimensions comme le fait « Fragments » de Rayyane Tabet au Carré d'art de Nîmes. Ne serait-ce que le sujet, l'appropriation culturelle au début du XXe siècle sur le site archéologique de Tell Halaf, aujourd'hui touché par la guerre au Nord de la Syrie, aurait été une raison suffisante pour venir voir l'exposition. Mais, au-delà des textes de l'artiste qui guident le visiteur dans son parcours et des documents convoqués qui, ensemble, relèveraient, déjà en eux-mêmes, d'une démarche conceptuelle propre à retenir l'attention, Rayyane Tabet a mené ses réflexions en artiste à travers des formes dans l'espace, en l'occurrence de vastes installations qui occupent chacune successivement les salles du troisième étage du bâtiment de Norman Foster. Cette double dimension conceptuelle et plastique ne peut que rappeler l'œuvre de son aîné, autre grand artiste libanais, Walid Raad, qui, à partir de documents et de faits, écrit l'histoire contemporaine du Moyen-Orient, *en tant qu'*artiste.

Pour « Fragments », Rayyane Tabet est parti de son histoire familiale, un arrière-grand-père qui a travaillé comme secrétaire de l'historien, orientaliste et archéologue allemand Max von Oppenheim qui a été soupçonné d'espionnage dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Par le biais de quelques épisodes de cette histoire, mi-sérieuse mi-rocambolesque, il s'est lancé sur les traces de vestiges orientaux déplacés en Occident. Ainsi, par exemple, la monumentale installation *Basalt Shards* (2017), constituée de mille frottages au fusain accrochés sur un immense mur de palettes de bois, reproduit des fragments d'objets en basalte issus de la collection de von Oppenheim, détruite lors d'un bombardement à Berlin en 1943. La question de l'appropriation culturelle des sites archéologiques par les grandes nations colonialistes et de l'ambiguïté de leurs motivations, entre désir de connaissance et volonté de domination, se prolonge donc ici par celle de l'histoire des collections européennes, en lien avec l'histoire politique.

Plus loin, l'installation intitulée *Généalogie*, commencée en 2016 et toujours en cours, reprend quant à elle le thème de la dispersion des œuvres, mais sur un mode personnel et métonymique. Elle est tout d'abord constituée d'un texte qui relate une anecdote autobiographique d'une manière aussi émouvante que drôle : l'artiste raconte comment son arrière-grand-père, n'ayant eu que peu de bien, a légué à ses enfants et descendants un tapis qui lui avait été offert à l'époque de sa collaboration avec von Oppenheim, en le coupant en morceaux, selon la plus grande rigueur proportionnelle qui conduit l'artiste à posséder « 1/2 de 1/2 de 1/5 du tapis d'origine ». Puis, pour donner corps à son récit, il a exposé les morceaux de tapis de différentes longueurs qu'il a pu collecter auprès des membres de sa famille. Ainsi, l'œuvre évoque la grande histoire par une autre, plus personnelle et plus affective, d'autant plus sensible et significative.

Dans la salle suivante, une autre vaste installation poursuit le même sujet à l'échelle de la géopolitique, du point de vue de l'archéologue et de la répartition des objets dans les plus grands musées du monde. En effet, *Orthostrates*, commencée en 2017 et elle aussi toujours en cours, consiste en un recensement des blocs sculptés en bas-relief — des orthostrates — qui ornaient le mur du temple de Tell Halaf découvert par von Oppenheim en 1911 et qui, depuis, ont été dispersés, quand ils n'ont pas disparu. L'artiste en a retrouvé 32, parmi lesquels quelques-uns sont au Louvre, d'autres au musée de Pergame à Berlin, au MET à New York, ou encore, pour certains au Musée national d'Alep, qu'il a reproduits là encore par frottage au fusain, mais cette fois encadrés et posés à même le sol. Au-dessus court une frise qui énumère successivement, référencées en fonction de leur disposition dans l'architecture d'origine, les 194 pierres du temple, mentionnant leur motif décoratif et leur lieu actuel de conservation le cas échéant. Perçues ensemble, les deux suites, l'une composées d'informations écrites, l'autre de dessins, se complètent et constituent comme les deux faces d'une même réalité, que l'artiste chercherait (désespérément) à rassembler.

Et toute l'exposition va dans ce sens, Rayyane Tabet partant à la recherche, selon différentes pistes, mais toujours en tant qu'artiste et avec des moyens artistiques, d'éléments d'un monde perdu, un monde où comme aujourd'hui, la culture est de part en part parcourue par des implications qui la dépassent, par des enjeux politiques.

Emily Jones
as a bird would a snake

par Pauline Lisowski

Synagogue de Delme, 9.03 — 26.05.2019

Emily Jones, *purity is not an option*.
Photo: O.H. Dancy.

Emily Jones développe une démarche artistique où se croisent différentes sciences, l'architecture, la technologie, l'archéologie, la géographie ou encore l'histoire, les croyances et les pratiques du soin. Pour elle, toutes ces disciplines peuvent communiquer entre elles pour constituer un tout. Sa vision holistique du monde l'amène à créer ses projets et sa scénographie selon le modèle de la permaculture.

À l'occasion de son exposition au centre d'art contemporain la synagogue de Delme, elle crée une œuvre vivante. Selon l'artiste, ses créations ne sont jamais autonomes et se nourrissent l'une l'autre. Sensible à la crise écologique et aux enjeux liés à l'environnement, Emily Jones réalise un projet entre sculpture, installation et espace scénique qui convoque des interactions entre les êtres. Ses pièces forment un organisme, en croissance, où chacune fertilise l'autre. Et le titre, « as a bird would a snake », readymade, renvoie à la relation des animaux entre eux.

L'artiste a reconstitué ici un kiosque (*purity is not an option*), qui semble usé, ponctué de graffitis, témoignages de nombreux passages. Cet espace, telle une scène, modifie la circulation des visiteurs. Il suggère un système d'organisation et d'accueil pour tous, humains et non humains. Sa structure et ses éléments de décor font écho à l'architecture de l'ancien bâtiment religieux. Emily Jones interroge les limites entre privé et public, entre les usages prévus et l'appropriation par tout un chacun. En en faisant le tour, de nombreux écrits inscrits sur cette construction et sur les murs se révèlent.

L'artiste utilise les mots et le langage pour leur valeur curative. Des paroles résonnent en continu et renvoient à une multitude de sujets, faits de société et historiques. Elles sont pour l'artiste une source d'énergie, elles répondent à ses préoccupations sociales et politiques. Déclamés, invoqués, ces mots et ces textes ont une vertu thérapeutique dans cette connexion au monde, diffusant un pouvoir invisible. Ils sont issus de l'enregistrement de la performance *Sorso* qui eut lieu à l'ouverture de l'exposition. Plutôt qu'un spectacle à destination des visiteurs, celle-ci, tel un rituel, participe de l'ensemble de l'œuvre, milieu d'interactions entre les êtres vivants. Durant ce cérémonial, de l'eau salée provenant de Marsal, ville aux alentours, fut donnée aux visiteurs, comme un remède, et continue à être diffusée tout au long de l'exposition, dans des carafes.

À l'étage, des bancs peints de couleurs vives (*the world is full of animals that need to hide*) renvoient à des images de nature : bouleaux, marées, corridors écologiques de Londres, dont l'artiste est originaire. Ils invitent à s'asseoir et à contempler l'architecture de ce bâtiment chargé d'histoire. Ce mobilier est une métaphore pour parler des aménagements de l'espace public et du cycle entre les éléments naturels.

Une cuisine générique (*life tethered life*), qui rappelle celle des petits appartements, suggère une présence. Tout y est laissé en place, à disposition des visiteurs. Pourtant, un certain trouble émane de cette pièce d'habitat qui, ici, paraît d'autant plus petite que le lieu est grand.

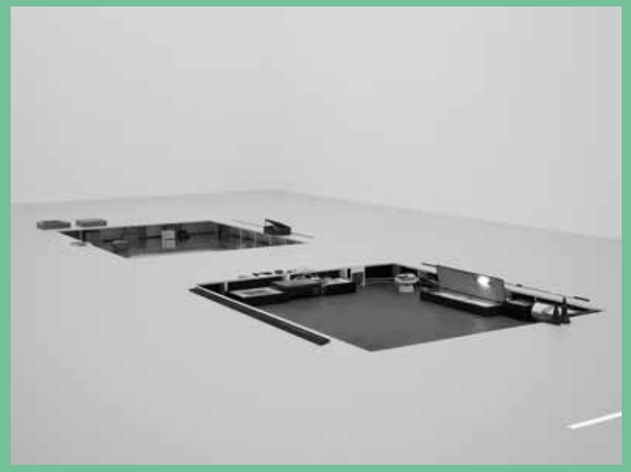
Emily Jones modifie notre perception de l'espace, devenu ici milieu à la frontière d'un espace quotidien. Elle propose une respiration pour le visiteur, après son exploration du kiosque au rez-de-chaussée, chargé d'une force invisible. Ses œuvres contiennent une multitude de contextes, de références à des situations, et recomposent ensemble un monde où chaque élément soigne l'autre.

L'artiste propose ici une « œuvre ouverte » qui questionne notre place parmi les autres êtres vivants. Elle nous conduit à prendre le temps d'une observation attentive, le temps de l'écoute et de se laisser guider par les mots. Elle nous amène à réfléchir à la manière dont l'architecture et le mobilier influencent nos comportements, à comprendre que tout espace qu'on nous impose est relatif. Son exposition propose un voyage vers de multiples possibles. Plutôt que de stigmatiser notre responsabilité vis-à-vis de la crise écologique, Emily Jones nous incite à la voir comme un fait à accepter et avec lequel vivre en repensant nos liens à l'autre et en ouvrant notre regard sur le monde. Elle offre une multitude d'appropriations et diffuse des flux positifs.

Laura Lamiel
Les yeux de W

par Elsa Vettier

CRAC Occitanie / Pyrénées-Méditerranée, Sète
16.02 — 19.05.2019



Laura Lamiel, vue de l'exposition « Les yeux de W », salle n°1, *L'espace du dedans (séquence 3)*, 2014-2019, CRAC Occitanie.

J'ai longtemps eu la sensation, face aux travaux de Laura Lamiel, de me tenir au pied d'une œuvre dans laquelle je ne parvenais pas à entrer. Comme si l'attirance pour ses surfaces luisantes et réfléchissantes me maintenait résolument à distance, en dehors. J'ai pensé que cela tenait peut-être à la nature parcellaire et isolée des pièces que j'avais pu voir jusque-là : une cellule de trois pans de cuivre solidarisés par des serre-joints dans « Un ange en filigrane » à la galerie Marcelle Alix en 2017, un passage entre lumière et ombre peuplé d'objets meurtris pour « Incorporated » à Rennes en 2016. Je passais sûrement à côté. Jusqu'à comprendre, à l'occasion de l'exposition d'ampleur que lui consacre le CRAC de Sète, que cette expérience du seuil, sans cesse reconduite au sein du parcours conçu par l'artiste, était ce que son œuvre mettait en tension. Comme un lieu ni intérieur, ni extérieur, un état pour appréhender la sculpture, sa condition. Et, au beau milieu des pièces, il s'agissait de se tenir constamment au bord.

Ainsi, au cours de la déambulation qui nous conduit d'une œuvre à une autre, nous ne cessons de nous pencher, les pieds à l'aplomb des espaces que l'artiste a creusés dans un plancher, à la lisière d'un jardin d'encens méticuleusement ratissé, le front contre la vitre sans tain des cellules, au-dessus de tables dont le revers est reflété par un miroir. Parce que nous nous tenons au bord, il faut lancer notre regard pour atteindre les œuvres, le faire circuler et sans cesse le refocaliser, qu'il soit amené à lécher les murs d'une pièce habitée principalement par le vide ou à se poser sur les détails qui garnissent les bureaux, petites notes caviardées, photos en noir et blanc griffées. Le titre « Les yeux de W » évoque cette traversée optique, le regard oblique que nous devons, en dépit d'une grammaire plastique dont les éléments sont récurrents, perpétuellement réhabituer à la lumière et à l'échelle changeantes des pièces.

Pour une des installations les plus marquantes, *L'espace du dedans*, le plancher a été ouvert à plusieurs endroits de manière à former des espaces en creux, habillés de cuivre, d'asphalte ou simplement de lumière. Au bord et à l'intérieur de ces incises, l'artiste a placé un ensemble d'objets, valises en cuir, gants de travail ou livres. Ces tableaux creusés évoquent une photo de l'atelier de l'artiste représentant une niche qui, façonnée dans un des murs, accueille un ensemble d'objets. L'atelier de Laura Lamiel a été largement sondé par Anne Tronche dont les écrits ont contribué à mettre au jour ses procédés de travail, la configuration et reconfiguration perpétuelle d'éléments entre eux. L'autrice y fait notamment remarquer comment l'artiste avait commencé à lier des objets banals, traînant dans l'atelier, aux surfaces lisses et planes qu'elle manipulait alors, issues d'un minimalisme monochrome à la Robert Ryman : « il lui sembla que ces objets marqués par l'usage, déformés, salis, avaient la capacité de réduire l'apparente neutralité des modules voués à la pureté du blanc, non pas en se rajoutant à l'espace de l'œuvre sur un mode arbitraire, mais en se posant comme catalyseurs de la vie même[1] ». L'espace de l'atelier, qui a pendant quelques années confiné le travail de Laura Lamiel, peu montré en dehors, s'ouvre ici avec tous ses objets et procédés, en même temps qu'il borne l'exposition. Les surfaces vitrées ou cuivrées qui composent les cellules sont toujours à la mesure de ce que l'artiste a pu manipuler seule et les photographies de l'atelier imprimées sur de l'émail ou des miroirs jalonnent les salles. Cette « vie même », l'énergie, parvient à circuler entre ces modules et les salles immenses qui les hébergent. Chaque sculpture intègre ses propres moyens d'éclairage, au sol courent les fils, les tuyaux de cuivre. En plusieurs endroits, de longs parallélépipèdes émaillés, modules minimalistes blancs, pourraient se confondre avec des plinthes couvant un réseau électrique. Tout en évoquant l'antre méditatif de l'atelier, certaines pièces semblent emprunter à l'Asie orientale, et notamment au Japon, des formes et une sensibilité proches d'un bouddhisme zen. Tandis que *L'espace du dedans* convoque l'image des *horigotatsu*, ces espaces en creux ménagés dans les planchers japonais autour desquels on s'installe pour manger, la pièce *Ozô*, champ de morceaux de résine d'encens et de brûloirs en laiton, a quelque chose du jardin zen parfaitement nivelé au bord duquel le râteau repose encore.

Laura Lamiel dit que W n'a rien à voir avec Georges Perec et le « Souvenir d'enfance ». L'exposition est néanmoins traversée par la mémoire, « le temps du déplacement[2] » qui a vu chaque élément s'agréger en sculpture au cours de plusieurs années, être recombiné avec d'autres. Elle est aussi habitée par le temps de notre propre déplacement au sein des espaces que l'on ne cesse de se voir traverser. On aperçoit son reflet lointain dans la vitre sans tain de la pièce suivante, comme une projection dans le futur. On voit son visage passer au-dessus des tables. Et, alors que l'on se tient au milieu d'un ensemble de cellules blanches, les miroirs brisés des rétroviseurs du passage que l'on vient d'emprunter clignotent en notre direction comme pour nous rappeler en arrière. Ils renforcent l'impression que nous sommes résolument entre les espaces et non en leur sein. Aussi j'imagine W, initiale isolée, en héroïne de Marguerite Duras, « les yeux rivés à la fenêtre éclairée [écoutant] le vide — se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont. De loin, avec des doigts de fée, le souvenir d'une certaine mémoire passe[3]. »

1 Anne Tronche, *Laura Lamiel, la pensée du chat*, Actes Sud / Crestet centre d'art, 2001, p. 17-18.
2 *Ibid*, p.19
3 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éd. Gallimard, 1964. p. 63.

Elodie Lesourd
Lambda Pictoris

par Vanessa Morisset

Frac Normandie Rouen, Sotteville-lès-Rouen
19.01 — 05.05.2019

Vue de l'exposition.
Photo: Marc Domage.

Qui aurait pu croire que la vieille problématique opposant peinture abstraite et peinture figurative puisse réapparaître et trouver une issue aussi séduisante qu'à travers l'exposition d'Elodie Lesourd au FRAC Normandie ? Sur les deux étages du lieu, l'artiste a associé ses tableaux, une quarantaine, majoritairement figuratifs, et même hyperréalistes, à des peintures murales abstraites qui s'étendent sur toutes les cimaises. Des formes de couleurs constituent ainsi un arrière-plan, mieux, un écho aux images, la métaphore sonore se justifiant par le fait que le sujet de prédilection de l'artiste est l'univers rock et ses objets fétiches : guitares, batteries, amplis, reliques de concerts… En cela réside l'attrait premier et irrésistible de l'ensemble.

L'un des tableaux (*The Crail*, 2007), accroché à l'étage, peut être perçu comme un manifeste dans lequel Elodie Lesourd transpose en peinture une installation de 2004 de John Armleder intitulée *Zakk Wylde 1 (F.S.)*, du nom du guitariste jouant avec la célèbre Epiphone à motifs concentriques noirs et blancs. Dans l'œuvre d'Armleder, la vraie guitare côtoie une peinture qui, s'inspirant de son motif, s'apparente à de l'op art. Dans l'œuvre d'Elodie Lesourd, tout est ramené à la peinture, œuvre d'un autre, volume et plan, guitare et tableau, rapprochant non plus objet et peinture mais figure et abstraction, unies dans l'illusion de la représentation.

De manière moins immédiate mais tout aussi avérée, cette réconciliation de la figuration et de l'abstraction dans la représentation caractérise d'autres œuvres, par exemple *Nature Coming Full Circle* de 2015 qui donne à voir, en une vue surplombante, une batterie baignée d'une lumière verte, inspirée d'une installation du collectif d'artistes A kills B (le sous-titre l'indique) : l'image joue avec l'ambiguïté entre l'instrument et ses éléments réduits à des disques colorés. Ou encore, une peinture plus ancienne, *You May Know Him*, de 2008, représente elle aussi une batterie, ornée de cercles de couleurs, évoquant autant le rock, la chanson de Cat Power dont l'artiste a repris le titre, que des motifs à la Sonia Delaunay.

Mais au-delà de la séduction qui se dégage des œuvres et de leur accrochage, des strates plus profondes de complexité, justement dues aux croisements des références, se font pressentir et ne demandent qu'à être explorées. Il est en effet intéressant de s'arrêter plus précisément sur les imbrications des éléments cités, notamment les titres de chansons tels qu'ils sont associés aux peintures, de surcroît souvent inspirées d'œuvres préexistantes, elles-mêmes liées à la musique. Car, par ce biais, Elodie Lesourd attire l'attention sur une zone de rencontre entre l'esthétique rock et l'art, les deux ouvrant des perspectives imaginaires, dans une tonalité contemporaine pour le rock, plus classique pour la peinture, mais qui finissent par se superposer. C'est ainsi qu'une scène de fin de concert peut être érigée au rang monumental d'une peinture d'histoire, en quelque sorte.

À ce titre, on peut penser au grand quadriptyque *I Wanna Be Your God* de 2005 accroché dans la salle du bas. Son titre évoque une chanson du groupe de trash metal Slayer, tandis que son sous-titre, « Courtesy C. Lévêque », précise la source d'inspiration iconographique, une installation de Claude Lévêque de 1996 (elle-même intitulée *I wanna be your Dog*, en référence à une chanson des Stooges, parodiée par Slayer). Dans l'installation comme dans la peinture qui la reproduit fidèlement, le motif se compose d'un matériel de concert abandonné en vrac sur une scène encore à demi éclairée par des lumières, bleues au fond, rouges sur le devant. Dans les deux, une amorce narrative exprime un sentiment de mélancolie. Mais dans la peinture, l'effet est décuplé par l'attitude plus contemplative que le tableau impose au spectateur. Il en va de même pour une autre grande œuvre de 2013 intitulée, *Sunbather*, du titre d'un album de metal, référence qui se superpose à l'évocation, de nouveau, d'une installation du collectif A kills B. Dominée par une couleur rose pastel, la peinture représente elle aussi une scène post-concert bien énigmatique. Des instruments et éléments de peinture en bâtiment ont été laissés en plan, comme si des musiciens-décorateurs d'intérieur ayant entrepris de repeindre tout en rose avaient été interrompus dans leur tâche et s'étaient enfuis. Mais surtout, là encore, la peinture affirme sa présence à plusieurs niveaux : celui du sujet représenté comme celui du résultat final, démontrant sa capacité à tout absorber. Dans certaines zones, elle reproduit jusqu'aux imperfections des photographies utilisées en tant que document — par exemple le flou d'une mauvaise mise au point, comme c'est particulièrement le cas dans une autre peinture, *And I knew the Silence of the Word*, de 2014, où des serviettes-éponges sont traitées en aplats vaporeux.

Car c'est bien de cela dont il est question dans cette exposition, de peinture. Et en la parcourant, on en vient à penser que, chez Elodie Lesourd, la représentation ne renvoie pas tant à une réalité extérieure qu'elle ne suggère le pouvoir qu'a la peinture, aujourd'hui pas moins qu'avant, de tout refléter : le monde contemporain, les images, les œuvres, jusqu'à sa propre mise en abyme.

Cosmos : 2019

par Aude Launay

Espace multimédia Gantner, Bourogne
13.04 — 20.07.2019

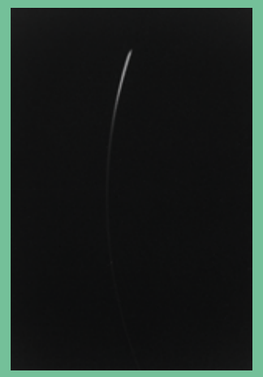
Nous le savons, l'histoire de la conquête spatiale s'ancre assez malheureusement dans des considérations bien terre-à-terre : rivalités politiques et surtout économiques, démonstrations de pouvoir, de qui parvient à uriner le plus loin. De la riposte états-unienne de 1969 aux deux petites heures passées en orbite autour de la Terre par celui pour qui fut créé le nom de cosmonaute, au projet de *make NASA great again* de l'actuel président qui tweetait récemment[1] — peu après le premier alunissage chinois sur la face cachée de l'astre et peu après le premier crash lunaire d'une sonde non conçue par une agence spatiale, celle de la société israélienne SpaceIL qui fut néanmoins à l'origine du premier selfie dans l'espace[2] —, que sous son mandat, les États-Unis allaient retourner sur la Lune puis aller sur Mars, le cosmos est désormais et plus que jamais le terrain de jeu des ambitieux auxquels avoir contribué à endommager la planète bleue ne suffit plus.

Si l'image de la bannière étoilée flottant à la surface grise inhabitée sur fond d'obscurité hostile a pénétré il y a cinquante ans plusieurs centaines de millions de foyers grâce à la télévision, l'idée du premier pas humain sur la Lune est désormais, pour les plus jeunes générations, plus un fantôme du passé qu'une perception claire d'un exploit sans précédent.

Sans verser dans les théories du complot — que la télévision, là encore, a largement contribué à disséminer puisqu'en 2001 (année évidemment symbolique pour une telle remise en question), après la diffusion du « documentaire » Conspiracy Theory: Did We Land on the Moon? sur Fox TV, le nombre d'États-Uniens persuadés que le bond de géant pour l'humanité avait été orchestré en studio serait passé de 6 à 20% — il suffit de penser que l'omniprésence des images n'était pas telle qu'aujourd'hui à l'époque des débuts de la Mondovision. Comment donc en rendre compte ? Par le factuel pur, selon l'artiste David Guez, dont la *Stèle Binaire (1/6) Neil Armstrong – Premier pas de l'homme sur la lune – jpg* (2015) contient, gravée dans l'aluminium, et comme son titre l'indique, la traduction en code binaire de l'icône en question. S'il s'agissait avant tout d'une réflexion sur la préservation des informations numériques face à l'obsolescence programmée de leurs supports, le mémorial peut aussi s'envisager comme une façon plus « contemporaine » de lire les images…

Autre icône mais qui, celle-là, avait été largement oblitérée par ceux qui écrivent l'histoire[3], Margaret Hamilton, dont la notoriété réellement publique remonte à 2016 lorsqu'elle reçut la *Medal of Freedom* du président Obama (avant de prêter son visage à une figurine Lego l'année suivante), joua non seulement un rôle majeur dans la mise au point de la théorie du chaos[4] au MIT, mais écrivit et supervisa le développement du code du logiciel de navigation du programme Apollo. L'hommage que lui rend Guillaume Bertrand avec *Aucune femme n'a marché sur la Lune* (2019), une machine bricolée dont le cœur est composé d'un Arduino, d'un Raspberry Pi et de pièces de machine à coudre et destinée à « imprimer », tout au long de son existence, un mixte du code source du logiciel d'Apollo et d'un texte[5] sur l'utilité des logiciels libres dans l'égalité hommes-femmes, est étonnamment émouvant. Car cette machine, se tenant droite dans sa frêle ossature métallique auprès d'une pile de ramettes de papier destinée à la nourrir, forme un rappel de la célèbre photo d'Hamilton[6] debout à côté de la pile de dossiers contenant le code manuscrit d'Apollo, et, tandis que la machine poinçonne le papier, on ne peut s'empêcher de voir à travers elle la jeune et première ingénieure logicielle de l'histoire — c'est elle qui est à l'origine de cette appellation — corrigeant le code, comme à son habitude, à l'aide d'un crayon de graphite et de scotch, perçant de nouveaux trous ou bien les masquant.

C'est par ces deux œuvres que Valérie Perrin, directrice de l'Espace multimédia Gantner, a choisi d'ouvrir « Cosmos : 2019 ». Entre vertige pascalien et tentative de collaboration avec les éléments, l'humain, coincé entre néant et infini, s'y débat comme il peut dans sa finitude et son gigantesque environnement, des *Lumières fixées* (2014-19) de Silvi Simon dont l'artificialité vient insoler le papier argentique en un semblant de soleil, au *Sun drawing* (2018) de Jingfang Hao & Lingjie Wang, magnifique dispositif constitué d'une loupe sous cloche de verre insérée dans une souche d'arbre qui fait office de socle et qui, selon les mots des artistes, « invite le soleil à dessiner » chaque jour sur une nouvelle feuille thermique. Simple et sublime, l'installation permet d'inscrire le cours du temps par la course du soleil en des tracés brûlés que l'on dirait peints avec une infinie délicatesse. Plus loin, les deux artistes présentent *Dans un univers où rien n'est immobile* (2018), avec laquelle ils réinventent la contemplation picturale à l'ère du tout digital. Là encore, ce qui semble être une peinture toute en finesse s'avère être tout autre chose. Le monochrome d'un noir doux et absorbant abrite en fait une forme mouvante, un point blanc qui laisse derrière lui une traînée au faux air de Voie Lactée. Une image construite et pourtant insaisissable, en perpétuelle quête de sa propre infinitude.



Jingfang Hao & Lingjie Wang, *Dans un univers où rien n'est immobile*, 2018.

Comment montrer, comment dire cet intervalle si humain ? Les paroles collectées par Susan Hiller dans *Resounding (Ultraviolet)* (2014) y ouvrent une brèche teintée de déraison. Les lueurs étranges de la projection sont ainsi doublées des voix de témoins de phénomènes extraterrestres, de scientifiques, de journalistes mais aussi d'interférences sonores. Émergent et surnagent des phrases telles que : « comme une couronne scintillante dans les étoiles », « ce phénomène de lumière extrêmement vif a semblé monter vers le ciel très rapidement », « tous les chiens de notre village aboyaient furieusement », « un champ de blé aplati sur une surface de trois mètres recouverte d'une substance graisseuse », « ce que l'Agence France Presse a décrit comme un phénomène lumineux », « une boule de feu verte en désintégration », « l'objet était d'apparence circulaire et elliptique », « leurs antennes horizontales se sont alors touchées ». De la science à la fiction il n'y a qu'un petit pas pour l'homme.

La fiction inspire d'ailleurs la science, et la vie sur Mars est en passe de devenir réalité. Mais de quel droit ? Planter un drapeau sur une terre inconnue ne figure-t-il pas parmi les gestes les plus grossiers de l'histoire ? Et pourtant, il y a tout juste deux ans, le Luxembourg, actionnaire de Planetary Resources, promulgait une loi encadrant l'extraction minière extraterrestre. La course à l'espace est devenue une course à sa privatisation qu'explore RYBN dans *The Space Offshore* (2019), une enquête au cœur des stratégies financières et marketing de l'agence spatiale luxembourgeoise. L'homme s'est-il jamais préoccupé de l'espace pour échapper à la gravité ?

1 Le 13 mai 2019: https://twitter.com/realDonaldTrump/status/1128050996545036288
2 https://www.youtube.com/watch?v=HnF5ySCWAjU
3 Voir mon entretien avec Marie Lechner à l'occasion de l'exposition «Computer Grrls» dans ce numéro.
4 Joshua Sokol, «The Hidden Heroines of Chaos», *Quanta magazine*, 20 mai 2019, https://www.quantamagazine.org/hidden-heroines-of-chaos-ellen-fetter-and-margaret-hamilton-20190520/
5 Yuwei Lin, «A Techno-Feminist Perspective on the Free/Libre Open Source Software (FLOSS) Development», 2005, in E. M. Trauth (Ed.) *Encyclopedia of Gender and Information Technology*. pp. 1148-1153.
6 Voir p. 42 de ce numéro.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LA HAUTE-VIENNE
— château de Rochechouart

Laëtitia Badaut Haussmann
Le sentiment, la pensée, l'intuition

28 juin/ 16 septembre 2019

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

www.musee-rochechouart.com

département Haute-Vienne

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

© Laëtitia Badaut Haussmann

MO.CO.

MO.CO.MONTPELLIER CONTEMPORAIN

OUVERTURE 29 JUIN 2019

PHILIPPE SAUREL
MAIRE DE MONTPELLIER
PRÉSIDENT DE LA MÉTROPOLE

Montpellier méditerranée métropole

Montpellier

Liberté
Égalité
Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

© ZOU DESIGNERS GRAPHIQUES

MO.CO.MONTPELLIER CONTEMPORAIN

WWW.MOCO.ART
#DESTINATIONCULTURE

France Culture

OUi sncf

Le Monde

MO.CO.

EXPOSITION INAUGURALE

29.06 →
29.09. 19

DISTANCE INTIME. CHEFS-D'ŒUVRE DE LA COLLECTION ISHIKAWA