

2 N° 49

REVUE D'ART CONTEMPORAIN
TRIMESTRIELLE ET GRATUITE
printemps 2009





LA NOTTE

DU 14 MARS AU 14 JUIN 2009

une exposition de Lorenzo Benedetti

Mark Bain
Nina Beier & Maria Lund
Katinka Bock
Laurent Grasso
Bojan Sarcevic
Tatiana Trouvé
Italo Zuffi

Programme et informations www.kunsthalleMulhouse.com

VILLE DE
MULHOUSE
mulhouse.fr

La Fonderie | 16 rue de la Fonderie 68093 Mulhouse Cedex | Tél.: +33 (0)3 69 77 66 28
kunsthalle@mulhouse.fr

GUESTS

- P.11** **JEAN-LUC MOULÈNE** par Raphaël Brunel
P.15 **LEONOR ANTUNES** par Bénédicte Ramade
P.19 **MIKA TAJIMA** par Aude Launay
P.23 **MARIO GARCÍA TORRES** par Antoine Marchand

INTERVIEW

- P.31** Élodie Royer et Yoann Gourmel par François Aubart

- P.35** **2MANYBOOK1**

REVIEWS

- P.37** **Afinitats Electives / Continents à la dérive** au Crac, Sète
P.39 **IAO** au Capc, Bordeaux
P.40 **Ângela Ferreira**, à la Criée, Rennes
P.41 **Le Travail de rivière**, au Crédac, Ivry-sur-Seine
P.42 **Dominique Blais** au Palais de Tokyo, Paris et à la galerie Édouard Manet, Gennevilliers
P.43 **Un-Scene**, au Wiels, Bruxelles
P.44 **Pierre Malphettes**, au Frac Paca, Marseille
P.45 **Triennale de Turin**
P.46 **Political / Minimal**, au Kunst Werke Institute, Berlin
P.47 **Sophie Ristelhueber**, au Jeu de Paume, Paris
P.48 **Neal Beggs**, à la Chapelle Genêteil, Château-Gontier
P.49 **Bertrand Lamarche**, à La Galerie, Noisy-le-Sec

1PS

- P.50** *Performance Still (PJ & Cheryl)*, 2008 de Mika Rottenberg

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION /
RÉDACTEUR EN CHEF
Patrice Joly

COORDINATION DE LA RÉDACTION
Mai Tran

Rédacteurs
François Aubart, Étienne Bernard,
Lucile Bouvard, Raphaël Brunel,
Gallien Dejean, Jill Gasparina, Claire
Guézengar, Patrice Joly, Aude Launay,
Joëlle le Saux, Daphné le Sergent,
Antoine Marchand, Vincent Normand,
Bénédicte Ramade, Pierre Tillet.

TRADUCTION
Émilie Friedlander

ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO
Élodie Royer et Yoann Gourmel

DESIGN GRAPHIQUE
Yann Rondeau

REMERCIEMENTS
Marianne Lanavère, Anne Racine,
Isabelle Chen, Helen Wiewer, David
Métayer, Mika Tajima

IMPRESSION
Imprimerie de Champagne, Langres

02 n°49, printemps 2009, trimestriel,
bilingue, gratuit
édité par l'association Zoo Galerie
4 rue de la Distillerie, 44000 Nantes
patricejoly@wanadoo.fr
02 reçoit le soutien de la Ville de
Nantes

EXPOSITION
8 FÉVRIER
— 3 MAI
2009

LEAH SINGER & LEE RANALDO WE'LL KNOW WHERE WHEN WE GET THERE

Avec des contributions de

JOSÉ ALBERGARIA / DAVIDE BALULA /
RIK BAS BACKER / ERICA BAUM / ARESKI
BELKACEM / JOHN CAGE / RHYS
CHATHAM / MERCE CUNNINGHAM /
TACITA DEAN / BILL DILLWORTH / GRIGITTE
FONTAINE / GAIL DE COURCY-IRELAND /
JOHN GIORNO / KIM GORDON / MANFRED
JADE / CAMERON JAMIE / ALLAN KAPROW

FRANCK LEBOVICI / M/M (WITH INÈS
VANLAMS WEERDE AND VINOODH
MATADIN) / MAISON MARTIN MARGIELA /
JONAS MEKAS / ARE MOKKELBUST /
MICHAEL MORLEY / MAXIME OUDRY /
ANNE-LAURE SACRISTE / DAVID
SHRIGLEY / MICHAEL SNOW / JUDY
STEVENS / SAMON TAKAHASHI

26 AVRIL
DE 22h10 À
23h30

SÉANCE D'ÉCOUTE

Place radiophonique de LEE RANALDO
et LEAH SINGER, au Cneai en présence
de LEE RANALDO, et en direct sur

France Culture. Création en parte-
nariat avec l'Atelier de Création
Radiophonique.

EXPOSITION
27 MARS
— 19 AVRIL
2009

YONA FRIEDMAN FILMS D'ANIMATION 1960-1963

Exposition 27 mars au 19 avril 2009
au Musée d'art moderne de la Ville
de Paris. Une Collaboration Cneai

Musée d'art moderne de la Ville de
Paris. Album DVD, 11 films d'animation,
édition Cneai =

EXPOSITION
17 MAI
— 06
SEPTEMBRE
2009

SAMON TAKAHASHI SUITE N

Inauguration dimanche 17 mai de
14h à 19h + Particulier à Particulier du
livre d'artiste.

Navette gratuite en face du théâtre
du Châtelet à 14h.

cneai =

www.cneai.com
www.collection-fmra.org
cneai@cneai.com

île des impressionnistes
78400 chatou france
t 01 39 52 45 35

Partenaires cneai :

Ville de Chatou / conseil général
des Yvelines /

conseil régional d'Île-de-France /
Drac Île-de-France

DIATIS

THE NEW YORK TIMES 'SUNDAY' APRIL 27, 2008

TRACK DVA X3ART

Ilam2 oM

AspiriqzA

For TheT

2pririnqz

2VAVO 2'2' Ybq1 3

lbrq 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

2'2' 2'2' 2'2' 2'2' 2'2'

DORA GARCIA

14 MARS-11 AVRIL 2009

galerie Michel Rein, Paris

DAN PERJOVSCHI

18 AVRIL-23 MAI 2009

galerie Michel Rein, Paris

14 MARS-12 JUILLET

Lille 3000, Tri Postal

JIMMIE DURHAM

30 JANVIER-12 AVRIL 2009

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

RAPHAËL ZARKA

11 AVRIL-7 JUIN 2009

Centre d'art les deux églises, Chelles

ARMAND JALUT

26 AVRIL-JUILLET 2009

Musée des Sables d'Olonne

5 MAI-JUILLET 2009

Galerie Edouard Manet, Gennevilliers (avec Maxime Rossi)

MARK RAIDPERE

10 AVRIL - 12 JUILLET 2009

Espace Croisé, Roubaix

LA FORCE DE L'ART

24 AVRIL-1 JUIN 2009

SAÂDANE AFIF, DIDIER MARCEL, ORLAN

FOIRES

Art Brussels 23-27 AVRIL 2009

Viennafair 6-10 MAI 2009

GALERIE MICHEL REIN

42 rue de Turenne 75003 Paris
www.michelrein.com

GMR

40mcube ouvre un nouvel espace d'exposition

Inauguration : 25.04.09 - 18:00
Exposition inaugurale : *Trout Farm*, Samir Mougas

40mcube 48 avenue Sergent Maginot, F-35000 Rennes
+33 (0)2 23 35 06 42
contact@40mcube.org - www.40mcube.org



TROUT FARM

Samir Mougas

Exposition : 25.04.2009 – 18.07.2009

Du mardi au samedi 14:00 - 18:00 / Fermé les jours fériés

40mcube

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

SONIC

art & design

SONIC est conçu par l'école supérieure d'art de Mulhouse pour former des étudiants à une approche ouverte des pratiques sonores.

SONIC comprend des cours théoriques (écoute, médias, histoire, narration), des apprentissages techniques (captation, synthèse, montage, mixage), des ateliers (installation, design), des conférences, des workshops et des voyages.

SONIC Yvan Etienne & Bertrand Gauguet
Artistes invités 2009/10 **ERIC HURTADO, DAVID TOOP, JULIEN OTTAVI, etc.**

Concours d'entrée **15/16 AVRIL 2009**

Commission d'équivalence **19 MAI 2009**

commission d'admission **19 MAI 2009 & SEPTEMBRE**

Rentrée **21 SEPTEMBRE 2009**

LE QUAI école supérieure d'art de Mulhouse
+33 (0)3 69 77 77 22 WWW.LEQUAI.FR/SONIC

Black Mariah

Lili Reynaud Dewar

!Exposition du 29 mars au 7 juin 2009!

www.parc-saint-leger.fr

**PARC SAINT LÉGER
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN**





Majestoso. Stockholm - Tallinn 26.04.2007

Mark Raidpere

10 Avril - 12 Juillet 2009

Espace Croisé
Centre d'Art Contemporain

La Condition Publique
14 Place Faidherbe
F-59100 Roubaix
espacecroise@espacecroise.com
www.espacecroise.com

Exposition organisée dans le cadre de *Europe XXL*
avec le soutien de Lille Métropole Communauté Urbaine

Face2Face, programme européen Interreg IVA



Benoit Broisat

www.saisonvideo.com



WILFRID ALMENDRA

Du 3 avril au 17 mai 2009



**ZOO GALERIE
49 chaussée de la Madeleine
F_44000 Nantes**

**Du mercredi au samedi
De 15h à 19h
Tel/Fax: +33 2 40 35 41 55**

www.zoogalerie.fr

GUEST

PAR RAPHAËL BRUNEL

JEAN-LUC MOULÈNE



JEAN-LUC MOULÈNE

Croix jaune, Paris, 2004 - 2005

Huile sur bois/Oil on wood. 94 x 61,5 x 7 cm

Courtesy de l'artiste & Thomas Dane Gallery

Photo Todd-White

11

FIGURE INCONTOURNABLE DE L'ART CONTEMPORAIN, JEAN-LUC MOULÈNE RESTE DANS L'ESPRIT DE BEAUCOUP UN PHOTOGRAPHE QUI A SU DONNER SES LETTRES DE NOBLESSE À UNE APPROCHE DOCUMENTAIRE DU MONDE. UNE FOIS ÉNONCÉE, CETTE GÉNÉRALITÉ RESTE PEU SATISFAISANTE TANT IL S'ACHARNE À CONTOURNER LE GLOBAL AU PROFIT D'UNE RHÉTORIQUE FRAGMENTAIRE PLUS ÉVOCATRICE QUE SIGNIFICATIVE. EN SE DÉTOURNANT DES GRANDES ÉPOPÉES ET DES TERGIVERSATIONS IMPRODUCTIVES SUR LA FIN OU LE SALUT DES IDÉOLOGIES, IL REND COMPTE DES TACTIQUES QUI TRANQUILLEMENT BOULEVERSENT LE QUOTIDIEN ET L'ORDRE APPARENT DES CHOSSES ET DES REPRÉSENTATIONS. IL TISSE PROGRESSIVEMENT UNE CONSTELLATION D'IMAGES, DE FORMES ET DE RÉFÉRENCES DONT LA FORCE POLITIQUE, LOIN DES SLOGANS ET DES SYMBOLES RENTRE-DÉDANS, SE RÉVÈLE DANS L'INFRAMINCE, DANS UNE POSITION D'ÉQUILIBRISTE À TENIR FACE AUX VENTS MAUVAIS DU POUVOIR. SON TRAVAIL S'ATTACHE MOINS À SONNER L'ALARME DU SIMULACRE QU'À AVANCER LES POSSIBILITÉS D'UN BRACONNAGE CHER À MICHEL DE CERTEAU.



Dans les années 1980, Jean-Luc Moulène réalise les *Disjonctions* qui reposent sur la nature d'usage et de description de la photographie. Avec frénésie, il tente d'épuiser les codes de représentation du médium, de la nature morte au portrait en passant par les scènes urbaines. En s'émancipant du sujet, il s'attache à décrire le banal et à produire « *un objet quelconque avec exactitude* », s'engouffrant ainsi dans la brèche ouverte en littérature par Flaubert. La constitution de cette archive du quotidien se prolonge, sur un thème plus ouvertement politique, avec *Les Objets de grève*, qui deviennent les témoins d'une lutte, les produits de l'arrêt des conditions habituelles du travail. Il les photographie sur fond neutre, dans une esthétique proche de celle de la publicité. Transformé en icône de la culture populaire, le paquet de Gauloises – le clope à la française, sans filtre de préférence, le contrepoint culturel du *Marlboro Man* – reste emblématique de cette série. En jouant sur le terrain des représentations standardisées pour mieux les pervertir, il impose sa position critique vis-à-vis d'une société saturée d'images et d'informations.

Chez Moulène, le politique n'est jamais bien loin. Tapi dans un détail, masqué par la rigueur de la composition, caché derrière un corps ou un paysage, il fait le lien entre un récit et la détermination d'une forme, relevant tour à tour de l'histoire, de l'anthropologie ou de la psychologie. Le corps constitue en cela un terrain fertile puisqu'il ne se donne jamais *a priori*, comme pure anatomie, mais relève d'une construction sociale, du regard de l'autre et de l'image que l'on renvoie de soi. En utilisant le constat photographique, Jean-Luc Moulène prolonge ici la conception d'un corps comme « *viande sociale consciente* » chère à son ami Michel Journiac. Une femme enceinte se transforme ainsi en sphinx, Jeanne Balibar exprime la spontanéité d'un corps qui exulte tandis que *Les Filles d'Amsterdam*, les jambes écartées et les genoux repliés, le visage sur le même plan que le sexe, exhibent au spectateur gêné, mais voyeur, leur statut de marchandise. Cette dernière série n'est pas sans faire écho au *Nœud coulant*, un collage qui met en tension deux yeux sur une ligne enchevêtrée (une allusion à la position du Kâma-Sûtra ?) et à *Bubu 1^{er}*, le dessin d'un homme arborant un visage à la place du sexe.

Dans ses expositions récentes, Jean-Luc Moulène a en effet pris l'habitude d'associer des photographies, des sculptures et des dessins. Si de prime abord ces derniers laissent perplexes, ils ne constituent pas moins les prototypes précaires d'œuvres à venir. Délaissant les objets du quotidien et la figure humaine, il y exprime son penchant pour la géométrie, véritable clé de voûte expérimentale de son travail. Il se définit lui-même comme un « *technicien libertaire* » qui trouve dans la subversion du procédé le moyen de créer l'événement, de croiser ordre et fragilité, hasard et

maîtrise : ses sphères composées de tasseaux de bois sont trop irrégulières pour rouler, les arrêtes angulaires de *Boîte à jus* sont recouvertes de matières organiques et le nœud borroméen que forme *Quelque chose généralisé* semble terriblement instable. Cette boule composée de trois structures enchevêtrées se présente moins comme une forme ou un fond que comme un objet de perception. Elle évoque la proposition de Lacan selon laquelle le réel, l'imaginaire et le symbolique s'entrelacent. Il suffit de retirer une des structures pour que l'édifice s'affaisse et libère les deux autres. Ce globe troué de toute part en dit long sur le travail de Moulène : chaque œuvre fonctionne individuellement comme un produit fini mais tisse avec ses voisines un réseau de liens formels et conceptuels qui dessine peu à peu une construction d'ensemble. Dans cette partie de ping-pong, l'attention du spectateur est sans cesse sollicitée. Face au dépouillement des œuvres, il peut rester indifférent et traverser l'exposition sans plus tarder. L'artiste l'invite pourtant à prendre la liberté de ses propres intuitions, à faire l'expérience de son émancipation. Conscient de l'exigence de cette tâche, Jean-Luc Moulène aménage des refuges comme *Head Box* ou *Guérite*, œuvres-isoloirs qui permettent de se retrouver face à soi-même, d'invoquer un espace mental qui ne soit plus contraint par les murs de l'exposition. La dérive du spectateur le conduira peut-être sur le littoral breton qu'il a récemment photographié. La tactique reste la même : évacuer la carte postale au profit d'un fragment de paysage qui, fonctionnant comme un *all-over* photographique, suggère le hors-champ de l'image. Le singulier, une fois de plus, induit la totalité.

Ce texte n'est d'ailleurs qu'une proposition de parcours. Nous pourrions reprendre depuis le début, utiliser d'autres exemples, articuler différemment les œuvres entre elles et nous laisser guider vers un tout autre scénario. Nous arriverions cependant à la même conclusion. En mettant en place des dispositifs non autoritaires, l'artiste permet au spectateur de produire son propre événement, de construire un récit chaque fois renouvelé, d'exprimer son refus aussi. Si ses photographies ou ses sculptures ne manquent pas d'intentions et de références, elles n'imposent aucun sens définitif. C'est dans ce partage du sensible, pour paraphraser Jacques Rancière, dans cette instauration d'une démocratie interprétative, que se trouve la nature fondamentalement politique de son travail.

>>> **JEAN-LUC MOULÈNE**
PASSERELLE BREST
 DU 31 OCTOBRE 2008 AU 17 JANVIER 2009
CARRÉ D'ART NÎMES
 DU 28 JANVIER AU 3 MAI 2009

-
JEAN-LUC MOULÈNE
Le Nœud coulant, Berlin, 1997
 Feutre noir et collage sur papier / Black felt and collage on paper
 56,3 x 51,5 cm
 Collection Kadist Art Foundation
 Photo Florian Kleinfefen
 -



JEAN-LUC MOULÈNE

Quelque chose généralisé, Paris, mai 2007

90 plats de bois imprégnés (2 couleurs), visseries /

90 stained wooden plates (two colors), fastenings

Ø 380 cm

Courtesy de l'artiste & galerie Chantal Crousel, Paris

Photo Florian Kleinfenn

JEAN-LUC MOULÈNE, A MAJOR FIGURE IN CONTEMPORARY ART, CONTINUES IN THE VEIN OF MANY A PHOTOGRAPHER WILLING TO CONFER HIS LETTERS OF NOBILITY ON THE PRACTICE OF DOCUMENTING THE WORLD. BUT THIS GENERALIZATION, ONCE PRONOUNCED, IS HARDLY SATISFYING. FOR MOULÈNE STRUGGLES TO BYPASS THE GLOBAL IN PURSUIT OF A FRAGMENTARY RHETORIC, ONE MORE EVOCATIVE THAN IT IS IMMEDIATELY MEANINGFUL. STEERING CLEAR OF SWEEPING STATEMENTS, OF IMPOTENT EQUIVOCATIONS ON THE DEATH OR SALVATION OF IDEOLOGY, HE DEVISES TACTICS FOR QUIETLY UNSETTLING THE QUOTIDIAN, THE VISIBLE ORDER OF THINGS AND REPRESENTATIONS. HE WEAVES A SLOWLY EXPANDING CONSTELLATION OF IMAGES, FORMS, AND REFERENCES, ONE WHOSE POLITICAL CHARACTER—FAR REMOVED FROM THAT OF THE SLOGAN OR THE FLASHY SYMBOL—SURFACES FROM OUT OF THE INFRAMINCE, UPHOLDING A POSITION OF EQUILIBRIUM AMIDST THE VIOLENT WINDS OF POWER. MOULÈNE IS LESS CONCERNED WITH SOUNDING THE ALARM OF THE SIMULACRUM THAN IN POINTING TO THE POSSIBILITIES INHERENT IN THE PRACTICE OF BRACONNAGE, (OR “POACHING”), SO CENTRAL TO THE THOUGHT OF MICHEL DE CERTEAU.



In the 1980s, Moulène creates *Disjonctions*, a series interrogating the nature and use of the photographic medium as a descriptive tool. In a frenetic whirlwind of activity, he attempts to exhaust all of the medium's representational tropes, from the still life to the portrait to the street scene. Divorcing himself from the subject, he devotes himself to describing the banal and reproducing "whatever object with exactitude", diving headfirst into the breach Flaubert once opened in literature. This archive of the quotidian assumes a more openly political tone with *Les Objets de grève*; here, mundane odds and ends become the living witnesses of a struggle, the products of an interruption in work. He photographs these objects against a neutral background, recalling the aesthetics of advertising. A pack of Gauloises—the French cigarette *par excellence*, preferably unfiltered, the cultural counterpoint of the American Marlboro Man – transforms into a pop cultural icon, the emblem of the series. Moulène enters the field of the standardized representation in order to pervert it, introducing his own critical stance towards a society saturated with images and information.

Politics never strays far from Moulène's work. Couched within a detail, masked by the rigor of a composition, hidden behind a body or a landscape, it constitutes the missing link between narrative and form, evoking themes of history, of anthropology, and of psychology. The body constitutes a particularly fertile territory in Moulène's work, never a priori, as an object of pure anatomical interest, but as a social construct, a product of the Other's gaze and of the images of ourselves that we project outwards. By means of the photographic document, he upholds a notion of the body as *viande sociale consciente* («conscious social meat»), like his friend Michel Journiac before him. In this way, a pregnant woman might transform into a sphinx, a nude Jeanne Balibar capture the spontaneity of a body in exultation, while *Les Filles d'Amsterdam*—on their back with their legs spread open, their faces in the same frame as their genitals—exhibit their status as merchandise to a disturbed yet voyeuristic spectator. This last series contains an echo of *Nœud coulant*, a collage featuring two eyes dialoguing vertically along a tangled line (an allusion to Kâma-

Sûtra?) and of *Bubu 1^{er}*, a drawing of a man with a face in place of a sex. In his more recent exhibitions, Moulène has developed a habit of combining photography with sculpture and drawing. If these works leave us a bit bewildered at first glance, they nevertheless constitute precarious prototypes for works to come. Leaving behind the quotidian object and the human form, he explores his penchant for geometry, the true experimental cornerstone of his work. He describes himself as a *technicien libertaire* ("libertarian technician"), one who creates events by

subverting commonplace procedures. The works that result combine order and fragility, chance and skill: his wooden spheres are too irregular in shape to actually roll, the angular contours of his juice box (*Boîte à jus*) are covered in organic material, and the borromean knot in *Quelque chose généralisé* seems terribly unstable. This ball, composed of three tangled rings, is less a form or a background than a perceptual object. It recalls Lacan's suggestion that the real, the imaginary, and the symbolic are all interlaced, and that removing one of these structures is enough to collapse the entire edifice, freeing the other two. This globe, covered in holes, speaks volumes about Moulène's work; each of his pieces functions individually as a finished product, while simultaneously weaving a network of formal and conceptual links with its neighbors, constructing, little by little, an experience of the whole. This perpetual ping-pong game is constantly soliciting the spectator's attention. Faced with the sheer bareness of the works, he can remain indifferent to them, pass straight through the exhibition without stopping. But the artist invites him to follow his intuitions freely, to bask in the experience of his own emancipation. Privy to the challenges inherent in such a task, Moulène creates refuges like *Head Box* or *Guérite*, private stalls that allow the spectator to share a moment with himself, to enter a mental space no longer hemmed in by the walls of the exhibition. The itinerary of the spectator might lead him to the coast of Brittany, a site he recently photographed. But the tactic remains the same: put away the postcard, and replace it with fragment of landscape, a photographic "all-over" that can only point our attention to the space outside the frame. The singular, once more, leads us back to the totality.

This text, however, is only a proposal for how one might construct an itinerary through Moulène's œuvre. We could easily return to the beginning of his story, use different examples, describe his works from another perspective, arrive at an entirely different scenario. But this effort would only lead us to the same conclusion. Through a succession of distinctly non-authoritarian configurations, the artist allows the spectator to create his own event, to piece together an infinity of possible narratives—and to express his refusal to do so as well. If these photographs and sculptures are nevertheless marked by clear intentions and references, they impose no definitive meaning. It is in this *partage du sensible*, to paraphrase Jacques Rancière, in this democracy of interpretation, that the fundamental political character of his work shines through.

>>> **JEAN-LUC MOULÈNE**
PASSERELLE BREST
FROM OCTOBER 31ST 2008 TO JANUARY 17TH 2009

CARRÉ D'ART NÎMES
FROM JANUARY 28TH TO MAY 3RD 2009

-
JEAN-LUC MOULÈNE
Quelque chose généralisé, Paris, mai 2007 (détail)
90 plats de bois imprégnés (2 couleurs), visseries / 90
stained wooden plates (two colors), fastenings
Ø 380 cm
Courtesy de l'artiste & galerie Chantal Crousel, Paris
Photo Florian Kleinefenn
-

GUEST

PAR BÉNÉDICTE RAMADE

LEONOR ANTUNES

Re-moderne

LEONOR ANTUNES

a part considered in relation to the whole, 2007

2 colonnes en bois, cuir, fil de pêche, fil à coudre, filet de pêche, lampe en bois, dimensions variables / 2 wooden columns, leather, fishing line, sewing thread, fishing net, wooden lamp, variable dimensions

Vue de l'exposition / Exhibition view *Phoenix vs Babel*, Fondation d'entreprise Ricard

Courtesy galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

Photo Marc Domage / Fondation d'entreprise Ricard

15

CUIR, MÉTAL, CORDE, CAOUTCHOUC, L'INVENTAIRE DE TELS MATÉRIAUX POURRAIT ENTRAÎNER LA LECTURE DE SACHER-MASOCH OU FAIRE BASCULER DANS LE REGISTRE FICTIONNEL ET INDICIEL D'UNE TATIANA TROUVÉ. MAIS LEONOR ANTUNES LEUR PRÉFÈRE CARLO MOLLINA, JEAN PROUVÉ, EILEEN GRAY ET EVA HESSE. FIGURES TUTÉLAIRES COMPLEXES, ELLES PRÉSIDENT AU DESTIN DES FORMES OPAQUES ET SOURDES QUE L'ARTISTE PORTUGAISE REJOUE AU FIL DES EXPOSITIONS. DES PRINCIPES DE GRAY, ELLE A FAIT SIEN CELUI DE LA MOBILITÉ ET LA POLYVALENCE DES ÉLÉMENTS EN DÉVELOPPANT UNE GRAMMAIRE AMBIDEXTRE QUI DÉCONSTRUIT LES SOURCES AU FIL DES PROPOSITIONS DE DISPLAY ET DES MOUVEMENTS D'ŒUVRES. DU VOCABULAIRE D'EVA HESSE, ELLE A GARDÉ ET AMPLIFIÉ LES RAPPORTS DE MASSE, LES TECHNIQUES ET L'ANTI-FORME.

Depuis l'exposition *Villa A. 7812* au Chiado de Lisbonne (janvier-avril 2008) à *Phoenix vs Babel* à la Fondation d'entreprise Ricard (décembre 2008-janvier 2009), la concordance élémentaire s'est articulée en une configuration inédite, autonome, aux franges de l'autarcie. Antunes cultive une dureté retorse à moins qu'il ne s'agisse d'une sensualité perverse. De là à dire que le décor est planté, ce n'est pas si simple. Car par-delà cette « ambiance » dominante, d'une puissance fétichiste insidieusement envahissante, Antunes manie les registres postmodernes des ruptures de genres et du référent avec dextérité. Mais à la différence d'un Jorge Pardo qui pousse dans les retranchements du fonctionnalisme sa politique des formes, elle induit une architecture, un cadre de contention mental. Bien dressée à la *doxa* post-moderne d'un refus de l'architecture standardisée du Style International, l'œuvre de la jeune femme joue sur la puissance de conditionnement du bâti. Des lieux qui l'invitent, elle en tire une force spécifique. Rien à voir cependant avec le post-romantisme de l'*in situ*. Antunes s'emboîte avec dextérité et tisse sa toile grâce à l'un des éléments les plus simples à manipuler, l'un des plus efficaces sur le comportement du visiteur, la lumière, qui agit dans ses installations en véritable générateur de climat et de temporalité. Elle détermine les mouvements, les situations, l'état d'esprit. À partir de là, dans une gestion rigoureuse de l'espace, le manège commence.

Dans l'exposition au Crédac d'Ivry-sur-Seine (novembre 2008-janvier 2009), la vaste salle en sous-sol, délicatement pentue, se prêtait magistralement au jeu. Sans théâtralité maniérée et bavarde, Antunes y a déroulé son vocabulaire habituel, tissé entre les anti-formes pathétiques et souffrantes d'Eva Hesse et le mobilier raréfié et « pratique » d'Eileen Gray. Dans un exercice de modularité extrême, oscillant entre des moments de pure abstraction matérialiste à la « diction » factuelle parfaite et une fiction décousue, Antunes déploie cordes, tiges, surfaces, module, ajuste, déplie, suspend, tend, place au cordeau chaque composant. Orthonormé à l'extrême, l'arrangement réussit à déployer une échelle humaine et habitable en quelques simples traits, tracés ici par une ligne de pavés en cuir non teinté (*paving stones cross the entire garden*), un paravent (*avoiding the mistral wind*) et là un délicat rideau de cordes et laiton (*the lacquer*



screen of E.G.). Des tâches éclatantes de lumière jouent les ponctuations avec les ombres portées. Les superpositions de silhouettes de grilles métalliques et de mobiles de métal lèchent les murs et les angles. La déambulation divague dans l'histoire d'Eileen Gray, designer et architecte irlandaise qui signa seulement deux maisons sur la Côte d'Azur, celle de son amant, la *Villa E 1027* (1926-1929) et la sienne, *Villa Tempe e Pailla* (1931-1934). Ces modèles de l'architecture rationaliste aux dimensions raisonnables d'où naquirent deux icônes du design moderniste – le guéridon en verre et tubulaire d'acier *E 1027* et le fauteuil transat aux lattes de cuir rembourrées – abrégés dans la pratique de Leonor Antunes, lui servent de référents. Car c'est là l'autre caractère d'Antunes que de s'astreindre à dupliquer, reproduire certains éléments clefs de l'art de ses maîtres. *Original is full of doubts* comme dit le titre de sa première exposition monographique en France. Le cynisme postmoderne jetant un regard dédaigneux et las sur la créativité autant que l'originalité, se brouille avec l'expiation laborieuse d'une éducation artistique dressée à coups d'académisme de la copie, Antunes déploie un va-et-vient entêtant entre l'historicité de ses sources et la contemporanéité de son astreinte processuelle. Débarrassée des affres de l'originalité et son prétendu progressisme, Antunes n'en parvient pas moins à faire émerger un vocabulaire ambigu qui réussit à manier la source sans citationnisme, à récupérer des formes sans les rendre anecdotiques, ni même nostalgiques. Est-ce l'extrême sécheresse des arrangements ? Cette recherche de l'insensibilité ? La désensibilisation par la copie, le refus de l'anecdote et l'embargo sur l'afféterie du détail conjugués ensemble y parviennent sans mal. Leonor Antunes déploie un système hautement physique, poussant le corps visitant à se mesurer sans pour autant tomber dans la démonstration de force. Et même lorsqu'elle aborde le mémoriel par le biais des sources modernistes qu'elle brasse, elle tord le coup au sentimentalisme, au filtre du souvenir qui empoisonne si souvent le fragment. Son art de la dérivation s'applique, dresse le regardeur. Mais dans ce rapport de domination, la contrainte n'est jamais totale, refusant la prise d'otage du spectateur-instrument. L'interprétation des formes parées de la sensualité des matériaux travaillés avec une minutie maniaque laisse une liberté de combinaison salvatrice. Puisqu'elle ne raconte nullement l'histoire de cette villa au nom chiffré (correspondant à l'alphabet soit 10 pour J, 2 pour B et 7 pour G), mais s'inspire davantage de la scénographie globale de la maison, qu'elle se déplace parmi les expérimentations postminimales d'Hesse, Antunes concède une transmission elliptique, poreuse à l'expérience de l'autre, à la projection mentale. En alliant la décontextualisation au principe de déconstruction, l'artiste déploie son jeu de glissements, développe une instabilité qui ne doit rien au *blind test* ambiant des dernières années, au maniérisme du *sample*. Sa pratique de copiste ne doit rien au mimétisme de la paraphrase mais davantage à une pratique de l'ascétisme cistercien, *Less is more* comme dirait l'autre.

>>> **LEONOR ANTUNES**
ORIGINAL IS FULL OF DOUBTS
 CRÉDAC IVRY-SUR-SEINE
 DU 21 NOVEMBRE 2008 AU 11 JANVIER 2009

LEONOR ANTUNES
a part considered in relation to the whole, 2007
 Vue de l'installation *Dwelling Place*, Associazione Barriera, Turin
 Installation view of *Dwelling Place*, Associazione Barriera, Turin



-
LEONOR ANTUNES
folded back against the pillars, 2008
2 sculptures / installation
Cuir, fil de caoutchouc / Leather, rubber threads
230 x 30 x 2 cm chaque / each
Photo André Morin / le Crédac
-

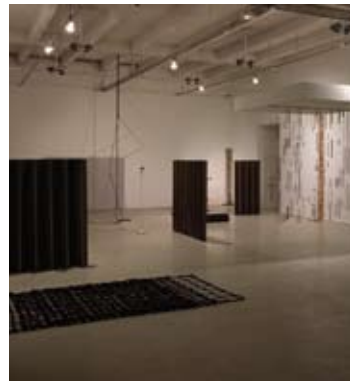
LEATHER, METAL, ROPE, RUBBER. AN INVENTORY OF THIS KIND MIGHT SERVE TO INTRODUCE A READING OF SACHER-MASOCH, OR UNNERVE US WITHIN THE FICTIONAL AND INDEXICAL WORLD OF A TATIANA TROUVÉ. BUT LEONOR ANTUNES IS PARTIAL TO CARLO MOLLINA, JEAN PROUVÉ, EILEEN GRAY, AND EVA HESSE.

COMPLEX TUTELARY FIGURES, THEY PRESIDE OVER THE DESTINY OF OPAQUE AND MUTE FORMS, THE SAME FORMS THAT FOLLOW THIS YOUNG PORTUGUESE ARTIST FROM EXHIBITION TO EXHIBITION. FROM GRAY, ANTUNES ADOPTS A PRINCIPLE OF MOBILITY AND POLYVALENCE, DEVELOPING AN AMBIDEXTROUS GRAMMAR FOR DECONSTRUCTING THESE SOURCES ACROSS SUCCESSIVE PROPOSITIONS AND RELOCATIONS. FROM EVA HESSE'S VOCABULARY, SHE BORROWS AND AMPLIFIES THE RELATIONSHIPS OF MASS, THE TECHNIQUES, THE ANTI-FORM.

From the exhibition *Villa A. 7812* at the Chiado in Lisbon (January to April, 2008) to *Phoenix vs Babel* at the Fondation d'Entreprise Ricard (December, 2008 to January, 2009), this elementary parallel blossoms into novel and autonomous configurations, always on the fringes of autarky. Antunes' propositions are marked by a kind of deviant severity, if not altogether by a perverse sensuality. But to stop at this observation is nearly impossible. Beyond her shows' slightly domineering "ambiance", their insidious fetishistic power, Antunes wields the post-modern rupture of genre and referent with dexterity. Unlike Jorge Pardo, who passes his politics of form through the reductions of functionalism, she creates works of architecture, frameworks of mental contention. Aligning herself with the postmodern doxa that refuses the standardized architecture of Style International, she plays with the ways in which the constructed world conditions us. Bypassing the post-romanticism of the in situ, she extracts a specific power from every site she infiltrates. Antunes penetrates each space with dexterity, weaving her web out of one of the easiest elements to manipulate, and one of the most influential on the behavior of the visitor: light. Within her exhibitions, light functions as a veritable source of climate and temporality; it sets the movements, the situations, the mood. Once the light is in place, the game is ready to begin.

The vast underground chamber at the Crédac in Ivry-sur-Seine, delicately slanted, lends itself spectacularly to Antunes' game (November, 2008 to January, 2009). Without contrived or garrulous theatricality, Antunes introduces her habitual vocabulary, somewhere between the pathetic and afflicted anti-forms of an Eva Hesse and the rarefied and "practical" furniture of an Eileen Gray. In an exercise in extreme modularity, alternating between moments of pure materialist abstraction, of perfect factual "diction", and moments of non-linear narrativity, Antunes avails herself of ropes, branches, and surfaces, adapting, adjusting, unfolding, suspending, tightening, aligning each element with utmost perfection. Orthogonal to the extreme, her arrangements delineate human and livable spaces in only a few simple lines: a row of paving stones in un-tinted leather (*Paving Stones Cross the Entire Garden*), a screen (*Avoiding the Mistral Wind*), a delicate curtain of rope and brass (*The Lacquer Screen of E.G.*). Shadows are punctuated by dazzling pools of light. Metallic grilles and metal mobiles project superimposed silhouettes onto walls and corners. We wander into the universe of Eileen Gray, an Irish designer and architect who left behind only two houses, both on the French Riviera: the Villa E 1027 (1926-1929), belonging to her lover, and the Villa Tempe e Pailla (1931-1934), her own.

These constructions, models for a rationalist architecture of "reasonable dimensions", would produce two icons of modernist design: the E 1027 table in glass and steel and the Bibendum chair in stuffed leather. In Leonor Antunes' practice, Grey's creations appear in abbreviated form. They provide the artist's referents.



For it is in the act of duplication that we discover the other side of Antunes, a penchant for reproducing key elements in her predecessors' work. "*Original is full of doubts*", explains the title of her first solo exhibition in France. Postmodern cynicism casts a weary and disdainful eye on creativity and originality, atoning for itself with a rigorous academic training in imitation. Antunes performs an intoxicating balancing act between the historicity of her sources and the contemporaneity of her processual constraints. Having cast aside the torment of originality and its pretended progressiveness, Antunes forges an ambiguous vocabulary that manipulates sources without sinking into quotation, that unearths forms without rendering them anecdotic or nostalgic. Might this explain the curtness of her arrangements? Her endless search for unfeelingness? Surely, the desensitization of the copy, the refusal of the anecdote, and the ban on theatricality would seem to contribute to such a result. Leonor Antunes' system is a highly physical one, one that is always pushing the visiting body to measure its own capacities—without, of course, descending into a brute demonstration of strength. And even where her modernist sources vest her work with a memorial quality, she makes sure to nip all sentimentalism in the bud, eradicating the nostalgic filter of memory that poisons the recollection. Her wandering spaces train our response to her works. But this relationship of domination never fully constrains us, refuses to take the spectator-instrument hostage. The task of interpreting the forms she presents, each marked by the sensuality of materials manipulated with obsessive meticulousness, grants us the freedom to combine them at will. Antunes is less interested in retelling the story of a villa with a number for a name (corresponding to the letters of the alphabet, i.e. 10 for J, 2 for B, and 7 for G) than in drawing her inspiration from the global décor it exemplifies, or wandering through the annals of Hesse's post-minimal experiments. She substitutes an elliptical form of transmission, one that soaks up the experience of the other, for a kind of mental projection. Uniting decontextualization with destruction, she develops a game of slips and shifts, an instability far removed from the ambient blind tests of the past few years, or from the mannerism of the sample. Her activity as a copyist has nothing to do with the mimicry of the paraphrase, and everything to do with a Cistercian asceticism. "*Less is more*", as the saying goes.

>>> **LEONOR ANTUNES**
ORIGINAL IS FULL OF DOUBTS
CRÉDAC IVRY-SUR-SEINE
FROM NOVEMBER 21ST TO JANUARY 11TH 2009

LEONOR ANTUNES
Vue de l'exposition *original is full of doubts*, Crédac, 2008
Exhibition view *original is full of doubts*, Crédac, 2008
Photo André Morin / le Crédac

GUEST

PAR AUDE LAUNAY

**MIKA
TAJIMA**

**L'envers des choses n'existe pas
si nous regardons derrière**



MIKA TAJIMA

Ad Hoc, 2008 (combinaison des pièces *Ad Hoc #1*, *Ad Hoc #3* et *Ad Hoc #14*)
Contreplaqué, formica, miroir aluminium et sérigraphie, 61 x 91.4 x 2.5 cm, chaque/
Plywood, Formica, aluminum mirror and silkscreen, 24 x 36 x 1 inches each
Courtesy de l'artiste et galerie Elizabeth Dee, New York

19

NOUS SOMMES DANS UN ESPACE EN PERPÉTUELLE RECONFIGURATION. UN ESPACE FRACTIONNÉ, PARTITIONNÉ PAR LES SURFACES MODULAIRES DES SÉRIGRAPHIES MONTÉES SUR ROULETTES ET RÉFLÉCHISSANTES DE MIROIRS ÉPARS. DES SCULPTURES, DE PRIME ABOARD, SE DRESSENT FACE À NOUS, DÉPLOYANT LEURS PANNEAUX ENCASTRÉS LES UNS DANS LES AUTRES PAR DES JOINTURES DENTÉES – RÉFÉRENCES AUX MOTIFS DES TEXTILES BAUHAUS – FORMANT TANT UNE FRONTIÈRE QUE DE PETITS PARAVENTS, OU ENCORE L'ÉBAUCHE D'UN CHÂTEAU DE CARTES.



Pour ses expositions *The Double*, successivement présentées chez The Kitchen, New York, puis chez COMA, Berlin, au printemps dernier, Mika Tajima avait littéralement scindé en deux les espaces d'exposition par un

alignement de panneaux indépendants réversibles comme des miroirs double-face. Dans les cadres pivotants, des sérigraphies sur toile, agrémentées de détails repeints, ornées de feuilles d'or ou plus simplement d'images photocopiées et punaisées. Des motifs schématiques reprennent les différentes manières d'assembler les structures controversées d'Herman Miller (*Action Office*) destinées à « l'enfermement » des employés de bureau. Si la séquestration des cerveaux dans des boxes, la séparation des êtres par des murs (Berlin, Mexique, Irak, Palestine...) évoquent tout à la fois les échecs d'une certaine modernité au fonctionnalisme exacerbé et les problèmes logiques d'inclusion-exclusion résumés par les diagrammes de Venn, l'espace de négociation idéal n'existe peut-être que dans la versatilité. D'un côté comme de l'autre, deux identités restent face-à-face, ou dos-à-dos.

L'un des segments du « mur », intitulé *Adaptation of an Imitation of Another Model*, résumerait presque à lui seul la démarche intellectuelle de Mika Tajima, tant formellement par son camouflage sous des dehors lisses – la sérigraphie impeccable sur une face – et opaques – l'aluminium miroir sur l'autre face – de symboles forts de l'aliénation, que par sa qualité de « peinture double-face », comme elle aime à les nommer.

UN DESIGN DÉSILLUSIONNÉ

Plus précisément, les motifs sérigraphiés sur les toiles, le formica ou le contre-plaqué, outre leur rappel d'un anti-design à la Superstudio, sont tout à la fois incroyablement simples et graphiquement très efficaces, et la citation de grands gestes architecturaux désormais désuets dans leur inefficacité avérée ou la reprise du système des diagrammes d'Euler et Venn. Ces derniers, proposent en effet, par-delà leur simple description et classification de l'ordre des choses, une extension à un champ de possibilités non-binaires, notamment lorsque deux éléments se recouvrent partiellement pour créer une zone de points communs, découvrant ainsi une troisième entité qui n'est pas forcément la simple somme des deux autres. Ainsi dans la série des *Philosophers and Idlers*, dans *Half Truths* ou *Five or more sets problems*, des cercles s'entrecroisent, se chevauchent, sont par endroits striés ou en partie dissimulés par des caches de plexiglas percé de ronds. De même Mika Tajima intègre-t-elle de nombreuses disciplines à son art, nous parlant d'architecture et de relations de domination/subordination urbanistiques ou politiques utilisant des concepts mathématiques incarnés en des images colorées. L'architect-

ture, le design prennent leur place au cœur de la sculpture de Tajima pour décrire des relations symboliques tout en filant la métaphore démontrée par Venn.

DES SCULPTURES SANS STATUT (FIXE)

Si les sculptures de Mika Tajima s'organisent presque toujours en installations plus globales, complétées par des dispositifs d'objets usuels – pyramide de canettes de bière, dalles de miroir – et relevant parfois du design – comme cette pile de chaises Eames, ou cette lampe qui se balançait dans *The Double* – elles deviennent aussi le théâtre de performances du collectif New Humans⁽¹⁾, co-fondé par Mika Tajima et Howie Chen à New York en 2003. Ces « New Humans », ainsi que sont désignés les jeunes japonais irrévérrencieux par leurs aînés, ouvrent leurs collaborations musicales à des artistes (Vito Acconci, Philippe Decrauzat, etc.), musiciens (C. Spencer Yeh...), designers, stylistes (United Bamboo...) pour un mélange de noise expérimental et de destructions orchestrées. Reprenant à son compte le credo radical du modernisme finissant à savoir que la meilleure manière de créer des choses est de les détruire, la jeune New-yorkaise réduit régulièrement du verre en miettes lors de ses performances, qu'il s'agisse d'une tour de coupes à champagne dans laquelle elle traîna une pile de chaises Eames (*Disassociate* à la galerie Elizabeth Dee, New York) ou bien de miroirs qu'elle fracassa à coups de masse à Turin (Artissima), Honolulu (Academy of Arts) ou ailleurs. Et s'il s'agit de retrouver la matérialité du son chère à Dan Graham, lorsque Mika et ses comparses délaissent le marteau pour la guitare, c'est pour élaborer un final aussi douloureux et jouissif qu'un bruit quasi insupportable. « *Quand un bruit vous ennuie, écoutez-le* », disait bien Cage. Lors de l'un de leurs récents sets hypnotiques, performé au Fiat Lingotto de Turin – icône futuriste s'il en est – à l'endroit même où démarrait la chaîne de production des voitures, les New Humans, après avoir émietté des dalles de miroir au rythme de lourdes basses exsudant d'une guitare et d'une batterie, se sont méthodiquement attaqués au démontage d'une vieille Fiat ainsi qu'à sa destruction partielle. Chaque outil, chaque objet était relié à un micro, ainsi chaque son pouvait être samplé et amplifié en direct pour que la déconstruction soit totale, jusque dans celle du son. Les sculptures double-face de Tajima partitionnaient l'espace du show, leurs surfaces-miroir réfléchissant certains détails autrement invisibles pour le public, et diffractant tout alentour. L'agencement des éléments pour une transparence de production (musicale, poétique...) s'opposait en cela à la mise en scène que l'on pourrait voir émerger dans un cas d'*utilisation* de sculptures comme cadre d'une performance (on pense à Lili Reynaud Dewar, notamment). Bien au-delà de la simple question du décor, les sculptures de Tajima procèdent à l'avènement de la performance dans son ensemble, à l'image de la tridimensionnalité émergeant de l'assemblage des différents plans double-face pour former ces sculptures au carré que peuvent être ses pièces.

(1) À ne pas confondre avec The New Humans, groupe d'electronica de Sacramento fondé en 2007, ni avec les autres The New Humans, groupe pop-rock britannique fondé en 2006 à Newcastle.

>>>

MIKA TAJIMA

INSTALLATION ET PERFORMANCE AVEC LES NEW HUMANS,

X NEW YORK (SITE DE L'ANCIENNE DIA ART FOUNDATION)

À PARTIR DU 7 MARS 2009

DEAL OR NO DEAL

GALERIE KEVIN BRUK, MIAMI

DU 2 DÉCEMBRE 2008 AU 11 FÉVRIER 2009

www.newhumansnyc.com

NEWS HUMANS

Performance sur la rampe du Lingotto, Turin, Artissima, le 6 novembre 2008
Performance in La Rampa at the Lingotto, Turin, Artissima Art Fair, November 6th, 2008.



MIKA TAJIMA
Philosophers & Idlers 667, 2008
Contreplaqué de bouleau, plaquage miroir, aluminium, sérigraphie et feuille
d'argent / Birch plywood, mirrored, aluminium, silkscreen, silver leaf
72 x 40 inches each
Courtesy Kevin Bruk gallery, Miami

WE ARE INSIDE A SPACE OF PERPETUAL RECONFIGURATION. A FRACTURED SPACE, DIVIDED BY THE MODULAR SURFACES OF SILK SCREENS MOUNTED ON WHEELS, REFLECTED IN A SCATTERING OF MIRRORS. WE ENCOUNTER, AT FIRST GLANCE, WHAT APPEARS TO BE SCULPTURES, THEIR PANELS FITTED INTO ONE ANOTHER WITH SERRATED JOINTS—REFERENCING TO THE TEXTILE MOTIFS OF THE BAUHAUS—FORMING WHAT COULD ALTERNATELY BE CONSTRUED AS A FRONTIER, A SERIES OF FOLDING SCREENS, THE OUTLINE OF A TOWER OF CARDS.



For *The Double*, two consecutive shows presented last spring at the Kitchen, New York, and at COMA, Berlin, Mika Tajima splits the exhibition spaces in two with a line of

independent panels—each reversible, like a double-sided mirror. Screen prints on canvas, ornamented with painted details, gold leaf, or simply photocopied images, fastened with pushpins. Schematic motifs recall the division of space in Herman Miller's controversial Action Office, designed to "confine" office workers within individual compartments. If the sequestration of brains in boxes, the separation of beings by walls (Berlin, Mexico, Iraq, Palestine), evokes everything from the failures of a modernity of exaggerated functionalism to the logical problems of inclusion/exclusion incarnated in a Venn diagram, the ideal space for negotiation just might lie in the quality of versatility. On the one hand, like on the other, two identities stand face-to-face, or back-to-back.

One of the segments of the "wall", entitled *Adaptation of an Imitation of Another Model*, could be said to capture the entirety of Mika Tajima's intellectual process: at once formally, through the glossy exterior it employs as camouflage—the smoothness and opacity of the screen prints on one side, the aluminum mirrors on the other, both strong symbols of alienation—and via its function as a "double-sided painting," as the artist herself likes to call her creations.

DISILLUSIONED DESIGN

Beyond their nod to an anti-design *à la* Superstudio, Tajima's serigraphic motifs on canvas, Formica, or plywood are at once extremely simple and graphically riveting, citing grand architectural experiments long ago fallen into disrepair and the diagram systems of Euler and Venn. The latter propose, in addition to a description and classification of the order of things, a field of non-binary possibilities, notably in the areas of overlap between two fields. This overlap uncovers a third entity, one that is not necessarily equal to the sum of its parts. In the series *Philosophers and Idlers*, but also in *Half Truths* and *Five or more sets of problems*, circles cross and intertwine, occasionally striated or partially hidden by a sheet of Plexiglas perforated with rings. Mika Tajima's art, likewise, cross-breeds multiple disciplines, reflecting upon architecture and politico-urban domination/subordination through mathematical concepts incarnated in colored images. Architecture and design reside at the heart of Tajima's sculpture, describing symbolic relations through Venn's namesake metaphor.

SCULPTURES WITHOUT (FIXED) STATUS

If we almost always encounter Tajima's sculptures as components of a larger installation, accompanied by arrangements of everyday objects—a pyramid of beer cans, sheets of mirror glass (sometimes triumphs of design in themselves), a stack of Eames chairs, a lamp, the swinging lamp from a performance at *The Double*¹, they also provide a theater for the New Humans Collective¹, a performance group co-founded by Mika Tajima and Howie Chen in New York in 2003. These "New Humans," who derive their name from a tag used by Japanese elders to describe irreverent youth, open their musical collaborations to artists (Vito Acconci, Philippe Decrauzat), musicians (C. Spencer Yeh), fashion stylists (United Bamboo), and designers for amalgam of experimental noise and orchestrated destruction. Ascribing to the radical credo of terminal modernism maintaining that the best way to create things is to destroy them, the young New Yorker regularly reduces glass to shards during her performances, be it by dragging a pile of Eames chairs over a round of glasses of champagne (*Disassociate*, at Elizabeth Dee Gallery, New York) or smashing mirrors with a sledgehammer in Turin (*Artissima*) and Honolulu (Academic of Arts). And if they decide to try their hand at exploring the materiality of sound so dear to Dan Graham, setting down hammer and picking up guitar, Tajima and her comrades are sure to stage a finale as painful and ecstatic as a soundwave can possibly be. "When a noise bothers you, listen to it," Cage once said. During one of their recent hypnotic sets, performed at Turin's Fiat Lingotto—futurist icon if there ever was one—at the very spot where the Fiat company produced its first cars, the New Humans, after shattering mirrors to the rhythm of a guitar and drum set, set about methodically dismantling and destroying an old Fiat. Each tool, each object, was linked to a microphone, allowing each sound to be sampled and amplified in real time. The destruction was total, even down to its sound. Tajima's two-sided sculptures divided the site of the concert, their mirrored surfaces reflecting details that would otherwise be invisible to the public, also diffracting everything around. An arrangement of elements designed to render production transparent (that of music, of poetry) deliberately opposes the type of *mise-en-scène* one encounters in attempts to *use* sculpture a performance site (we recall Lili Reynaud Dewar, notably). Above and beyond the simple question of décor, Tajima's sculptures set the stage for the advent of performance as an ensemble, a reflection of three-dimensionality emerging from an ensemble of double-sided planes, sculptures to the second power.

¹ Not to be confused with The New Humans, the Sacramento electronica group founded in 2007, or with the British pop-rock group by the same name, founded in 2006 in Newcastle.

>>>

MIKA TAJIMA

INSTALLATION AND PERFORMANCE WITH THE NEW HUMANS

X, NEW YORK (FORMER SITE OF THE DIA ART FOUNDATION)

FROM MARCH 7TH 2009

DEAL OR NO DEAL

KEVIN BRUK GALLERY, MIAMI

FROM DECEMBER 2ND 2008 TO FEBRUARY 11TH 2009

www.newhumansnyc.com

MIKA TAJIMA

The Double, 2008

Vue de l'installation / Exhibition view, The Kitchen, New York, 2008

Courtesy de l'artiste et galerie Elizabeth Dee, New York

« I PROMISE TO DO MY BEST AS AN ARTIST, AT LEAST FOR THE NEXT TWENTY TWO YEARS ». ÉCRITE UN MATIN DE JUILLET 2004 SUR LE PAPIER À EN-TÊTE D'UN ECONO LODGE DE LAS VEGAS, CETTE SENTENCE EST UN MOMENT CHARNIÈRE DANS LA CARRIÈRE POURTANT TOUTE RÉCENTE DE MARIO GARCIA TORRES. POINT DE DÉPART DU PROJET PLUS GLOBAL PRÉSENTÉ AU JEU DE PAUME, I PROMISE..., ELLE ACCOMPAGNE DEPUIS CE JOUR L'ARTISTE AU QUOTIDIEN, MAIS PEUT VARIER ENTRE « THE DAYS TO COME » ET « THE FOLLOWING FIFTY YEARS » SELON SON HUMEUR DU MOMENT ET SA MOTIVATION.

De cette promesse intime, il a développé un projet qui tend aujourd'hui à l'universel, aux questionnements de chacun sur ses motivations profondes, une installation très épurée constituée d'un morceau de musique, *I Promise Every Time*, et de cartes postales insérées dans les livres de la librairie, variations autour de cette fameuse phrase. Le diaporama *He Might As Well Have Promised It* croise, quant à lui, un travail d'investigation pour retrouver un laboratoire de sous-tirage traditionnel à Tokyo, un jeu entre fiction et documentaire par une alternance de clichés photographiques pris dans la capitale nipponne, d'images du laboratoire en question et une approche plus théorique de l'appropriation, l'explicitation, la validité et l'originalité d'un travail artistique. Autant d'éléments qui façonnent un récit à la fois réel et fantasmé et placent l'artiste en archéologue d'un passé récent, partie prenante de l'histoire en cours. Qu'il engage un processus de réflexion sur sa démarche artistique, qu'il revisite l'art conceptuel américain des années 1960 ou s'approprie, avec la vidéo *Jimmie Johnson's Legacy*, la scène mythique du Louvre de *Bande à part*, tout chez Mario Garcia Torres s'articule dans une grande sobriété formelle autour de cette idée de transmission, de relecture et d'interprétation.

En 2004, *What Happens in Halifax Stays in Halifax* se penche sur un épisode important de l'histoire de l'art conceptuel. Invité en 1969 à intervenir dans l'atelier de David Askevold au Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax, Robert Barry demande à un groupe d'étudiants de partager une idée et de faire œuvre de celle-ci, leur expliquant que « la pièce existera tant que l'idée restera au sein du groupe ». Presque quarante ans plus tard, Mario Garcia Torres part à la recherche de ces étudiants afin de savoir si le secret a bien été gardé et ce que chacun a pu tirer de cette expérience. En résulte un diaporama, un ensemble de textes et un film qui présente la réunion de neuf d'entre eux. Cette installation, qui interroge la portée et l'importance de l'art conceptuel en revenant à l'origine de certaines pièces, instille du sensible dans un mouvement parfois trop hermétique et centré sur lui-même. Elle permet de réécrire une histoire de l'art, en se penchant *a posteriori* sur des œuvres parfois oubliées, mais finalement fondatrices. De la même manière, il redonne vie à *Erased De Kooning Drawing*, célèbre action de Robert Rauschenberg où ce dernier efface à la gomme un dessin de Willem De Kooning. Ne reste, dans la réinterprétation qu'en fait Mario Garcia Torres, *An undisclosed Month in 1953*, que la trace de la trace, le bruit de la gomme effaçant le carbone. Avec *Sing Like Baldessari*, datée de 2004, il démythifie *Baldessari Sings LeWitt* – vidéo de 1972 dans laquelle John Baldessari chantonne des citations tirées du manifeste conceptuel de Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art* – pour la faire exister sous la forme d'un karaoké, à l'heure de *Singstar* et autres radio-crochets. De l'art conceptuel à l'épreuve du postmodernisme !! Il partage d'ailleurs avec la génération précédente d'artistes estampillés « West Coast », tels Mike Kelley et Paul McCarthy, cette attirance pour une appropriation décomplexée et totalement assumée. Cependant, loin de l'esthétique propre à Los Angeles, sa ville d'adoption, le travail de Mario Garcia Torres est plutôt habité par la question du vide, de l'absence, réflexion sur la disparition de l'œuvre, les limites de la mémoire et de l'immatérialité.

En 2007, il s'installe quelques mois en Grèce et redonne vie au MOMAS, musée d'Art moderne créé par Martin Kippenberger dans un ancien abattoir sur l'île de Syros en 1993. Par ce geste, il réactive l'idée d'un musée DIY chère à l'artiste allemand en même temps qu'il s'inscrit dans la lignée du *Mouse Museum* de Claes Oldenburg ou du *Musée d'art moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers pour questionner la validité de l'institution muséale en tant que lieu de présentation de l'art, lui qui fut il y a quelques années curateur au Museo Carrillo Gil de Mexico. L'année précédente, dans le film *Share-e-Nau Wonderings (A Film Treatment)*, Mario Garcia Torres part à la recherche du *One Hotel* occupé durant les années 1970 par Alighiero e Boetti à Share-e-Nau, dans la banlieue proche de Kaboul. Cette action vouée dès le départ à l'échec – l'hôtel ayant été détruit il y a plusieurs années durant les bombardements de la ville – lui permet toutefois de revenir sur les traces de l'artiste italien et d'évoquer la situation politique actuelle en Afghanistan. Il rejoue également une de ses pièces, dans laquelle une phrase est écrite simultanément par la main droite et la main gauche de Boetti sur un mur, provoquant un effet de miroir. Mais là où ce dernier écrivait *Oggi è venerdì ventisette marzo milleenovecentosettanta* (Nous sommes aujourd'hui le vendredi 19 mars 1970) ou quelques années plus tard *Ciò che parla in silenzio è sempre il corpo* (Le corps parle toujours en silence), Mario Garcia Torres se positionne avec *Today... (News from Kaboul)* au plus près de l'actualité et rédige sur le mur les dernières nouvelles lues dans les journaux sur la capitale afghane.

Dans cette mythologie personnelle qu'il élabore maintenant depuis quelques années, Mario Garcia Torres revisite l'histoire, à la recherche de récits oubliés ou perdus. Ainsi, pour la *Frieze Art Fair* de 2007, il invite Alan Smith, un des réalisateurs les plus prolifiques de l'histoire d'Hollywood, à présenter son travail. Il s'agit en réalité d'un pseudonyme, anagramme de *The Alias Men*, inventé par la *Directors Guild of America* en 1955 et utilisé depuis par les réalisateurs qui n'ont pas le *final cut* sur leurs films. En donnant vie à ce personnage aussi fictif qu'incontournable de l'industrie cinématographique, Mario Garcia Torres inverse le processus et fait fi des héroïsmes modernistes pour interroger ici l'absence de créateur. Au travers de tous ces projets, il développe une œuvre insidieuse et épurée qui, si elle s'ancre au départ dans un travail documentaire et de recherche et fait appel à notre mémoire collective, dérive ensuite vers un ailleurs plus poétique et incertain, qui donne naissance à plusieurs récits autonomes et laisse la porte ouverte à tout un imaginaire de possibles. Promesse tenue, Mario, et bien tenue !!

>>> **MARIO GARCIA TORRES**
IL AURAIT BIEN PU LE PROMETTRE AUSSI
JEU DE PAUME PARIS
DU 20 JANVIER AU 22 MARS 2009

RECURSOS INCONTROLABLES Y OTROS
DESPLAZAMIENTOS NATURALS
MUAC MEXICO
DU 27 NOVEMBRE 2008 AU 27 FÉVRIER 2009.

MATRIX, BERKELEY ART MUSEUM & PACIFIC FILM ARCHIVE, BERKELEY
DU 22 FÉVRIER AU 17 MARS 2009

ALL THAT COLOR IS MAKING ME BLIND
GALERIE JAN MOT BRUXELLES
DU 5 MARS AU 11 AVRIL 2009

-
MARIO GARCIA TORRES
Sing Like Baldessari, 2004
Dvd, couleur, son, 14 min. /Dvd, color, sound, 14'
Courtesy Jan Mot, Bruxelles
© Mario Garcia Torres
-

Conceptual artists are
mystics rather than rationalists.
They leap to conclusions
that logic cannot reach.



-
MARIO GARCÍA TORRES
Today... (News From Kabul), 2006
Mine de plomb sur mur, dimensions
variables/ graphite pencil on wall,
variable dimensions
Courtesy Jan Mot, Bruxelles,
© Mario García Torres
-

"I PROMISE TO DO MY BEST AS AN ARTIST, AT LEAST FOR THE NEXT TWENTY-TWO YEARS". PENNED ONE MORNING IN JULY OF 2004 ON PAPER FROM A LAS VEGAS ECONO LODGE, THIS PRONOUNCEMENT CONSTITUTED A TURNING POINT IN MARIO GARCIA TORRES' STILL BUDDING CAREER. THE INSPIRATION FOR I PROMISE..., A LARGER PROJECT EXHIBITED AT THE JEU DE PAUME, THIS PLEDGE FOLLOWS THE ARTIST TO THIS VERY DAY, OCCASIONALLY MODIFIED AS "THE DAYS TO COME" OR "THE FOLLOWING FIFTY YEARS", DEPENDING ON HIS MOOD OR DEGREE OF MOTIVATION.

Departing from this intimate promise, Torres develops a practice that touches upon the universal, confronting the questions we all ask ourselves about our deepest motivations. The artist's installation is a sparse one: a piece of music, *I Promise Every Time*; postcards inserted into books in a bookstore, each donning variations upon this famous phrase. The slideshow *He Might As Well Have Promised It* crosses, according to the artist, an investigation to uncover a traditional subtitling laboratory in Tokyo, a play between fiction and documentary modes through a series photographic stills, captured in the Japanese capital and in the laboratory in question, and the artist's own theoretical approach to the appropriation, explanation, validity, and originality of the work of art. These elements combine to form a narrative at once real and fantastic, defining the artist as an archeologist of a recent past, an integral part of the history of the present. Whether he reflects upon his own working process, revisits the American conceptual movement of the 1960s, or appropriates, with the video *Jimmie Johnson's Legacy*, the mythical Louvre sequence in *Band of Outsiders*, Mario Garcia Torres' work always articulates itself around ideas of transmission, rereading, and interpretation, and does so with a grand formal sobriety.

In 2004, *What Happens in Halifax Stays in Halifax* returns to an important episode in the history of conceptual art. Invited to intervene in David Askevold's studio at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax in 1969, Robert Barry asks a group of students to work jointly to conceive and realize a work of art, explaining that "the piece will remain in existence as long as the idea remains in the confines of the group". Almost forty years later, Mario Garcia Torres attempts to relocate the students, eager to discover whether they had indeed kept the secret, and what each of them had been able to glean from the experience. The investigation results in a slideshow, a collection of texts, and a film presenting the reunion between nine of the original participants. The installation returns us to the origins of Conceptual Art in order to interrogate its continued relevance and importance, injecting a new sensitivity into a movement often criticized for being too hermetic, too self-absorbed. Moreover, it points to the possibility of writing a new history of art, one built *a posteriori* upon works that are sometimes forgotten, but ultimately fundamental. In the same spirit, the artist resurrects *Erased De Kooning Drawing*, a famous performance in which Robert Rauschenberg erases a drawing by Willem De Kooning. In *An undisclosed Month in 1953*, all that remains of Rauschenberg's original is the sound of an eraser on carbon, a trace of a trace. With *Sing Like Baldessari* (2004), Mario Garcia Torres demythologizes *Baldessari Sings LeWitt*, a 1972 video in which John Baldessari hums quotes from Sol LeWitt's *Paragraphs on Conceptual Art*. Recalling *Singstar* and other period talent quests, the artist's remake assumes the form of a karaoke sing-a-long. From Conceptual Art to the trial of postmodernism! Like the preceding generation of so-called "West Coast" artists, including Mike Kelley and Paul McCarthy, he is attracted to the idea of a willful and exuberant appropriation,

one without complexes. But Mario Garcia Torres' aesthetic is far removed from that of his adopted city of Los Angeles, and the artist has his own preoccupations to reckon with: questions of the void, of absence, the disappearance of the work, the limits of memory and immateriality.

In 2007, he travels to Greece to resuscitate MOMAS, a museum of modern art housed in an old slaughter house on the island of Syros, founded by Martin Kippenberger in 1993. Having worked as a curator some years back at the Museo Carillo Gil in Mexico, Mario Garcia Torres reactivates the idea of the DIY museum so dear to the German artist while inscribing himself within the legacy of Claes Oldenburg's *Mouse Museum* and Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, questioning the validity of the museum as a site for the presentation of art. The year before, with the film *Share-e-Nau Wonderings (A Film Treatment)*, Mario Garcia Torres goes to Afghanistan to track down the *One Hotel* occupied by Alighiero e Boetti in the 1970s in Share-e-Nau, a suburb of Kaboul. Though the action is destined to fail from the outset (the hotel has been destroyed in a bomb raid), it provides an opportunity to follow the traces left behind by the Italian artist and to evoke the current political situation in Afghanistan. The film also recreates a Boetti piece in which the artist writes a sentence on a wall with both hands simultaneously, creating a mirror effect. But in place of the phrase "*Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta*" ("Today is Friday, March 19th, 1970"), or, some years later, "*Ciò che parla in silenzio è sempre il corpo*" ("The body always speaks in silence"), Mario Garcia Torres aligns himself with the present instant with "Today... (News From Kaboul)", covering the wall with headlines from Afghan newspapers.

With this personal mythology, one he has been elaborating for several years now, Mario Garcia Torres revisits history, digging up narratives both forgotten and lost. Which is perhaps why, for the 2007 Frieze Art fair, he calls upon Alan Smithee, one of the most prolific filmmakers in the history of Hollywood, to present his work. But Alan Smithee is in reality only a pseudonym, an anagram for *The Alias Men*, invented by the Directors Guild of America in 1955 for directors wishing to disown their projects before the final cut. In bringing this film industry personality to life, a protagonist at once fictional and paramount, the artist reverses the process and defies the heroisms of modernism to interrogate an absence of creator. Together, Mario Garcia Torres' projects form an insidious and minimal oeuvre, one anchored in a practice of documentation and research, always ready to call upon our collective memory. But if his works all begin with a decision to document, they almost inevitably veer off into an uncertain and poetic elsewhere, giving birth to multiple autonomous narratives and opening the door to an imagination's wealth of possibilities. You kept your promise, Mario, and kept it well!

>>> **MARIO GARCIA TORRES**
IL AURAIT BIEN PU LE PROMETTRE AUSSI
JEU DE PAUME PARIS
FROM JANUARY 20TH TO MARCH 22^D 2009

RECURSOS INCONTROLABLES Y OTROS DESPLAZAMIENTOS
NATURALS
MUAC MEXICO
FROM NOVEMBER 27TH 2008 TO FEBRUARY 27TH 2009.

MATRIX, BERKELEY ART MUSEUM & PACIFIC FILM ARCHIVE, BERKELEY
FROM 22^D FEBRUAR TO MARCH 17TH 2009

ALL THAT COLOR IS MAKING ME BLIND
GALERIE JAN MOT BRUSSELS
FROM MARCH 5TH TO APRIL 11TH 2009

GÁBOR ÓSZ

COLORS OF BLACK AND WHITE

•

FROM PIGMENT TO LIGHT

13 MARS - 26 AVRIL 2009

Vernissage le jeudi 12 mars 2009, à partir de 18h

MARCH 13 - APRIL 26 2009

Opening Reception Thursday, March the 12th, 2009, 6-9 p.m



Prochaine exposition /Upcoming exhibition

BØRRE SÆTHRE
7 MAI- 20 JUIN 2009

Vernissage le MERCREDI 6 mai, à partir de 19h

MAY 7 - JUNE 20 2009

Opening Reception WEDNESDAY, May the 6th, 6-9 p.m.

Galerie Loevenbruck

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

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

contact@loevenbruck.com / www.loevenbruck.com

Ouvert du mardi au vendredi de 11h à 19h,

samedi de 14h à 19h, et sur rendez-vous.

FOIRES / FAIRS

Salon du dessin contemporain, Paris, France

Blaise Drummond + expositions collectives / group show

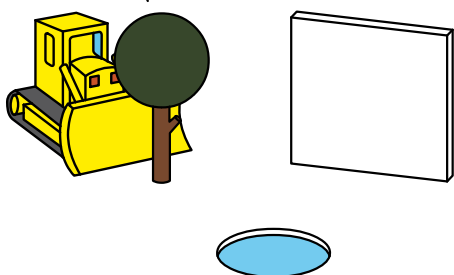
26-30 MARS/MARCH 2009

Art Cologne, Cologne, Allemagne

Open Space Bruno Peinado

22-26 AVRIL/APRIL 2009

Ne cédon pas à la panique.



UN ARBRE, UN MUR, UN BASSIN

UN LIVRE DE GUILLAUME PINARD

Semiose éditions



56 pages en couleurs, cartonné, 16 x 16 cm, 15€
diffusion Le comptoir des indépendants
courtesy galerie anne barrault

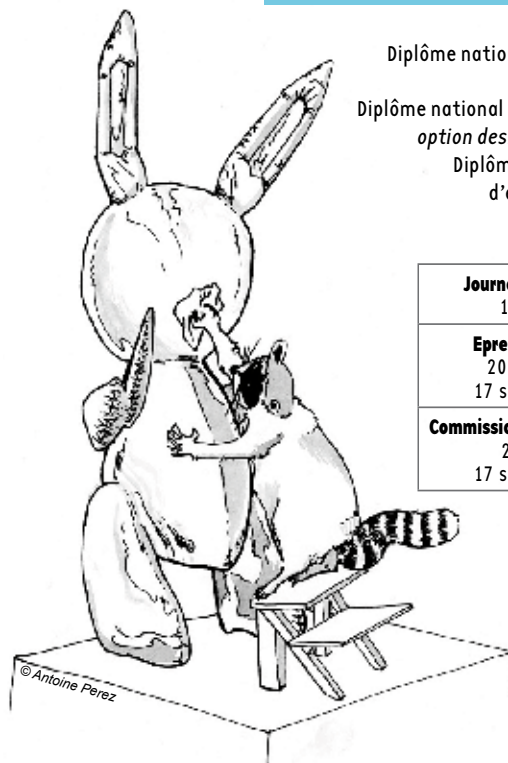
école d'art de la Communauté de l'agglomération d'Anncy
ETUDES SUPÉRIEURES D'ART ET DE DESIGN

Diplôme national d'arts plastiques
option art (bac+3)
Diplôme national d'arts et techniques
option design & espace (bac+3)
Diplôme national supérieur
d'expression plastique
option art (bac+5)

Journée portes ouvertes
14 mars 2009

Epreuves d'admission
20-21 avril 2009
17 septembre 2009

Commission locale d'équivalence
28 avril 2009
17 septembre 2009

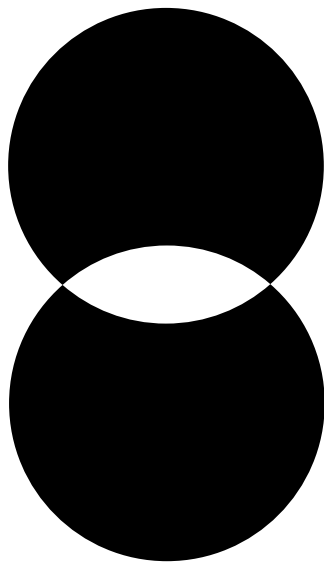


© Antoine Perez



52 bis, rue des Marquissats - 74000 Anncy - tél : 04 50 33 65 50
beauxarts@agglo-anncy.fr - www.ea-agglo-anncy.fr

DOMINIQUE BLAIS
INSIDE THE CIRCLES
TRIPODE
25/03 - 18/04/2009



Vernissage le 24/03 à partir de 18h30
Entrée libre mercredi et samedi 14h-18h
Sur RDV : 06 61 32 86 41

TRIPODE

Galerie de l'Espace Diderot, place Lucien Le Meut 44400 Rezé
Tramway Espace Diderot · Ligne 3
assotripode@yahoo.fr · www.tripode.fr

Tripode reçoit le soutien de la ville de Rezé, du ministère de la Culture et de la Communication (DRAC des Pays de la Loire), du Conseil régional des Pays de la Loire et du Conseil général de Loire-Atlantique. Exposition réalisée en partenariat avec l'arc, scène conventionnée de Rezé. Remerciements à la Galerie Xippas, Paris-Athènes.

école supérieure des arts décoratifs de strasbourg

Appel à candidatures

CFPI

CENTRE DE FORMATION
DES PLASTICIENS INTERVENANTS

art - architecture - design - scénographie -
communication visuelle

2009/2010

septembre 09 - mars 10 / session 10

OBJECTIF

apporter à des plasticiens, architectes, designers, scénographes, graphistes, encore étudiants ou engagés dans la vie professionnelle, une formation complémentaire à leur pratique, fondée sur l'acquisition de compétences didactiques et de capacités réflexives appliquées à la création contemporaine.

LE CFPI DE STRASBOURG

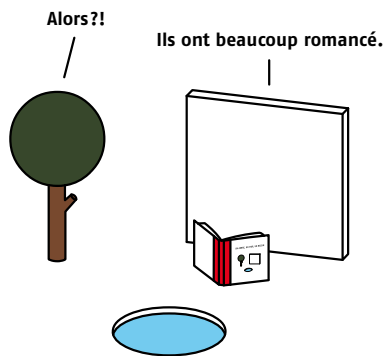
articule sa formation autour de trois axes de compétences :

- une compétence généraliste en arts visuels
- une connaissance des milieux d'intervention et des compétences didactiques
- des compétences spécifiques (texte/image), nouvelles technologies de l'informatique et de la communication (N.T.I.C.)

INSCRIPTION

du 1^{er} avril au 5 juin 2009
(préselection sur dossier : 18-19 juin 2009)
Renseignements et demande
de candidature : Relations extérieures
Téléphone : 03 69 06 37 78
E-mail : esad@esad-stg.org





UN ARBRE, UN MUR, UN BASSIN

UN LIVRE DE GUILLAUME PINARD

Semiose éditions



56 pages en couleurs, cartonné, 16 × 16 cm, 15€
diffusion Le comptoir des indépendants
courtesy galerie anne barrault

Valerio Adami Saādane Afif Saādane Afif & Guillaume Janot Eija-Liisa Ahtila Jean-Max Albert Pierre Alechinsky Philippe Amiel Rogi André Jean-Luc André **Karen Andreassian** Karel Appel Kader Attia Michel Aubry Claire Aumaitre Olivier Babin Elisabeth Ballet **Daive Balua** Martin Barré Jean-Michel Barreaud Cyrille Bartolini **Emily Bates** **Anna Baumgart** Glen Baxter **BAZILEBUSTAMANTE** Ben Khaled Benfredj Cindy Bernard Joseph Beuys **Hervé Bezet** Bieffer & Zraggen Michel Blazy **Sylvie Blocher** Bernhard Johannes Blume Henry Bond & Liam Gillick Etienne Bossut Olivier de Bouchony Marie Bourget Philippe Boutibonnes Christophe Boutin **Édouard Boyer** Brassai Peter Briggs Marcel Broodthaers Angela Bulloch Pierre Buraglio Victor Burgin Daniel Busto Aristide Caillaud Harry Callahan Ernst Caramelle Maurizio Cattelan & Philippe Parreno César Jean Champigné Marc Chevalier Vincent Chhim Delphine Coindet Denise Colomb Serge Comte Pascal Convert Vincent Cordebarq Louis Cordesse Fabrice Cotinat John Currin Stéphane Dafflon Alain Declercq Deçtor/Dupuy Jean Degottex Brice Dellsperger Thomas Demand Marc Deneyer Eric Dessert Gianni Dessi Jean Dewasne Daniel Dezeuze Erik Dietman Jean Dieuzaide Frédéric Di Martino Fabio Donato Clarisse Dousot Jean Dyubuffet Marcel Duchamp François Duffrène Jeanne Dunning Hubert Duprat Eric Duyckeaerts Sammy Engramer Franck Eon **Roe Ethridge** Jon Mikel Euba Marie Fagué Patrick Faigenbaum Laurent Fairon Bernard Faucon Richard Fauquet Valérie Favre Hans-Peter Feldmann Robert Filliou Alain Fleig Sylvie Fleury Jérôme Fonchain Mariano Fortuny Henri Foucault Frédéric Fouchaud Wolfgang Gärgen **Vincent Ganivet** Jean-Louis Garnell Gérard Gasiorowski Jochen Gerz Piero Gilardi Liam Gillick Thierry Girard **Marco Godinho** Dominique Gonzalez-Foerster Dan Graham Rodney Graham Raymond Hains Simon Hantaï Hallgrímur Helgason Jean Hélon Lothar Hempel Florence Henri Mariusz Hermanowicz John Hilliard Candida Höfer Carsten Höller Sara Holt Gottfried Honegger Martin Honert Craigie Horsfield **Alex Hubbard** Jean-Charles Hue Pierre Huyghe Fabrice Hybert **Rémy Hysbergue** Jim Isermann Wendy Jacob Pierre Jahan Georges Jeanclous Mimmo Jodice Sarah Jones Pierre Joseph Véronique Joumar Marin Kasimir Martin Kippenberger Peter Klasen William Klein Regine Kalle Jean-François Lacalmontie Bertrand Lavier Jean-Luc Le Floc'h Guy Le Meaux Alain Lemosse Gildas Le Reste Chrystèle Lerisse *Les ready-mades appartiennent à tout le monde®* Natacha Lesueur Claude Lévêque Les Levine Sherrie Levine Sol LeWitt Jacques Lizène Frédéric Lormeau **Ingrid Luche** Urs Lüthi Paul McCarthy Stéphane Magnin Milos Manetas Didier Marcel André Marfaing André Masson Roberto Matta Jean-François Maurige Wilhelm Maywald François Méchain Patrick Meillet Mario Merz Henri Michaux Joachim Mogara Max Mohr Anita Molinero Regina Möller Véra Molnar François Morelet Didier Morin Sarah Morris **Rabih Mroué** Kirsten Mosher Olivier Mosset Thierry Mouillé Jean-Luc Moulène Tania Mouraud Petra Mrzyk & Jean-François Moriceau Ocean Earth/Peter Fend Itziar Okariz Jean-Michel Othoniel Bernard Pagès Jorge Pardo & Philippe Parreno Philippe Parreno Claude Pauquet Bruno Peinado Philippe Perrin Dan Peterman Bernard Piffaretti Jean-Pierre Pincemin Hermann Pitz Eric Poitevin **Eileen Quinlan** Philippe Ramette Jean-Pierre Raynaud Martial Raysse David Renaud Daniel Resal François Ristori Ugo Rondinone Marie Rossignol Mimmo Rotella François Rouan Georges Rousse Bruno Rousseau Allen Ruppersberg Claude Rutault Jean Sabrier Yvan Salomone Sam Samore Bojan Sarcevic Sarkis Antonio Saura Pierre Savatier Emile Savitry Patrick Sayfour Daniel Schlier Thomas Schütte Franck Scurfi Alain Séchas Aljoscha Segard Richard Serra Bruno Serralongue Michel Seuphor Jim Shaw Vincent Shine Roman Signer Pierre Skira **Kristina Solomoukha** Alice Springs Nick van de Steeg Lily van der Stokker Georges Tony Stoll Ernest T. Keilichi Tahara Elise Tak Pierre Tal Coat Nathalie Talec Vibeke Tandberg Antoni Tapiés Monique Tello Barbara Thaden **The Plug** Pierre Thoretton Jean-Marc Tingaud Gérard Tisserand Patrick Tosani Totem Georges Touzenis John Tremblay Elmar Trenkwalder Jean Trousselle Tatiana Trouvé Martin Tupper Mitja Tusek Umbo Sylvie Ungauer Xavier Veilhan Annie Verger Gabriel Verger Michel Verjux Claude Viallat Maria Elena Vieira da Silva Villeglé Jean-Luc Vilmouth Marie Vindy Bernard Voïta Jan Voss Wolf Vostell Julia Wachtel Ian Wallace Erik Wesselo Stephan Willats Jens Wolf **Heidi Wood Akram Zaatari** Olivier Zabat

008.
collection
nouvelles
connexions

exposition

13 mars - 29 août 2009



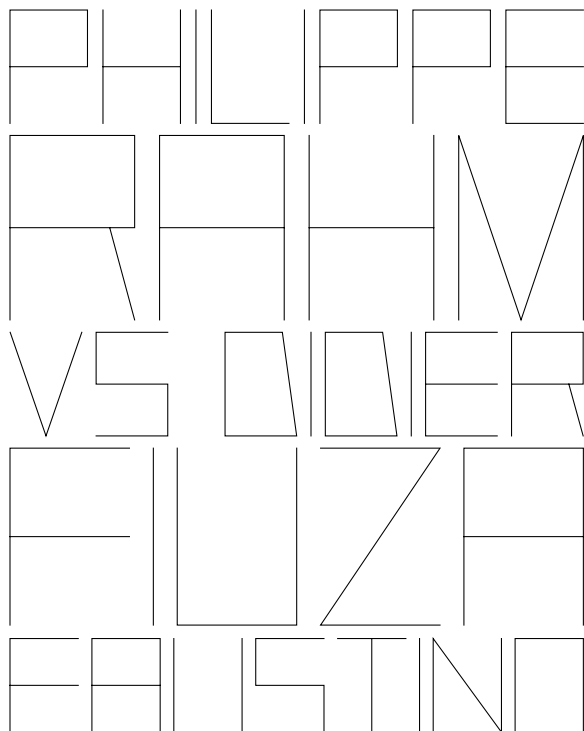
FRAC Poitou-Charentes

63 Bd Besson Bey | 16000 Angoulême
mardi - samedi | 14h - 19h | entrée libre
tél. 05 45 92 87 01

www.frac-poitou-charentes.org



Le FRAC est membre de « PLATFORM »



Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 04 avril au 07 juin 2009
Du mercredi au dimanche de 14 à 19:00

LE CARRÉ
espace d'art contemporain
Château-Gontier



**INSTALLATION SONORE
POUR 10 HAUT-PARLEURS**

FRAC HAUTE-NORMANDIE
SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN

www.frachautenormandie.org

02 35 72 27 51

28 MARS - 10 MAI 2009

du mercredi au dimanche

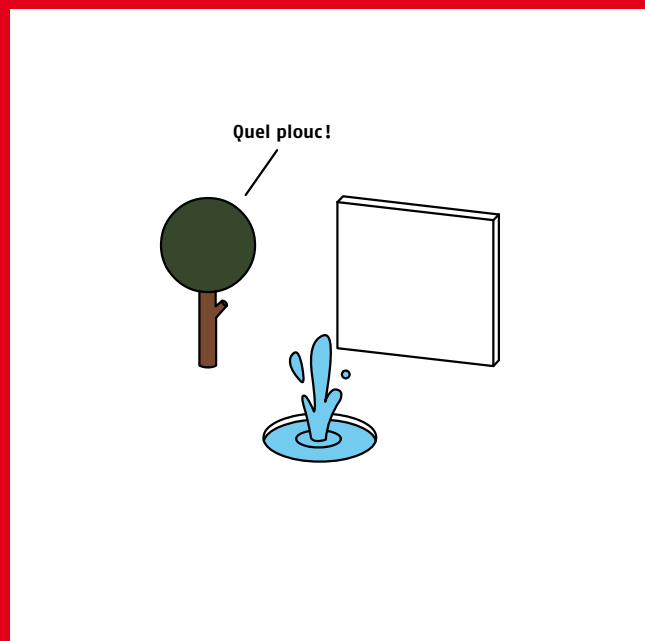
de 13 h 30 à 18 h 30

Le FRAC Haute-Normandie bénéficie du soutien de la Région Haute-Normandie,
du Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Haute-Normandie,
ainsi que de la Ville de Sotteville-lès-Rouen.

Partenaire privilégié du FRAC Haute-Normandie :
André Chesne S.A. / Division conservation



photo : copyright Marc Desjard / Adalutec / C&S&E de communication



UN ARBRE, UN MUR, UN BASSIN

UN LIVRE DE GUILLAUME PINARD

Semiose éditions



56 pages en couleurs, cartonné, 16 × 16 cm, 15€
diffusion Le comptoir des indépendants
courtesy galerie anne barrault

TOUTES LES ARCHIVES DE

02

SUR

WWW.ZERODEUX.FR



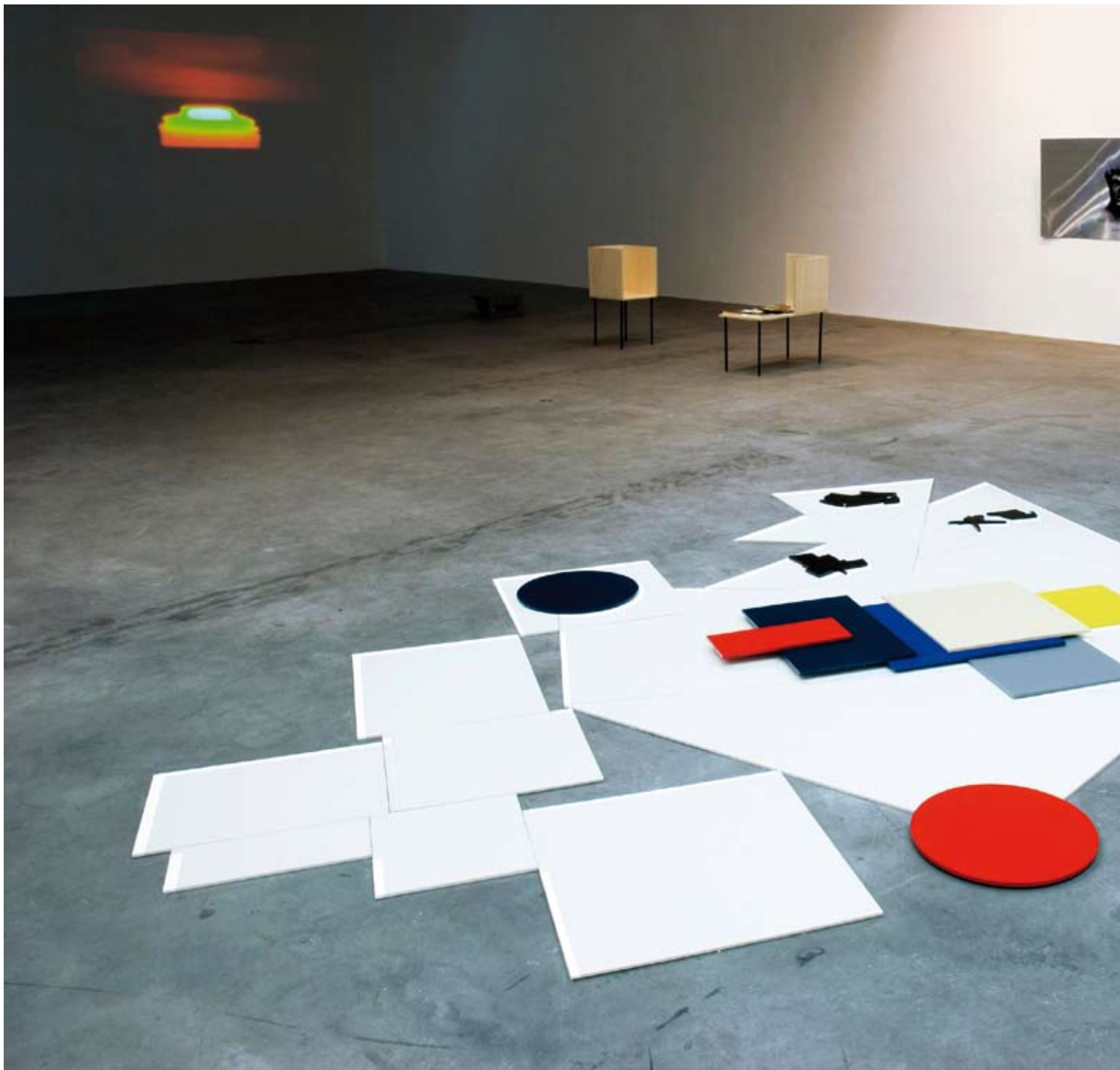
-
 Vue de l'exposition *Les Feuilles*, Palais de Tokyo, 2008
 Premier plan : Barbara Bloom, *Songs*, 2008
 De gauche à droite :
 Isabelle Cornaro, *Cinésculptures (polyèdres)*, 2008
 Ji í Kolá, *Déposition du témoin inconnu*, 1984
 Robert Breer, *Untitled*, 1953
 Courtesy des artistes / Palais de Tokyo, Paris
 -

François Aubart : Dans chacune de vos expositions, depuis *Le Spectre des armatures*, on retrouve certains artistes. Vous n'êtes pas les seuls à travailler régulièrement avec les mêmes artistes, mais chez vous cela semble être une sorte de protocole.

Elodie Royer : C'est en effet une volonté qui s'est affirmée avec *220 jours*, celle de construire un dialogue dans le temps avec ces artistes, de suivre leur démarche et de les mettre en regard dans une discussion théorique et pratique permanente. Cette fidélité dans le temps est d'ailleurs proche de notre façon de travailler à gb agency, ou dans une galerie privée en général. Plutôt que de passer d'un univers à un autre, on préfère approfondir notre approche d'un travail artistique et en révéler de nouvelles facettes à travers différents projets.

Yoann Gourmel : Dès *Le Spectre des armatures*, il s'agissait d'artistes dont nous trouvions que le travail n'était pas assez exposé et avec lesquels on avait envie de faire des projets en partageant cette idée de l'exposition comme espace de travail, de réflexion et d'expérimentation collective et non simplement comme espace-temps de monstration d'œuvres définies ou choisies à l'avance.

EN 2006, YOANN GOURMEL ET ELODIE ROYER ORGANISENT, AVEC MATHILDE VILLENEUVE, LE SPECTRE DES ARMATURES À GLASSBOX. ILS TRAVAILLENT ENSUITE À LA GALERIE GB AGENCY AU SEIN DE LAQUELLE ILS ORGANISENT LE PROGRAMME 220 JOURS DANS UN DE SES ANCIENS ESPACES, RUE LOUISE WEISS. DEPUIS, 220 JOURS A CONNU PLUSIEURS PROLONGEMENTS, CHEZ IRMAVEPLAB POUR L'ANOMALIE D'ARARAT, PUIS EN SIMULTANÉ DANS UN MODULE DU PALAIS DE TOKYO ET À SUPER, POUR LES FEUILLES. EN PARALLÈLE, YOANN GOURMEL A ASSURÉ LE COMMISSARIAT DES XXII^E ATELIERS INTERNATIONAUX DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE. UN PROJET AUQUEL IL ENVISAGE ÉGALEMENT DE DONNER UNE SUITE.



FA : Pourriez-vous m'expliquer ce qu'était le programme de 220 jours ?

ER : Concrètement, c'était d'abord la possibilité offerte par Nathalie Boutin et Solène Guillier de gb agency d'utiliser ce lieu disponible pour une temporalité définie : de septembre 2007 à mars 2008, soit 220 jours. Nous avions envie de réunir les artistes Isabelle Cornaro, Mark Geffriaud, Benoît Maire et Raphaël Zarka avec un projet se déclinant uniquement dans des expositions collectives, des expositions personnelles de groupe pourrait-on dire. Un peu comme dans une série télé où, au fil des épisodes, on retrouve les mêmes personnages dans des situations différentes. Le premier choix s'est fait sur ces quatre artistes, un nombre volontairement restreint, mais qu'on a élargi par la suite à travers d'autres invitations. Chaque exposition naissait d'une problématique commune,

mais développée différemment par chacun d'entre eux, ou d'une œuvre qui pouvait être un déclencheur, de façon à proposer différents axes de lecture de leur travail et ne pas les circonscrire dans un propos.

YG : Ce n'est bien sûr pas nouveau de faire des expositions qui se déclinent dans le temps, mais nous ne voulions pas faire d'expositions qui s'arrêtent au moment où on les ouvre. Les artistes pouvaient déterminer quelle temporalité de monstration accorder à chacune de leurs pièces ou expérimenter des accrochages. Les pièces pouvaient ne pas être prêtes pour les vernissages, ce n'était pas grave, puisqu'on les retrouvait plus tard. Au fur et à mesure, ça a donné des expositions qui se nourrissaient des précédentes, puisqu'une exposition pouvait en créer ou en approfondir une autre.

-
 Vue partielle de l'exposition *Chapitre 1 (les situations discrètes)*,
 XXII^e Ateliers du Frac des Pays de la Loire, 2008
 Premier plan : Falke Pisano, *Silent Element (Figures of Speech)*, 2008
 Arrière-plan, de gauche à droite :
 Alex Cecchetti, *Sun (One Day Old)*, 2008
 Benoît Maire, *Drawing Attention*, 2008; *Prolègomènes à toute image pliée*, 2008
 Photo Marc Domage
 Courtesy les artistes, Frac des Pays de la Loire



jours où l'on retrouvait presque tous les artistes qui y ont participé. Ce titre est venu d'une anecdote tirée d'un article d'Art 21 : après 220 jours de dérive, l'arche de Noé se serait échouée sur le sommet du Mont Ararat. À première vue, ce titre pourvu d'une référence biblique, ne renseignait aucune thématique définie par rapport au contenu de l'exposition, si ce n'est une histoire commune. Tout comme son communiqué de presse, fortement inspiré de la préface du livre *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault, dans laquelle il cite un texte de Borges sur une « certaine encyclopédie chinoise » questionnant la bizarrerie des rencontres insolites et l'aléatoire des listes. Ainsi, cette exposition manifestait notre attrait pour la juxtaposition d'éléments *a priori* hétéroclites et notre tentative de créer, à travers l'ensemble de nos projets, un site permettant leur voisinage, producteur ou révélateur de sens. Pour *Les Feuilles*, le point de départ était *Sayat Nova*, un film de Paradjanov qui nous fascine par sa manière de renouveler sans cesse la construction d'un plan, d'une image. Ce déclencheur a nourri nos discussions sans pour autant qu'il devienne un sujet.

YG : Ce film était d'ailleurs aussi un rebond. À l'occasion d'une soirée de lecture que nous avons organisée à Kadist Art Fondation, suite à l'invitation de Section 7 books, Isabelle Cornaro avait choisi de lire une critique de *Sayat Nova* par Serge Daney pour évoquer son travail. Souvent nos expositions partent de points de référence qui grossissent petit à petit en fonction des œuvres et des projets de chacun.

ER : C'est aussi quelque chose qui se retrouve dans la manière dont ces artistes construisent leurs travaux, cette pratique fragmentaire, de la référence comme point de départ, et non comme citation autoritaire. Il ne s'agit pas de se confronter à un tout qu'il faut maîtriser, mais de l'approcher depuis différents points de vue.

FA : Vous entretenez la même forme de disparition du sujet dans vos communiqués de presse qui contiennent peu d'information et sont souvent énigmatiques.

YG : À travers les communiqués que nous écrivons, nous cherchons à donner des amorces ou des pistes de réflexion sans chercher à circonscrire un propos. Que l'on évoque Mallarmé ou Paradjanov ou que l'on fasse un communiqué en images, il s'agit de donner des points d'entrée à l'élaboration d'une pensée. Le fait de dire « c'est ça le point de départ », c'est une façon de pointer une chose et de la remettre en circulation. Par exemple, pour *Les Feuilles* à Super, nous avons fait un livret qui revenait sur les prémices de l'exposition plutôt que de proposer des textes sur chacune des œuvres. C'était transparent dans le sens où l'on montrait d'où l'on était parti. Ensuite, il y a l'expérience que l'on donne des œuvres dans l'exposition. C'est une manière de retracer un cheminement plutôt qu'un aboutissement.

FA : Au-delà de cette forme d'exposition dans le temps, il semblerait qu'il y ait aussi une politique de choix, la revendication d'un certain type de pratique.

ER : Ce dont tu parles s'est fait avec le temps, mais jamais de façon programmatique. Il ne s'agissait pas d'une revendication, mais simplement de donner une visibilité à ces travaux, et de faire les expositions que nous avons envie de voir. Que tout cela se soit cristallisé dans une certaine esthétique, peut-être plus visible aujourd'hui, cela s'est passé *a posteriori*.

FA : À partir de cette approche qui vous permettait d'expérimenter une forme d'exposition dans le temps, comment avez-vous envisagé le passage à celle plus proche de l'exposition thématique ?

ER : *L'Anomalie d'Ararat* était une sorte d'épilogue à 220



-
Vue partielle de l'exposition *Rien n'aura eu lieu que le lieu...*, à 220 jours, 2007
Au sol : Benoît Maire, *Le Réel est l'impasse de la formalisation* ;
la formalisation est le lieu de passe-en-force du réel, 2006
Au mur : Mark Geffriaud, *Present Perfect*, 2007
Photo Yoann Gourmel
Courtesy les artistes, 220 jours, Paris
-



FA : Yoann, pour les Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire, tu as été désigné comme commissaire pour choisir des artistes et participer à une résidence avec eux. Tu y as répondu en disant que tu préférerais réunir les gens pour réfléchir.

YG : J'ai effectivement invité cinq artistes à venir résider pendant deux mois à Carquefou dans l'idée qu'une dynamique de groupe pouvait se mettre en place, sans définir à l'avance ce qu'allait être l'exposition. Si leurs pratiques respectives entretiennent un certain nombre de points communs, j'étais plus dans l'optique que cette résidence puisse initier autre chose qu'une simple réunion d'œuvres produites pour l'occasion.

Le travail de Mariana Castillo Deball, Alex Cecchetti, Will Holder, Benoît Maire et de Falke Pisano est très fortement inspiré de littérature avec des questionnements liés au langage, au texte, qu'il soit lu, performé ou écrit, et de sa traduction dans d'autres médiums. Si leurs œuvres prennent des formes variées, elles sont cependant toutes liées à une pratique d'écriture qui s'inscrit directement ou en parallèle de cette production plastique. Elles questionnent en ce sens un certain rapport à l'élaboration de structures narratives et à leur transmission, à la (re-)mise en circulation d'histoires sur un mode généralement fragmentaire. Je leur ai donc proposé que l'on travaille ensemble à l'écriture d'un livre dont l'exposition au Frac constituerait le premier chapitre, comme un premier acte, un acte d'exposition. L'exposition s'est ainsi nommée *Chapitre 1 (les situations discrètes)* dans

l'idée qu'elle allait intégrer une histoire plus vaste et en devenir un des composants. À mi-chemin de la résidence, nous avons déjà organisé une soirée de performances en rejouant les codes de ce que peut être l'ouverture d'un livre avec la préface, l'avant-propos, le prologue et l'introduction. *Le Chapitre 2 (la répétition)* prendra également la forme d'une exposition, mais dans un contexte d'énonciation/d'exposition totalement différent dans les salles du « château » du Parc culturel de Rentilly. Mais peut-être que les autres chapitres prendront d'autres formes, peut-être que le chapitre quatre sera une table ronde et le chapitre neuf une note de bas de page. À nouveau, il s'agit d'ouvrir des perspectives plutôt que de tendre vers une résolution.

>>>

LES FEUILLES

PALAIS DE TOKYO PARIS
DU 5 DÉCEMBRE AU 4 JANVIER 2009

SUPER, PARIS

DU 29 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE 2008.

avec Barbara Bloom, Robert Breer, Isabelle Cornaro, Julien Crépieux, Aurélien Froment, Ryan Gander, Mark Geffriaud, Jiří Kolář, Benoît Maire, Clément Rodzielski et Raphaël Zarka

>>>

CHAPITRE 1

(LES SITUATIONS DISCRÈTES)

FRAC PAYS DE LA LOIRE CARQUEFOU
XXII^e Ateliers Internationaux
DU 8 NOVEMBRE 2008 AU 22 FÉVRIER 2009

>>>

CHAPITRE 2 (LA RÉPÉTITION)

PARC CULTUREL DE RENTILLY

DU 7 MARS AU 2 MAI 2009.

avec Mariana Castillo Deball, Alex Cecchetti, Will Holder, Benoît Maire et Falke Pisano.

-
Vue partielle de l'exposition « Les Feuilles » à Super, 2008

De gauche à droite :

Raphaël Zarka, « Préfiguration de la collection des rhombis », 2008

Isabelle Cornaro, « Sans Titre », 2008

Robert Breer, « Float (Tambour) », 1972-2004

Benoît Maire « Prolégomènes à toute image pliée », 2008

Crédits photo : Yoann Gourmel

Courtesy les artistes, Super, Paris



WHITE CUBE

Brian O'Doherty

Enfin ! Quelque trente-deux ans après avoir été publiés dans *Art in America*, les textes de Brian O'Doherty aka l'artiste Patrick Ireland sont enfin traduits et publiés en français. Le Graal est là, cinq chapitres d'une limpidité exemplaire, d'un style à nous filer des complexes et d'une clairvoyance rayonnante, restée intacte et diablement pertinente. Tout sur le *white cube*, son ego, ses failles, les coups de boutoirs répétés, son avènement : « Notes sur l'espace de la galerie », « L'œil et le spectateur », « Le contenu comme geste », « La galerie comme geste » se révèlent des analyses fondamentales. Et au

détour des pages de découvrir les œuvres oubliées d'un William Anastasi et les micro-paintings d'un ancien journaliste sportif et politique, Gene Davis.

Dans ce *White Cube*, tout est décidément bon et il va s'imposer comme un essentiel, en clarifiant ce que tout le monde croit comprendre et qui est redevenu le refuge naturel des artistes, ce bon vieux cube blanc. On a beau pester contre lui, il est resté un incontournable étalon de l'art contemporain. **B.R.**

BRIAN O'DOHERTY

White Cube, L'Espace de la galerie et son idéologie, 2008.

Édité par Patricia Falguières. Textes de Patricia Falguières et Brian O'Doherty. Édition française, 14,5 x 22,5 cm (broché), 208 pages (26 ill. n&b), 19,50 euros, éditions jrp/Ringier.



SOUS-CULTURE : LE SENS DU STYLE

Dick Hebdige

Ce qui surprend tout d'abord en parcourant cet essai, c'est la contemporanéité que l'analyse entretient avec son propre sujet. L'ouvrage de Dick Hebdige paraît à Londres en 1979 durant l'effervescence punk qu'il s'applique à décrire. Dès les années 1960, le champ d'investigation des *cultural studies* anglo-saxonnes s'ouvre,

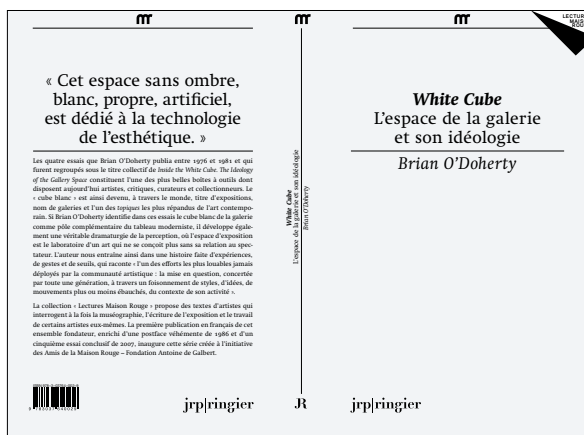
comme ici, à des objets d'étude longtemps boudés par la sociologie française. La méthode s'élabore selon une grille rigoureuse qui puise aussi bien dans l'ethnographie traditionnelle que dans la sémiologie, la littérature, l'histoire de l'art ou l'étude des médias. Pour Hebdige, les sous-cultures sont produites au sein de la société par des groupes subalternes qui s'autonomisent en s'appropriant les signes et les emblèmes de la culture dominante. L'émergence d'un style – références musicales,

consommation de drogues, panoplies – correspond à l'élaboration d'une syntaxe nouvelle qui se fonde sur le collage et le bricolage d'objets triviaux – une épingle à nourrice sur une veste – dont la profanation symbolique leur confère un sens inattendu. L'apport de l'ouvrage résulte également d'une lecture postcoloniale des cycles de résistance et d'assimilation de la société britannique : selon Hebdige, chaque sous-culture blanche (teddy boys, mods, punks, skinheads...) est une énonciation

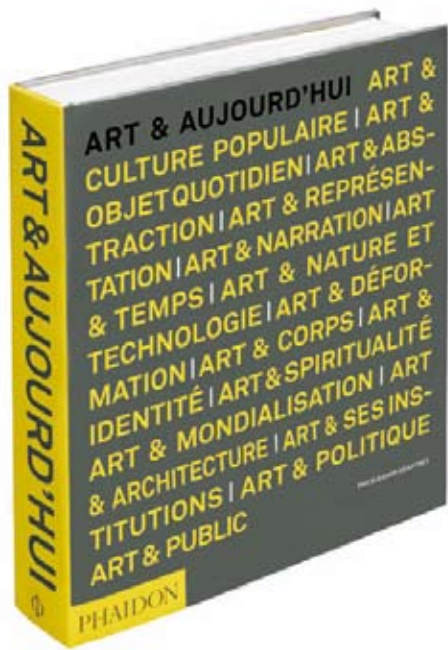
spécifique des interactions de la communauté ouvrière avec l'immigration noire. La version traduite du texte, disponible désormais aux éditions de La Découverte, permet d'évaluer avec trente ans de retard ce décloisonnement des disciplines propres aux *cultural studies* et dont la France s'est longtemps tenue écartée. **G.D.**

DICK HEBDIGE

Sous-culture : le sens du style, 2008. Trad. Marc Saint-Upéry, 156 pages, 14 x 20 cm, 13 euros, éditions La Découverte, collection Zones.



MANY



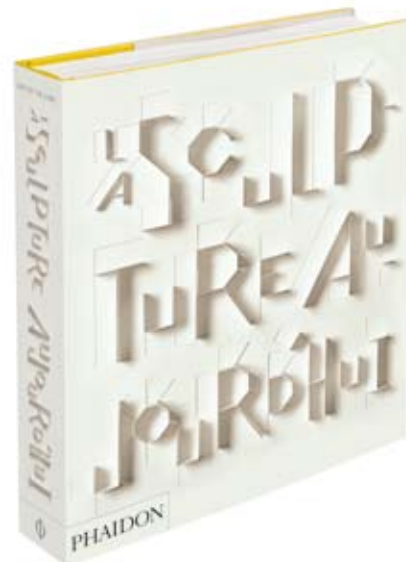
ART & AUJOURD'HUI
Eleanor Heartney

Une bible de l'art contemporain de ces trente dernières années dont tout l'intérêt réside dans le classement thématique et non chronologique qu'elle opère dans la masse d'information. Des chapitres tels que Art & Culture populaire, Art & Politique, Art & Public, proposant plus une suite de notices sur tous les artistes majeurs répertoriés sur le sujet qu'une véritable réflexion sur

l'art, se succèdent pour dresser un inventaire, à la lumière des classiques Benjamin, Barthes, Danto ou Foster dont les citations émaillent les textes clairs et concis d'Eleanor Heartney. En bref, une vulgate lumineuse et abondamment illustrée à laisser traîner sur toutes les tables basses. **A.L.**

ELEANOR HEARTNEY
Art & Aujourd'hui, 2008.
Trad. Lucie Perrineau, 460 ill. couleur,
25 x 29 cm, 448 pages, 75 euros,
éditions Phaidon.

books



LA SCULPTURE AUJOURD'HUI
Judith Collins

Précise, d'un graphisme sobre et agréable, cette anthologie de la sculpture contemporaine depuis les 60's évoque le travail de plus de 300 artistes par une étude typologique en 18 chapitres bien pensés (Effets éphémères, La Monumentalité, Matériaux traditionnels, etc.). On lirait presque comme un roman le texte de cette ancienne conservatrice et

curatrice de la Tate qui narre, sur le ton de l'anecdote, les dernières révolutions de cet art qui « a probablement davantage changé au cours des trente dernières années qu'à toute autre époque de ses quelque trente millénaires d'histoire ». **A.L.**

JUDITH COLLINS
La Sculpture aujourd'hui, 2008.
Traduit de l'anglais par Richard Crevier,
464 pages, 500 ill. couleur, 25 x 29 cm, 75 euros, éditions Phaidon.



CAETANO DIAS
O Mundo de Janiele (Le Monde de Janiele), 2007
 Vue de l'exposition *Continents à la dérive*, Crac, Sète

AFFINITÉS ÉLECTIVES- L'EMPATHIE DES PARTIES/ CONTINENTS À LA DÉRIVE

Par Patrice Joly

Le centre d'art contemporain de Sète réunissait récemment deux propositions pour le moins éloignées, tant sur le plan des médiums convoqués que sur celui des préoccupations curatoriales. Alors que la majeure partie du lieu était occupée par la proposition de Miquel Mont tout entière dédiée à une exploration de pratiques picturales récentes, une autre « section » venait remplir l'espace restant d'une sélection de trois artistes vidéastes et photographes autour du thème élargi des migrations. Si chaque proposition exprimait une cohérence plutôt réussie, le surprenant enchâssement des deux venait créer une interpénétration plutôt trompeuse.

Afinitats electives - L'Empathie des parties. Ce titre qui fait plus penser à un manuel de psychosociologie qu'à une exposition de peinture fait référence à la constitution de l'exposition dont elle pourrait tenir lieu de mode d'emploi ; elle fait suite à celle qu'avait déjà réalisée Miquel Mont au centre d'art de Lleida, dont elle reprend majoritairement la liste des artistes tout en modifiant considérablement le mode d'apparition de leurs pièces. Autant Lleida est bâti d'un seul tenant, autant Sète est un centre d'art partitionné dont les

multiples variations de volume et de hauteur sous plafond tiennent lieu de statement avec lequel il faut composer. Le propos de Miquel Mont, dans un cas comme dans l'autre est justement de se confronter avec le lieu et de tenter d'instituer un dialogue avec ce dernier. Sa position est plutôt de montrer la peinture comme un élément structurant de l'espace, pouvant venir concurrencer l'architecture dans sa fonction même : on comprend mieux du coup l'absence de toute peinture figurative et il n'est pas surprenant de rencontrer un Christophe Cuzin dont l'approche picturale se situe au plus près de ces préoccupations spatiales, de même qu'un Molinas qui lui donne la réplique (au sol). Mais la réflexion de Mont ne s'arrête pas à une mise en perspective peinture-architecture, outre son interrogation sur la spatialité, elle engage une discussion intéressante avec la vidéo : ainsi les deux écrans rassemblés de Marylène Negro (*Mabel*) viennent fort judicieusement jeter le trouble sur la notion de « tableau ». Il en est de même de la remarquable séquence d'Emmanuelle Villard qui nous permet d'envisager une temporalité multiple de l'œuvre ou encore des pièces d'Irene van de Mheen que l'on peut appréhender de

manière très littérale comme de simples briques, mais aussi comme les fragments d'un ouvrage en perpétuelle recomposition. D'une manière générale, la réflexion qu'engage Miquel Mont avec sa discipline (y compris dans sa propre pratique) est la plupart du temps juste et permet de revivifier les termes de sa définition, exception faite à mon sens du moment où le « désir de réel » se fait trop prégnant, notamment avec le lourd dispositif de Yann Beauvais ou encore la transparence de la pratique de Hassan Darsi. Peut-être parce que, comme le fait très justement remarquer Miquel Mont à propos de la pièce de Beauvais, « *le choix de la forme a toujours été et est toujours une décision politique.* »

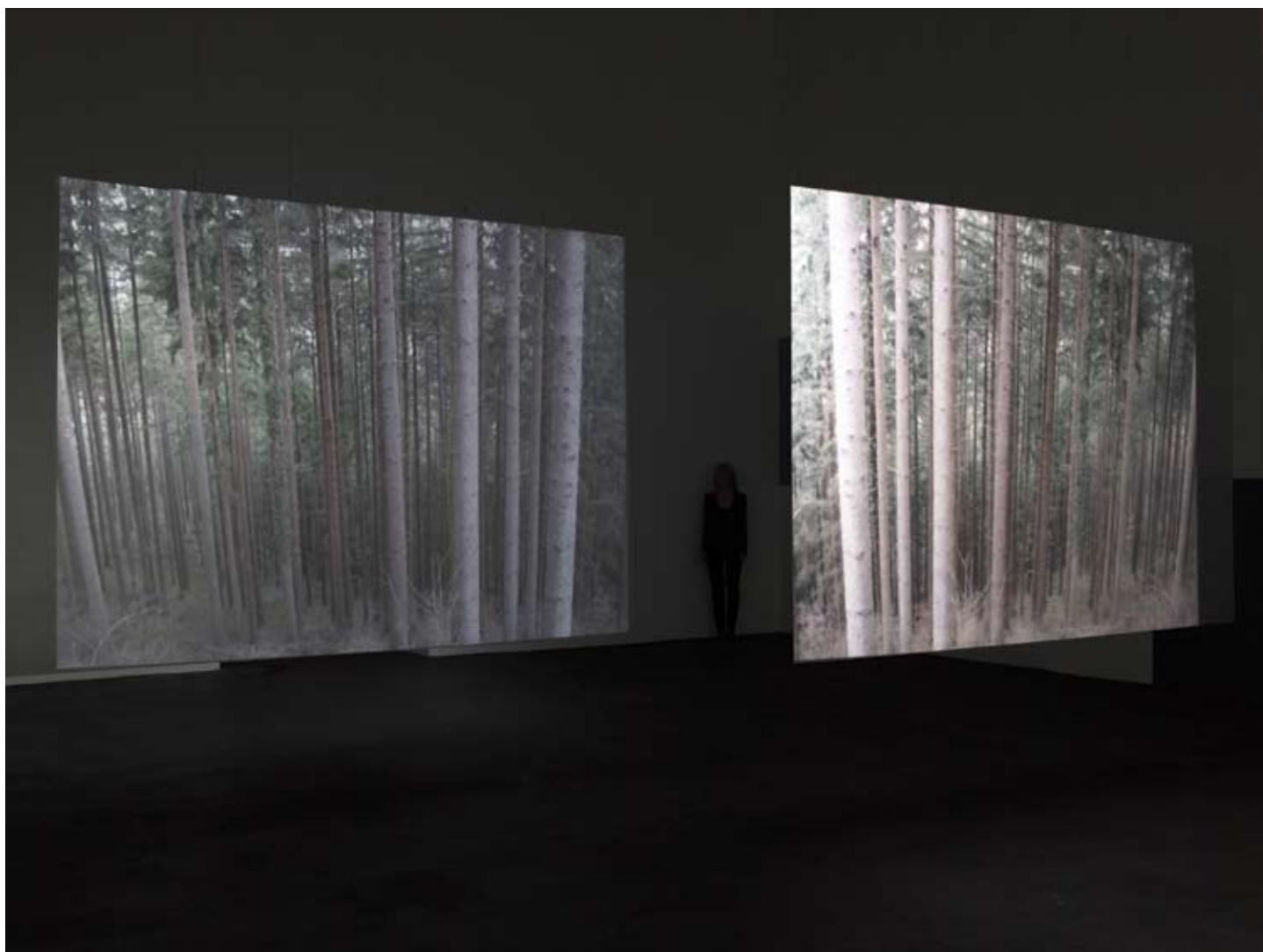
Continents à la dérive. Sur fond de mondialisation des échanges et de déplacements massifs des populations, la proposition de Muriel Enjalran tente de dessiner une nouvelle géographie des migrations échappant au discours culpabilisateur ou dénonciateur de mise : quand bien même les situations évoquées par les œuvres présentées réfèrent à des arrière-plans dramatiques, elles n'en réussissent pas moins à tracer des perspectives de dépassement du fatalisme de

MARYLÈNE NEGRO

Mabel, 2008

vidéo, couleur, son, 9'57»

Vue de l'exposition *Continents à la dérive*, Crac, Sète
courtesy Martine Aboucaya



service. Au demeurant, il n'est pas forcément question pour les trois artistes en présence de délivrer un quelconque message d'espoir : ce dernier arrive par la bande, presque malgré lui, en dérivant du constat poétique tiré de ces situations extrêmes pour en transcender les limites prosaïques. Ainsi la vidéo de Caetano Dias nous montre une petite fille des favelas, transfigurée par la « danse » qu'elle exécute au sommet d'un podium improvisé et qui la déplace, le temps d'un éphémère moment de grâce et de lévitation, par-delà les contingences du décor. Le mouvement de caméra redouble à l'envers et au ralenti celui de l'enfant et de son hoola hoop, accentuant cette impression de solarité qui semble en émaner, même si par ailleurs, les ombres de la favela nous ramène vers une réalité plus sombre. Ângela Feirra est coutumière de ces sentiments mitigés envers des horizons abandonnés mais toujours vivaces dans son esprit : les photos qu'elle présente au Crac témoigne de cette nostalgie « critique » qui caractérise son regard envers l'ancienne colonie

qui lui a donné le jour et dont elle continue à stigmatiser les traces d'un colonialisme qui se délite lentement, peu à peu rattrapé et « recolonisé » par la végétation « autochtone ». Enfin, Bouchra Khalili déploie un ensemble de films qui témoignent d'expériences de transit, d'un nomadisme forcé capable de susciter autant de réponses amusées ou distancées de la part de leurs protagonistes. Ainsi de *Circle Line* qui reprend la bande-son d'une cérémonie de naturalisation, apologie d'une immigration réussie tandis que défilent les questions du formulaire d'obtention de la *green card*, plaçant les futurs candidats dans des conditions de compréhension aussi absurdes que déplacées. *Mapping Journey* recueille le témoignage d'un exilé algérien devant la carte de ses déplacements, réinventant une espèce d'anti *mappy* au service de la clandestinité, faite de zigzags et de contournements, de détours et d'obstacles qu'on devine d'une nature bien plus périlleuse que nos mesquines mais somme toute rassurantes barrières de péages.

Dialogue : L'Empathie des parties - Afinitats Electives, au Crac, Sète

du 17 janvier au 8 mars 2009.

Avec Yann Beauvais, Neal Beggs, Ângela de la Cruz, Christophe Cuzin, Hassan Darsi, Juan Antonio Hernández Diez, Irene van de Mheen, Miguel Angel Molina, Miquel Mont, Marylène Negro, Jesús Palomino, Emmanuelle Villard. Commissariat Miquel Mont, Glòria Picazo, Noëlle Tissier.

Continents à la dérive, au Crac, Sète

du 17 janvier au 8 mars 2009.

Avec Caetano Dias, Ângela Ferreira, Bouchra Khalili.

VOYAGE À TRAVERS UN MONOCHROME

Par Vincent Normand



IΔO se pose comme une tentative performative d'exposition, au sein de l'espace muséal, de l'expérience psychédélique, à partir d'une perspective historique (les années 1960 et 1970) et géoculturelle (le contexte français). Ouvert par un festival dont la brillante programmation musicale, fruit des recherches de Maxime Guitton, a contribué à recontextualiser les clichés drainés par le terme « psychédélique » et à en réactualiser les paramètres esthétiques, IΔO est le produit d'un travail collectif, dessinant ses contours indécis aux marges de l'idée d'œuvre d'art totale, cet endroit où exposition et expérience se synchronisent. À la fois scène et sculpture, le dispositif conçu à l'échelle de la nef du Capc par Lili Reynaud-Dewar affirme d'emblée, dans l'ambiguïté de sa nature, le primat théâtral et monumental de l'exposition : marqué par une idée de géométrie sacrée semblable à celle travaillée par les cosmogonies des artistes de l'époque, il met en scène deux yeux-mandalas monumentaux surplombant l'espace d'exposition et trois scènes triangulaires dédiées aux concerts, light-shows, performances et projections de films, à la présentation d'archives et à l'exposition d'objets symboliques.

Des œuvres et documents rassemblés par l'équipe curatoriale (Axelle Blanc, Tiphonie Blanc, Yann Chateigné), on retient les superbes pièces de Martial Raysse de 1973, la série de Mosset intelligemment mise à distance du regard, ou la pratique marginale de Frédéric Pardo, le tout exposé comme autant d'histoires fragmentaires et de cartographies

lacunaires du psychédéisme français. Les archives (affiches, covers, revues...) se présentent comme les indices d'une intrigue (l'expérience psychédélique et les objets qui en sont les traces) qui s'est constituée en dehors des règles de conservation des musées, dans une économie de l'objet où l'acte de collection s'est réalisé selon les principes artisanaux de la scène et du vivant, de la musique et de la culture populaire, avec sa transmissibilité confuse et souterraine, sa charge mythologique et sa cohorte de protocoles théâtraux (surexposition de soi, dramatisation des accessoires, fétichisation des traces des apparitions publiques). Aussi le dispositif monumental de la nef et la manière dont il est nourri d'histoires prennent-ils acte de cette réalité extérieure au musée afin d'organiser sa réinstallation dans l'espace sécularisé de l'exposition.

Pensés et exposés comme les instruments d'une mythologie ancienne et les traces indicielles d'une scène perdue, les objets sont montrés dans toute leur aura sacrée, investis d'une charge liturgique : restes, reliques ou fétiches rappelant le passé en le faisant vibrer à la manière du présent. Au sein de ce rapport cryptique et mystique à l'image, l'absence délibérée de toute exhaustivité, la nature lacunaire de l'expérience proposée, la monumentalité déjouée d'une nef laissée vide, comme en attente, soulignent la nature clairement réflexive et critique du dispositif IΔO. Il ne s'agit pas ici d'actualiser l'expérience psychédélique ou de faire preuve de fascination pour la patine du temps, mais de

développer la conscience de la mutation de notre rapport au temps historique, conscience que ce passé psychédélique possède une étrangeté qui le distingue radicalement de notre perception du présent. C'est ici que IΔO vérifie son statut d'expérience : le monument ne vient pas célébrer un passé révolu, mais en forer des fragments narratifs qui, remontés à la surface de notre présent, y intègrent des formes et des idées révolutionnaires.

Ce que travaille en fait IΔO n'est pas tant le format de l'exposition que ce qu'on attend d'un musée. IΔO substitue aux méthodes muséales habituelles (l'identification de la valeur du passé à un temps d'exposition) la possibilité pour l'acte d'exposer de constituer une inscription historique réelle. Ce dispositif nous dit que d'une surface vide ou recouverte d'oubli peuvent surgir les motifs d'une écriture de l'histoire. IΔO est donc un projet proprement historique, qui ne se contente pas d'exposer la mémoire, mais de nous y exposer, de nous soumettre à ce qui reste d'irradiant dans les objets issus de ce passé. IΔO, en prenant la forme de ce qui apparaît après la traversée d'un trou dans le temps (un *trip*), de ce qui survient à la fin d'un transport de la pensée, à travers une surface historique vacante et incolore, ménage en définitive à ses contemporains la possibilité de s'y projeter.

IΔO, Explorations psychédéliques en France, 1968 - ∞, au Capc, Bordeaux
du 28 novembre 2008 au 8 mars 2009.

Ângela Ferreira parle de sa reprise de la *Maison tropicale* de Jean Prouvé comme d'un processus d'appropriation au sens strict. *Vous chantez une chanson qui ne vous appartient pas, mais en même temps vous vous l'appropriiez en l'interprétant*⁽¹⁾. Cette attitude peut être étendue à l'ensemble de sa pratique, tant celle-ci dénote une urgence à revisiter un ensemble de signes symptomatiques des rapports culturels, politiques et sociaux générés par l'extension des formes du modernisme en Afrique. Renommer ces signes à partir des marges de la modernité, faire apparaître les modalités d'énonciation du pouvoir colonial et ainsi modifier les récits de l'histoire, est le travail typique engagé par toute relecture postcoloniale. La singularité de la démarche d'Ângela Ferreira tient avant tout au fait que les références qu'elle convoque sont connues et qu'elles établissent en pointillés une histoire des formes politiques de l'art en Afrique.

Maison tropicale, réalisée en 2007 pour le pavillon portugais de la biennale de Venise et exposée aujourd'hui à La Criée est exemplaire de la coexistence irréconciliable des multiples récits dont elle est l'objet. Assez proche en cela de l'ensemble des signes qu'Ângela Ferreira reprend, *Maison Tropicale* appartient à l'histoire de ces utopies artistiques pensées pour d'autres systèmes. Dans le contexte spécifique de la reconstruction d'après-guerre, Prouvé développe, en effet, avec ce projet la possibilité d'usiner des maisons comme des automobiles, d'envisager la maison comme un artefact transportable,

prêt à être expédié n'importe où. Appropriée par les derniers programmes coloniaux français et implantée en Afrique entre 1949 et 1951, la maison va échouer dans l'histoire du Mozambique en mettant en exergue les idéologies sous-jacentes à la propagation des systèmes modernes. Totalement inadaptée au contexte local, climatique en particulier, *Maison tropicale* est pour Ângela Ferreira l'exemple type d'une modernité emblématique des rapports de domination coloniaux. Le documentaire photo que l'artiste réalise en 2007 lorsqu'elle se lance avec Manthia Diawara et Jürgen Bock sur les traces de la *Maison tropicale* à Niamey et Brazaville, donne une dimension politique plus actuelle à ce projet. Photographiés comme des ruines archéologiques, les emplacements vides rappellent que ces maisons sont aujourd'hui restaurées, et exposées à Paris, Londres ou New York. Ces images témoignent d'un impérialisme culturel prenant ses sources dans le néocolonialisme. C'est aussi pour Ângela Ferreira le moyen par lequel elle se détourne de la reprise pour imposer son point de vue. La reprise des kiosques Agitprop de Gustav Klucis, de *Mozambique*, l'hommage à l'indépendance du pays chanté par Bob Dylan en 1976, et du *Makwayela* de Jean Rouch dans le dispositif *For Mozambique* situe le travail d'Ângela dans une vision anthropologique de l'art. Comme si depuis ses études sous le régime de l'Apartheid, elle n'avait jamais vraiment cessé de questionner les reproductions des œuvres qu'elle était alors obligée de copier pour connaître. Le destin

de ces utopies artistiques rattrapées par les enjeux politiques et économiques de la guerre froide se fait ici plus nostalgique. Les espoirs générés par ces ruptures historiques et ces insurrections, qu'elle a elle-même traversée au Mozambique, au Portugal et en Afrique du Sud, sont ceux d'une modernité inachevée abandonnée aux rapports de force politiques et économiques des systèmes globaux.

Parce que dans l'ensemble ces histoires finissent assez mal, on pourrait dire que la démarche d'Ângela Ferreira qu'elle se focalise sur les échecs du logocentrisme culturel en Afrique. Avec *Zip Zap*, la dernière œuvre de cette exposition organisée par Jürgen Bock, apparaît une réconciliation possible entre moderne et postmoderne. Elle se tourne ici vers les histoires subalternes, dont l'étude laisse apparaître une identité culturelle en constante mutation, une hybridité culturelle à même d'ouvrir la voie vers un au-delà postcolonial, tel que le définit Homi Bhabha.

⁽¹⁾ Entretien avec Corinne Diserens, Jürgen Bock, *Hard Rain Show*, p.66.

ÂNGELA FERREIRA
Hard Rain Show, à La Criée, Rennes
du 27 novembre 2008 au 1^{er} février 2009.

École des beaux-arts de Rennes.
du 27 novembre 2008 au 17 janvier 2009 Commissariat
Jürgen Bock.

ÂNGELA FERREIRA

HARD RAIN SHOW

Par Joëlle le Saux



ÂNGELA FERREIRA

Hard Rain Show, Rennes, 2008

Production La Criée centre d'art contemporain, Zip Zap Circus School, 2000-2008, école régionale des beaux-arts de Rennes. Photo B. Mauras.

LE TRAVAIL DE RIVIÈRE

Par Étienne Bernard



Le Travail de rivière, Crédac, 2009.

Vue générale de l'exposition
au premier plan : **LILIANA MORO**

Giovanna e la luna (Il rovescio della medaglia (scena I)

2/2, 1997, Terre cuite blanche, 83 x 51 x 85 cm.

Réalisation Roberto Cerbai, Prato (Italie)

Collection Rhône-Alpes / Institut d'art contemporain,
Villeurbanne / Lyon. © Jean-Luc Lacroix, Musée de
Grenoble

« Cette expo, c'est une vraie leçon ! » déclare une critique d'art croisée en ce soir de vernissage. Un brin péremptoire, certes, mais sans doute vrai aussi. Six ans après son arrivée aux manettes du centre d'art d'Ivry-sur-Seine, Claire Le Restif signe son « *travail de rivière* », eucharistie annoncée collective autant qu'œcuménique. Mais de leçons, la dame ne s'en veut pas donneuse (même si, de vous à moi, peut-être n'est-il pas inutile de prendre quelques notes). S'il faut littéralement voir en cette « rivière », le Crédac et sa programmation, le « travail » serait alors celui d'un curateur inlassablement plongé dans la recherche, l'analyse, la lecture et la relecture du prospectif comme du fondamental. Et Claire Le Restif de référer ouvertement à cette entreprise de « *tamissage et de raffinage* » ayant permis de distinguer « *la galaxie d'œuvres* » de sa leçon de choses. Cette exposition stratifiée identifie, scrute et fait montre de la genèse des formes et des pratiques par les gestes, les manipulations, les modelages et autres appropriations sans discrimination d'origine ou de génération. Au contraire, celle que l'on savait peut-être plus adepte de l'exercice

monographique, synthétise ici la complexité de son engagement aux côtés de l'artiste, en revisitant, non sans espièglerie, l'omnipotente fonction curatoriale si controversée depuis la fin des glorieuses années 1990. L'auteur-dictateur cède enfin la place à un heureux dandy les-mains-dans-le-cambouis, personnage autrement plus riche quelque part entre le critique éclairé, le producteur passionné et le regardeur fasciné. Sa présentation constitue une introspection programmatique dans laquelle se croisent et convergent les démarches qui ont alimentées le centre au fil des années (Bojan Sarcevic, Guillaume Leblon, Vincent Beaurin ou Stéphane Calais), les références absolues qui en soutiennent la cohérence rhizomique (Gina Pane, Man Ray, Robert Morris ou Mona Hatoum) et les poursuites potentielles de cette entreprise (Raphaël Zarka, Dewar et Gicquel). Leçon encore, son accrochage dense (près de soixante œuvres) évite soigneusement l'écueil « tarte à la crème » du cabinet de curiosité pour rendre avec justesse la générosité analytique de l'ensemble dans un espace si évidemment équilibré. Loin du catalogage typologique, le « travail de

rivière » est une étude phénoménologique de la manipulation plastique, une déambulation élémentaire dans la poétique du matériau. Doit-on y voir une exposition-manifeste ? *A priori*, peu probable, après tant de temps. Rétromanifeste ? Peut-être. Mais il semble plus évident que l'événement se veuille à la fois perspectiviste et didactique, un IRM des influences, des fascinations et certainement des désirs d'une approche curatoriale.

Le Travail de rivière, au Crédac, Ivry-sur-Seine

du 4 février au 29 mars 2009.

Avec Absalon, Dove Allouche, Saâdane Afif, Silvia Bächli, Vincent Beaurin, Katinka Bock, Matti Braun, Stéphane Calais, Mircea Cantor, Denis Castellás, Isabelle Cornaro, Dewar et Gicquel, Hubert Duprat, Jimmie Durham,

Sammy Engramer, Giuseppe Gabellone, Isa Genzken, Geert Goiris, Rodney Graham, Mona Hatoum, Alain Huck, Guillaume Leblon, Didier Marcel, Enzo Mari, Isa Melsheimer, Yan Pei-Ming, Helen Mirra, Liliana Moro, Robert Morris, Gabriel Orozco, Gyan Panchal, Gina Pane, Laurent Pariente, Claudio Parmiggiani, Éric Poitevin,

Man Ray, Didier Rittener, Bojan Sarcevic, Mathias Schweizer, Kiki Smith, Jana Sterbak, Nathalie Talec, Tatiana Trouvé, Jean-Luc Vilmouth, Virginie Yassef et Julien Prévieux, et Raphaël Zarka.

DOMINIQUE BLAIS

Par Raphaël Brunel

DOMINIQUE BLAIS

Transmission, 2009

Meubles-rack, câbles, lecteur CD, amplificateur, CD audio.
Dimensions variables. Vue de l'exposition *Décélération*,
galerie Édouard Manet, Gennevilliers.
Courtesy Galerie Xippas, Paris-Athènes. Photo Laurent Lecat.



DOMINIQUE BLAIS

La Table des cordes, 2009.

Vue de l'exposition au Palais de Tokyo
Courtesy Galerie Xippas, Paris-Athènes.
Photo André Morin.



Dominique Blais crée des environnements qui s'attachent à déstabiliser les habitudes perceptives du spectateur, à mobiliser ses sens vers une curiosité retrouvée. Si ce postulat peut s'appliquer à grand nombre d'artistes actuels, la particularité de son travail réside dans l'exploitation récurrente du son et dans une stratégie citationnelle qui évoque la culture musicale. Il transforme ainsi la pochette d'un disque de variété en icône religieuse ou donne littéralement vie au morceau *Fire* de Brian Wilson en mettant feu à son tourne-disque. Certaines de ses œuvres font référence à des manifestations sonores comme le *delay* ou le *feedback* et retranscrivent une succession de larsens et de crissements de microsillons. Bien qu'appartenant à la génération numérique, il s'intéresse aux formes de diffusion analogique du son (platine vinyle, magnétophone à bandes Revox) qu'il intègre autant comme objets culturels que comme esthétique minimaliste et cinématique. Ces œuvres se présentent comme

des modulations de la valeur plastique et phénoménologique du son. Aux mélodies impeccables, il privilégie les bruits de sous-sol, les couacs ou les voix lointaines qui savent faire ressurgir les souvenirs du spectateur.

À Gennevilliers, au fil de trois installations, Dominique Blais invite le spectateur à une plongée *decrescendo* dans l'inframince sonore. Dans la vidéo *Transposition*, il filme les improvisations du trompettiste canadien Gordon Allen. Dans une suite de plans fixes, le musicien se découpe sur un fond noir, dans un jeu de clair-obscur chaleureux qui rappelle la peinture flamande. Libéré du thème musical, il interprète selon sa sensibilité les états ou les sensations que Dominique Blais lui suggère. L'espace de projection est ponctué de trois îlots sur lesquels le spectateur peut venir s'échouer pour profiter de la quiétude qu'offrent les notes du trompettiste, diffusées à l'aplomb par des haut-parleurs tubulaires. Ainsi localisé au-dessus des modules, le son se désolidarise de l'image et semble lointain et étouffé dans le reste de l'espace. Ce simple décalage suffit à perturber notre perception : d'où provient le son ? Comment circule-t-il ? Est-il diffusé simultanément dans les trois modules et désynchronisé par rapport à l'image ? Le trompettiste disparaît un instant dans un lent fondu au noir. Le son se prolonge, parfois réduit à un simple souffle.

Nous parvient alors l'écho des *Disques*, une série de moulages de cymbales en grès d'Irak, qui pendent du plafond pour venir racler le sol dans un lent ballet giratoire. La terre a transformé le son cinglant de la *crash* ou de la *ride* en un léger frottement, lancinant et primitif, qui évoque autant le craquement du saphir sur un vinyle que celui d'un outil agricole ou artisanal. Dominique Blais contraint la violence sonore de l'instrument par la matière

et la réduit à une litanie zen, là où le spectateur s'attendait à fracas et acouphènes. Le sadisme de l'artiste ne s'arrête pas en chemin et il rajoute, avec *Transmission*, une dernière dose de frustration. Deux meubles *rack*, l'un contenant un lecteur cd et l'autre un ampli, sont reliés par une centaine de câbles. Aucun son ne filtre, pas même un grésillement, pas le moindre larsen. Nada. Silence radio. Les diodes oscillantes de l'ampli témoignent de la bonne réception de la musique, mais elle reste emprisonnée, piégée dans un trou noir inaccessible au spectateur. Le fouillis anarchique des câbles suggère une énergie débordante qui a été enfouie et circonscrite. La dimension déceptive de cette œuvre trouve son contrepoint avec *Cordes*, un fil électrique qui se transforme en néon et irradie la pièce de sa lumière crue, rendant cette fois visible et efficiente la circulation énergétique. En exposant parallèlement d'autres *Cordes* au Palais de Tokyo, Dominique Blais jette un pont entre les deux institutions et ouvre conceptuellement l'espace d'exposition – mais n'est-ce pas là le rôle des cordes ?

En jouant sur des effets de privation, Dominique Blais étire et éprouve le temps de perception, menant le spectateur sur les voies de la contemplation et du repos. Ses mises en scène à la fois sobres et spectaculaires révèlent une fragilité inattendue qui offre la possibilité d'une véritable expérience intérieure. Soyons zen.

DOMINIQUE BLAIS
Décélération, à la galerie Édouard Manet,
Gennevilliers

du 12 février au 11 avril 2009.

Palais de Tokyo, Paris
du 5 février au 1er mars 2009.

Inside The Circles, à Tripode, Rezé
du 24 mars au 18 avril 2009.

UN-SCENE

LEUR HISTOIRE

Par Antoine Marchand

Un-Scene. Le postulat des commissaires de présenter une scène jusqu'ici peu en vue, énoncé dès le titre de l'exposition, va à l'encontre de cette *belgitude* ou *Belgian Touch* érigée en étendard par certains critiques depuis quelques années. Parmi les artistes à l'honneur, souvent éclipsés – *unseen* – par l'omniprésence des « têtes de gondole » Jan Fabre et Wim Delvoye, on retrouve des visages connus, tels François Curlet ou Geert Goiris, exposés régulièrement en France, mais également quelques découvertes, comme le tout jeune Xavier Mary ou l'entreprise artistique développée depuis 1992 par Agence. Les imposantes « structures industrielles » du premier semblent tout droit sorties des films de Cronenberg, à la croisée de *La Mouche* et de *Crash*. Ces assemblages d'éléments d'ordinaire croisés le long des autoroutes – néons, rambardes de sécurité – trônent au milieu d'une salle, telles des stèles érigées à la gloire d'une urbanité déviante. L'installation d'Agence, quant à elle, se concentre sur la notion de droit d'auteur. Le travail d'investigation très pointu auquel s'est attelé Kobe Matthys permet de mettre ici à la disposition des visiteurs une somme

de documents impressionnante, véritable archive qui questionne la réappropriation et le domaine public. Parallèlement à ces propositions, les images mystérieuses de Benoît Platéus offrent un dialogue saugrenu entre des éléments hétéroclites, *crossover* aussi improbable que séduisant entre la tradition belge de la bande dessinée, les expérimentations photographiques de Thomas Ruff et l'esthétique West Coast. Et puisqu'il est question de tradition belge, comment ne pas évoquer celle de l'absurde, omniprésente outre-Quiévrain. Austère et inquiétant au premier abord, *The Frigate*, le film de Harald Thys et Jos De Gruyter, rejoue les codes du roman-photo à la *OK Podium* et convoque des acteurs non-professionnels pour créer des situations incongrues tragi-comiques qui, sans verser dans le burlesque, dépassent le cadre de la normalité, s'inscrivant par là même dans la lignée du duo de réalisateurs formé par Dominique Abel et Fiona Gordon ou Bouli Lanners. Néanmoins, si *Un-Scene* permet de (re)découvrir toute la vitalité et la diversité de la scène belge, elle peine à dépasser le stade du showroom, de la simple présentation. Et bien que les commissaires

annoncent clairement l'impossibilité de réussir une exposition de scène nationale, se pose la question de la validité conceptuelle de tels rassemblements, dont le seul dénominateur commun est la provenance géographique. On peut citer les exemples édifiants de la dernière *California Biennial* qui n'est qu'une accumulation de pièces sans aucune mise en perspective ou point de vue critique sur les œuvres présentées, quand *Notre Histoire* au Palais de Tokyo jouait la carte du sentimentalisme exacerbé, avec la réussite que l'on sait. La seule raison d'être de ces expositions est finalement de constituer une réelle aubaine pour les curateurs atteints de jeunisme, en recherche perpétuelle de nouveaux talents à exposer.

Un-Scene, au Wiels, Bruxelles

du 29 novembre 2008 au 22 février 2009.

Avec Agentschap/Agence/Agency, Stephan Balleux, Aline Bouvy & John Gillis, Vaast Colson, François Curlet, Michael Dans, Koenraad Dedobbeleer, Lucile Desamory, Vincent Geyskens, Tina Gillen, Geert Goiris, Valérie Mannaerts, Xavier Mary, Benoît Platéus, Frédéric Platéus, Jimmy Robert, Gert Robijns, Ivo Provoost & Simona Denicolai, Harald Thys & Jos De Gruyter, Heidi Voet.



XAVIER MARY
Highway Rooter, 2006
Vue d'installation au Wiels
Photo Filip Van Zielegem

PIERRE MALPHETTES
Sans titre (La Poutre), 2009
Acier, béton, 67,5 x 80,5 x 610 cm.
Production Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur.
Courtesy l'artiste et galerie Kamel Mennour, Paris
Photo Jean-Christophe Lett.



PIERRE MALPHETTES

RÊVERIES MINÉRALES ET AÉRIENNES

Par Pierre Tillet

« J'admire dans la matière la moins sensible la présence de tracés sans nécessité et sans fantaisie, jamais pareils, toujours parents, dérivant avec évidence d'un prototype abstrait, ébauchant des symétries approximatives et inévitables. Une docilité économe les gouverne avec douceur ». Par cette phrase⁽¹⁾, Roger Caillois nous persuaderait presque que l'imagination n'est qu'un prolongement de la matière et le beau artistique un dérivatif du beau naturel. Ce n'est évidemment pas le cas chez Pierre Malphettes, pour qui le beau est engainé à moitié dans les choses, à moitié dans les sensations produites par les choses. Le *Nuage de verre* (2009) qui ouvre son exposition au Frac Paca semble correspondre au « prototype abstrait » dont parle Caillois. Comme un nuage véritable, il est constitué d'un matériau à la fois léger (ou du moins transparent) et pesant (des feuilles de verre suspendues entre sol et plafond par des câbles). Comme *L'Arc-en-ciel* composé par l'artiste en 2004, mais dans un second temps, il génère des variations chromatiques. En effet et bien qu'elles soient incolores, les lames de verre créent en se superposant de curieuses tonalités vert amande. *Le Nuage* rappelle aussi *Lens flair* (2004) de François

Curlet, qualifié par l'artiste de « mobile décoratif de précision illustrant un incident d'optique inexistant à l'œil »⁽²⁾. La principale différence entre les deux œuvres tient à la référentialité de celle de Pierre Malphettes, idéalité figée et géométrique de nuage. En écho à cette première sculpture, Pierre Malphettes a réalisé une peinture murale évoquant un brouillard pixellisé qui monte du sol – une œuvre précédant *qi* (2003-2004) de Guillaume Leblon, brouillard réel s'échappant du bas d'une cloison, qu'il dégrade progressivement. Cette nuée de synthèse, modélisée (comme l'était, à sa façon, *le Nuage*) essaime à plusieurs endroits dans l'exposition. À l'instar d'*Un Arbre* (2006), qui renvoyait des tasseaux de bois à leur source (indiquée par son titre), *Un Tas de sable* (2009) est d'une certaine manière un retour à l'envoyeur. Des claustras en béton, dans la composition desquelles entre du sable, sont assemblées en rosaces découpées, créant une image tridimensionnelle de tas de sable. Plus loin, des tourbillons d'air sont piégés entre des cloisons de polyanne formant un petit pavillon triangulaire (*Cloisonnement (2)*, 1999), tandis que des ventilateurs suspendus à des cordes s'attirent et se repoussent, dans une version

macroscopique et *handmade* des mouvements qui animent les particules de matière de la physique quantique (*Les Attracteurs étranges*, 2000). Les *Flaques* (2007-2009) sont des petits rochers prélevés dans la nature, auréolés de plaques d'inox poli. Ce sont autant d'îles qui s'égayent ici et là en micro-archipels. Enfin, Pierre Malphettes a sculpté une poutre d'acier en ôtant de la matière pour en faire de la dentelle. Posée à l'horizontale sur deux blocs de béton, l'œuvre – *Sans titre (La Poutre)*, 2009 – rappelle la conception de la colonne par Toyo Ito, « quelque chose qui se balance et danse dans l'eau exactement comme des algues »⁽³⁾.

⁽¹⁾ Roger Caillois, *Récurrences dérobées*, éditions Hermann, 1978, p. 71.

⁽²⁾ Voir www.curlet.com

⁽³⁾ Toyo Ito cité par Valérie Nègre dans un texte consacré à *La Colonne. Nouvelle Histoire de la construction*, ouvrage paru sous la direction de Roberto Gargiani, in *Les Cahiers du Mnam*, n° 106, hiver 2008-2009, p. 121.

PIERRE MALPHETTES
Sculptures terrestres et atmosphériques, au
Frac Paca, Marseille
du 23 janvier au 25 avril 2009.

OLAFUR ELIASSON
The Sun has no Money, 2008
Vue de l'installation,
Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli.
Photo Paolo Pellion, Turin.

T2 - TORINO TRIENNALE

SILENCE, SATURNE

Par Pierre Tillet

Analysant les formes multiples de la mélancolie, Jean Starobinski évoque des espaces clos ou prisons de l'âme auxquels on ne peut échapper. Personnifiant l'humeur noire, il en fait un démon qui « *détient sa victime dans l'espace étroit où elle l'a emmené* ». Conséquence : le sujet atrabilaire « *est retenu dans les oubliettes de la mélancolie* »⁽¹⁾. Pour Akram Zaatari, cette métaphore n'en est pas une. Dans un projet montré lors de la seconde édition de la Triennale de Turin, l'artiste s'est focalisé sur la figure de Nabih Awada, opposant du Sud-Liban arrêté à l'âge de seize ans, puis détenu dans des prisons israéliennes. À l'aide de divers documents, Akram Zaatari a reconstruit son expérience carcérale dans un mini-mémorial qui suscite un sentiment d'effroi. Cette proposition est l'une des plus inattendues de la triennale, intitulée par son commissaire, Daniel Birnbaum⁽²⁾, *50 Moons of Saturn*. Au Castello di Rivoli, Olafur Eliasson livre une sculpture contemplative constituée de cercles suspendus qui tournent et projettent des ombres semblables à des astres. Son approche de la mélancolie est exceptionnellement sereine. Les espaces infinis qui effrayaient Pascal sont ici plus proches des planétariums *old school* (ce qui n'a rien de péjoratif) que, par exemple, des peintures de Caspar David Friedrich.

Autre pôle de la Triennale, la rétrospective consacrée à Paul Chan à la Fondation

Sandretto Re Rebaudengo n'est pas neuve, mais baigne dans une ambiance de bacchante apocalyptique où la loi est une putain qui se donne au plus offrant. Empruntant à l'esthétique des films gore et pornographiques, mixée avec celle de *South Park*, Paul Chan dresse le portrait d'un monde en ruine dans lequel des fleurs deviennent des vulves et des carnivals se déroulent à la façon des *Cent vingt Journées de Sodome*. L'intérêt de ses œuvres réside dans la combinaison d'une *mimésis* pauvre et de scènes animées dont la littéralité est intelligemment compliquée par des références à Diderot, Fourier, Darger ou encore Sade, abordé comme une figure inversée de Kant.

50 Moons of Saturn est un paysage éclaté, souvent décevant, une sorte de « GNS » étendu aux dimensions du cosmos. Rosa Barba filme un champ illimité de panneaux solaires tournant comme des girouettes (*They Shine*, 2007), Jennifer Bornstein cadre une pluie de météorites en papier aluminium entrant par la fenêtre ouverte d'un appartement (*Celestial Spectacular*, 2002), Wade Guyton reproduit des images de flammes identiques sur des fonds variés, comme autant de feux gelés (*Untitled*, 2008). Dans une salle couverte de rideaux de soie en satin violet, qui reproduisent le décor de son film, Ragnar Kjartansson projette les images d'un chanteur de charme accompagné d'un orchestre, qui psalmodie les trois mots

« *sorrow conquers happiness* » pendant une heure (*God*, 2007). Son obstination parodie certaines performances historiques – comme si un clone islandais de Claude François imitait Abramovic et Ulay.

⁽¹⁾ Jean Starobinski, « L'Encre de la mélancolie » in *Mélancolie. Génie et Folie en Occident*, RMN / Gallimard, 2005, p. 26.

⁽²⁾ Par ailleurs, commissaire de la prochaine Biennale de Venise.

T2 - Torino Triennale, au Castello di Rivoli, Fondation Sandretto Re Rebaudengo, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti, Turin

du 6 novembre 2008 au 1^{er} février 2009.

Avec Olafur Eliasson, Paul Chan, ainsi que Meris Angioletti, Rosa Barba, Jennifer Bornstein, Zoulikha Bouabdellah, Ulla von Brandenburg, Matthew Brannon, Gerard Byrne, Bonnie Camplin / Paulina Olowaska, Valerio Carrubba, Antonio Cataldo & Mariagiiovanna Nuzzi, Kerstin Cmelka, Keren Cytter, Simon Dybbroe Möller, Lara Favaretto, Spencer Finch, Ceal Floyer, Anna Galtarossa, Andrea Geyer, Loris Gréaud, Wade Guyton, Haegue Yang, Annika von Hausswolff, Ragnar Kjartansson, Joachim Koester, Koo Jeong-A, Sandra Kranich, Robert Kusmirowski, Rivane Neuenschwander, Diego Perrone, Alessandro Piangiamore, Giuseppe Pietroniro, Giulia Piscitelli, Peyman Rahimi, Pietro Roccasalva, Tomas Saraceno, Wilhelm Sasnal, Benjamin Saurer, Alberto Tadiello, Pascale Marthine Tayou, Wolfgang Tillmans, Gert & Uwe Tobias, Luca Trevisani, Tatiana Trouvé, Ian Tweedy, Donald Urquhart, Guido van der Werve, Jordan Wolfson, Akram Zaatari. Commissaire : Daniel Birnbaum.

POLITICAL / MINIMAL

ARTICLE EN NOTES DE BAS DE PAGES POUR UNE EXPOSITION À SOUS-TITRES

Par Lucile Bouvard

Political / Minimal. Un titre clair et tranché comme on en voit rarement. Pas besoin de détour, nous avons devant les yeux l'exact synopsis de l'exposition présentée jusqu'à fin janvier au KunstWerke Institute de Berlin. Jouant sur ce qui pourrait s'annoncer comme un oxymore – la mise en relation de l'autonomie de l'œuvre, poussée à son extrême par l'art minimal, avec un regard sur la vie et la « polis » –, le projet réunit un certain nombre de pièces récentes dont les allures minimales portent en réalité une réflexion sociale ou politique.

Après un tel énoncé, c'est avec peu d'étonnement, mais néanmoins tout autant de plaisir que l'on découvre en ouverture le *Condensation Cube* d'Hans Haacke⁽¹⁾. Figure tutélaire et instigateur du genre, il donne le ton à l'univers géométrique de l'exposition, en rappelant à notre mémoire la place majeure occupée par le cube et le carré dans les travaux « proto-conceptuels » et, par la suite, dans les œuvres conceptuelles elles-mêmes⁽²⁾. Répété d'emblée par l'accolement de *3,000 Holes of 180 x 50 x 50 cm each* de Santiago Sierra⁽³⁾ à la pièce de Haacke, il revient plus loin avec *White* de Monica Bonvicini, une vitrine éclairée de l'intérieur et brisée sur ses quatre faces, ou encore *Passeport* de Felix Gonzalez-Torres, un simple *stack* de feuilles vierges posé au sol.

Même s'il ne constitue pas l'unique forme de l'exposition – la géométrie commune aux pièces s'incarne également dans le cylindre, le cercle, le cône ou le triangle –, le cube, tel un motif, occupe un rôle de structuration prédominant, ne manquant pas au passage de faire hommage aux questionnements sur la sculpture et son échelle initiés par

les minimaux. Pour preuve : le choix très précis de *Cube (9x9x9)* de Mona Hatoum, une sculpture à hauteur d'homme structurée par une trame de fils barbelés. L'œuvre, dont la taille très proche du *Dé* de Tony Smith – ni monument ni objet⁽⁴⁾ – exacerbe la violence et la tension latentes, projette le spectateur à la lisière d'un danger imminent, mais toujours contenu.

À l'image de son titre duel, l'exposition donne très vite lieu à une déambulation à deux lectures. Alors que la première se fraye un chemin à travers le rythme sobre de l'accrochage en s'attachant plus aux formes et aux surfaces, la deuxième fait usage du texte pour tenter de percer à jour les accents politiques des œuvres. Dans un certain nombre d'entre elles, ce récit reste caché, maintenu par la non-figuration dans un état de latence qui fait usage du « Secret » tel qu'il a été introduit dans l'art par les procédures conceptuelles⁽⁵⁾. Chez Alfredo Jaar, les photos de la guerre du Rwanda prises par l'artiste se retrouvent cachées dans des « tableaux-boîtes » noirs, comme le symbole d'une horreur que même les images ne peuvent retranscrire, tandis que dans *Black Square* de Taryn Simon, Bill Gates presque insoupçonnable se tapit dans l'ombre noire d'un monochrome contrefait. Mais deux pièces plus encore que les autres accentuent le retournement du *What you see is what you see* de Frank Stella observé ici, je veux parler d'*Entierro / Burial* de Teresa Margolles⁽⁶⁾ et *Untitled Multiples* de Seth Price⁽⁷⁾. Toutes deux ajoutent à la promesse de leur référence « sociale » celle d'un contenu présent, mais hors de portée. Par ce renforcement de l'accord tacite⁽⁸⁾ établi avec le spectateur, les artistes poussent la « double lecture » à son extrême

et assoient la valeur auratique de la pièce sur le non visible et la latence. Au-delà de la forme. L'attention portée à cette puissance immanente est par ailleurs lisible dans la place attribuée par Klaus Biesenbach à l'œuvre de Margolles. Depuis l'entrée, marquée par la présence du *Condensation Cube* de Haacke, le spectateur débouche directement sur une balustrade qui surplombe l'espace principal d'exposition. Au centre, trône *Entierro / Burial*. Les autres pièces, quant à elles, ont été placées à distance, le long des murs, comme pour appuyer l'hommage implicite de ce pavé-monument.

Si *Political / Minimal* concentre en premier lieu son regard sur la manière dont les pièces mettent en jeu l'emprunt de leur facture et leur procès intrinsèque, elle offre également, de manière détournée, une occasion de reconsidérer l'héritage du minimalisme, mais aussi son histoire propre. À tout un chacun, alors, de se remémorer et d'interroger sa doxa, son rôle clé au sein de la néo avant-garde des années 1960-70, ses paradoxes et ses zones d'ombres. Comme un chemin de traverse qui, après tous les travaux critiques qui ont tenté de le circonscire, induit le rappel par l'expérience.

Political / Minimal au KunstWerke Institute, Berlin

du 30 novembre 2008 au 25 janvier 2009. Avec Adel Abdessemed, Francis Alys, Monica Bonvicini, Tom Burr, Annabel Daou, Edith Dekyndt, Felix Gonzalez-Torres, Hans Haacke, Mona Hatoum, Damien Hirst, Alfredo Jaar, Derek Jarman, Terence Koh, Kitty Kraus, Klara Liden, Teresa Margolles, Kris Martin, Corey McCorkle, Helen Mirra, Muchen & Shao Yinong, Sarah Ortmeyer, Seth Price, Gregor Schneider, Tino Sehgal, Santiago Sierra, Taryn Simon, Rosemarie Trockel, xurban_collective, Aaron Young.



MONA HATOUM
Cube (9x9x9), 2008

Vue de l'exposition *Political/Minimal*, KW, Berlin

(1) Conçus entre 1963-1965, parmi ses toutes premières œuvres, les *Condensation Cube* de Haacke renferment une fine quantité d'eau qui, selon les variations de température de l'espace d'exposition, se transforme en buée pour, au contact des parois de Plexiglas, redevenir eau. Traduisant au sein de leur microcosme, le contexte et les données physiques de l'exposition, ses pièces sont emblématiques de l'intérêt initial de l'artiste pour les interactions entre systèmes physiques et biologiques.

(2) Selon l'analyse émise par Benjamin Buchloh dans « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, éditions de 1989, le carré – et sa « rotation stéréométrique, le cube » – constituent la plus exacte formalisation de la tautologie linguistique. « Not surprisingly, the two forms proliferate in the painterly and sculptural production of the early to mid-1960s, when rigorous self-reflexivity examines

the traditional boundaries of modernist sculptural objects to the same extent that the phenomenological reflection of viewing space re-incorporates architectural parameters into the conception of painting and sculpture. »

(3) La pièce présente le labeur de travailleurs sénégalais embauchés par l'artiste à un salaire minimum pour creuser trois mille trous de base carrée dans un terrain à la frontière du Maroc et de l'Espagne.

(4) Dans la deuxième partie de son livre *Note on the Sculpture*, Robert Morris revient sur un entretien réalisé avec Tony Smith au sujet de *Die* (1962), une sculpture d'acier de 180m. de haut : « Q : Pourquoi n'avez-vous pas fait un cube plus grand afin qu'il domine le spectateur ? – R : Je ne faisais pas un monument. – Q : Alors pourquoi ne pas l'avoir fait plus petit de sorte que le spectateur puisse se pencher au-dessus ? – R : Je ne faisais pas un objet. »

(5) Voir la conférence donnée par Jan Verwoert le 6 décembre 2008 à The Building, Berlin.

(6) *Entierro / Burial* est assez représentative de la pratique de Teresa Margolles par la manière dont elle traduit les préoccupations de l'artiste pour la place occupée factuellement et symboliquement par la mort dans la société. Au premier coup d'œil, elle semble n'être qu'un simple bloc de béton, mais renferme en réalité la dépouille d'un nourrisson mort-né.

(7) *Untitled Multiples* compile sous la forme d'une tour de CD un ensemble de vidéos jihadistes, trouvées par Seth Price sur internet. En libre accès sur la toile, les vidéos demeurent, dans l'espace d'exposition, inaccessibles aux visiteurs. À la fois pointées du doigt et soustraites au regard.

(8) Je fais ici référence au concept d'« accord tacite » analysé au sein des « relations interpersonnelles » par Erving Goffman. Voir « Perdre la face ou faire bonne figure », *Les Rites d'interaction*, Erving Goffman, éditions de Minuit, Paris, 1974.

SOPHIE RISTELHUEBER

Fatigues #46, 1992

Image argentique couleur et noir et blanc montée sur aluminium, avec cadre ciré or.
100 x 130 x 6 cm. Édition 3/3. Collection de l'artiste.
© Sophie Ristelhueber / ADAGP, Paris, 2009.

SOPHIE RISTELHUEBER

DE LA DESTRUCTION

Par Claire Guézenar

Familier, et pourtant paradoxalement assez méconnu en France, le travail de Sophie Ristelhueber convoque invariablement deux images persistantes : un dos suturé à la suite d'une intervention chirurgicale, une palme raie calcinée par des bombardements. Deux images, qui sont sans doute emblématiques de la démarche de l'artiste, mais éclipsent cependant une activité beaucoup plus complexe qui dépasse l'enjeu du questionnement sur le statut du documentaire.

Le titre de l'exposition du Jeu de Paume, *Opérations*, qui s'entend dans la triple acception du terme (militaire, médicale et artistique), donne bien la mesure de la diversité des registres qui sont à l'œuvre dans ce travail. Souvent désignée de façon réductrice comme photographe, Ristelhueber a ouvert la palette de ses médiums : films, bandes sonores, installation figurent dans cette exposition monographique qui n'a aucun caractère rétrospectif, même si les œuvres présentées s'échelonnent entre 1984 et 2008.

Si ses images ne cèdent en rien au pathos, malgré la gravité des sujets abordés depuis plus d'une vingtaine d'années, reste que le thème de la destruction est omniprésent dans cette œuvre (*une obsession*, précise-t-elle dans le catalogue qui accompagne et prolonge l'exposition⁽¹⁾). Ristelhueber propose une vision entropique du monde qu'elle saisit après des périodes de conflits surmédiatisés (Irak, Koweït, Liban...). La série la plus

ancienne, *Beyrouth, Photographies*, 1984, donne à voir les vestiges d'une ville détruite par les bombardements. Mais il s'agit moins de montrer la ruine que la transformation d'un paysage urbain soumis aux cycles des destructions et des reconstructions engendrées par l'activité humaine, comme le souligne le texte de Lucrèce accroché en exergue des photographies.

L'artiste livre également une vision anthropique des lieux alors même que la figure humaine est absente des clichés. Dans *Faits*, réalisé après l'opération « Tempête du désert », le paysage porte les stigmates des récents combats : tranchées, cratères, chars abandonnés, objets laissés-pour-compte dans la déroute. L'ensemble est constitué d'une quarantaine d'images qui offrent une vision fragmentée d'un territoire flagellé par des mois de combats. Les vues d'avions se juxtaposent aux vues rapprochées et provoquent une perturbation des échelles assez vertigineuse : entre représentation cartographique et objet saisis à l'échelle 1.

Écartant vigoureusement toute filiation avec le photojournalisme auquel on a souvent voulu l'associer, Sophie Ristelhueber s'emploie à bien signifier sa présence comme sujet au sein de l'exposition, notamment à travers trois diptyques tirés de la série *Vulaines*. Composé de deux photographies, une image en noir et blanc empruntée à son album de famille sur laquelle on la voit enfant, accompagnée

d'une image en couleurs d'une maison de famille photographiée du point de vue d'un enfant, l'ensemble laisse apparaître une construction intimiste de la mémoire qui se constitue avec la part de fiction inhérente à toute représentation de soi. Cette série fonctionne comme une mise au point sur une démarche qui traite avant tout de la contingence de la représentation et du travail du temps sur les lieux.

L'exposition se clôt sur un film dans lequel on voit l'artiste au corps à corps avec ses propres images. Si cette œuvre récente affirme le caractère spéculatif de la démarche, la polysémie du titre de la pièce, *Fatigues*, – qui repose sur un jeu de mot de traduction⁽²⁾ – revêt également un caractère métaphorique et axiomatique : l'affirmation de la figure de l'artiste embarqué – au sens pascalien – contre celle du photographe *embedded*.

⁽¹⁾ « *L'alternance de constructions et de destructions humaines constitue un thème obsessionnel de mon travail* », propos tirés d'*Opérations*, catalogue de l'exposition, co-éditions les presses du réel et Jeu de Paume, 2009, p 213.

⁽²⁾ En français : lassitude physique ou morale ; en anglais : vêtement militaire, et par extension, vêtement de travail.

SOPHIE RISTELHUEBER
Opérations, au Jeu de Paume, Paris
du 20 janvier au 23 mars 2009.

NEAL BEGGS

LONESOME IN THE DESERT

Par Daphné Le Sergent



NEAL BEGGS

Lonesome in the Desert, 2009

Vue de l'exposition à la Chapelle du Genêteil
Photo Marc Dommage

Un grand panneau en bois surélevé au-dessus d'un tas de sable au moyen de piquets plantés dans des bidons de fer souligne de toute sa longueur la nef de la Chapelle du Genêteil. On peut y découvrir de grandes lettres reprenant la typographie blanche et amovible utilisée par les cinémas d'Hollywood au siècle dernier pour annoncer les films de la semaine. Ces lettres sont éclairées d'ampoules rouges, jaunes, bleues et dévoilent, d'un côté, un passage de l'épître de saint Paul aux Corinthiens et de l'autre, un refrain de John Lennon. Il y est question d'amour : « *Si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien* » (saint Paul), « *Tout de ce dont tu as besoin c'est de l'amour* » plus connu dans sa version anglaise « *All you need is love* » (John Lennon). Le texte d'ailleurs se donne à lire en anglais, arrachant les phrases de saint Paul de leur contexte historique et les replaçant dans un univers pop. Pop serait à entendre dans le sens de populaire : les deux faces du panneau apparaissent comme celles d'un disque vinyle où se répèterait inlassablement ce qui apparaît comme le même message, amour universel et paix. Ainsi, c'est une sorte de ritournelle qui s'engage. Félix Guattari dans *Chaosmose* la définit d'après le chant

des oiseaux en période d'amour et la pense vis-à-vis de la délimitation d'un territoire. Il s'agit, dans le chant de cette ritournelle, de définir un espace fonctionnel bien déterminé qui se fait sur le détachement d'un motif (ou d'un leitmotiv, précise-t-il) existentiel, venant instaurer du sens dans le chaos du sensible. Les deux énoncés sur l'amour viennent ici se confondre pour donner prise à un même chant, à une même rythmique, permettant le marquage d'un espace que Neal Beggs rapporte au désert dans le titre de l'exposition *Lonesome in the Desert*. Celui-ci trouve lui-même appui dans la structure du panneau évoquant le Far West du cinéma (sable, bidons, couleurs vives des ampoules, typographie). L'espace délimité par cette ritournelle prend ancrage dans l'imaginaire collectif et le désert convoqué n'est pas tant réel que se rapportant à l'expérience d'une vacuité ou à la solitude urbaine. On retrouverait là un lien avec des performances précédentes dans lesquelles l'artiste traversait l'espace d'exposition accroché aux murs au moyen d'un piolet et de chaussures d'escalade. La situation mise en place tient d'un appauvrissement extrême de l'acte artistique, comme la comparaison des deux textes de saint Paul et John Lennon

visé à en éliminer le contexte : le sujet face au vide que fait l'œuvre se trouve immergé dans un désert symbolique. Que la ritournelle soit marquée par des lettres de lumière ou qu'elle se fasse en creux dans les trous laissés par le piolet, elle cherche à inscrire la singularité d'une trajectoire mais semble tout autant en affirmer l'errance. « *Ce titre*, explique Neal Beggs, *est un rêve impossible, un sommet inaccessible.* » Le mythe pop d'amour sur lequel repose l'exposition dévoile un espace particulier, celui certes d'une utopie politique. Mais Neal Beggs contourne l'éventualité de son existence en changeant la nature : il n'est pas question d'un espace défini dans une étendue, marqué par la coexistence simultanée de différents points, mais de l'avènement d'un espace dégagé dans un parcours, dans une ritournelle, dans un rythme et une durée. La distance qui nous sépare des choses n'est donc plus irréparable, mais toute relative à la mise en œuvre de l'hétérogène, à l'instar de saint Paul et de Lennon, sur le même territoire.

NEAL BEGGS
Lonesome in the Desert, à la Chapelle du Genêteil, Château-Gonthier
du 10 janvier au 15 mars 2009.

Une analogie possible pour envisager la très belle exposition de Bertrand Lamarche à La Galerie serait celle du concert. Pour commencer, presque toutes les pièces de l'exposition fonctionnent sur le principe du *live*. L'artiste produit des images vivantes, des formes en mouvement. Et personne ne voit la même chose.

Cyclotunnel (A Movie Set) (2008) s'étend ainsi sur deux salles : est projetée dans l'une des deux l'image filmée au même moment dans l'autre, les jeux de lumière à l'intérieur d'un cône de papier de plusieurs mètres de long. C'est le passage d'un corps à côté de la sculpture qui provoque les variations de lumière captées dans le mini tunnel. L'image projetée abstraite qui en résulte est sans cesse changeante, au gré des déplacements des visiteurs. Sur le même principe du « direct », *Sans titre* (2008), composé d'une platine, d'un disque muet préparé et de haut-parleurs reliés par un fil à une platine, produit et diffuse en boucle un grondement.

L'artiste n'a pas rejoué son tube, *Vortex* (visible heureusement l'automne dernier au Printemps de Septembre) ce dispositif qui produit une image de vortex en live, par

projection. Mais *the funnel* réunit des pièces anciennes et des nouvelles chansons, comme un concert réussi.

Enfin, l'exposition est peuplée de bruits, des mécanismes, un sifflement, de souffles qui grondent. Pour décrire plus exactement *the funnel*, il faut donc l'envisager comme un concert de musique électro-acoustique, une expérience subtile et attentive des formes. Si entendant le souffle de l'aération, dans la salle de *Réplique* (2008), on peut éventuellement penser qu'elle fait partie de la pièce (alors que non), c'est parce que Bertrand Lamarche met en œuvre avec une grande précision tous ses dispositifs. Ils exigent une réception attentive, un peu lente, et ouvrent un espace de projection mentale où tout peut devenir signifiant.

Le plus étrange dans les œuvres de Bertrand Lamarche reste ce gouffre entre la simplicité des dispositifs et la complexité des expériences (sensuelles et culturelles) qu'ils offrent au spectateur. Ses œuvres condensent en effet des imaginaires très éloignés : l'urbanisme, la science-fiction, la conquête spatiale et le voyage dans le temps, la ville de Nancy, le cinéma, la musique pop

de Kate Bush et la musique concrète, la philosophie, *Les Métamorphoses*, le cabaret, les premières expérimentations vidéos des 70's, le mouvement perpétuel, l'architecture, la météorologie et la géométrie naturelle, des formes qui s'autogènèrent, des objets impossibles.

Chacune de ses formes est une synthèse ingénieuse entre plusieurs dimensions, une synthèse élevée à la puissance d'un fantasme. *Lobby (Hyper Tore)*, placée astucieusement à l'entrée de l'exposition, illustre parfaitement ce mode de fonctionnement commun à de nombreuses œuvres de l'artiste. Cette forme très simple, qui s'enroule lentement, paresseusement sur elle-même, vient comme narguer le spectateur en lui renvoyant la vision d'une machine devenue autonome, gloutonne et dangereuse. Les mécanismes restent toujours apparents, dévoilant la logique propre de ses appareils. Mais c'est toujours dans l'ordre de la représentation, et même de l'image, que l'artiste travaille.

BERTRAND LAMARCHE
the funnel, à La Galerie, Noisy-le-Sec
du 6 décembre 2008 au 7 février 2009.

BERTRAND LAMARCHE

THE FUNNEL

Par Jill Gasparina

BERTRAND LAMARCHE
Réplique, 2008

Courtesy galerie September, Berlin.
Collection Frac Centre. Production La Galerie, Noisy-le-Sec.
Photo Cédric Eymenier.

lips

Mika Rottenberg

MAIN D'ŒUVRE

Par Aude Launay

Ploc-tsss-pshsh-crcrcr-ploc-fssst-inspirer-pomper-pétrir-expluser-ensacher... Dans les films de Mika Rottenberg, microcosmes circulaires et pathétiques, on déglutit, on filtre, on transpire abondamment et on se tue à la tâche. La matière est partout, envahissante, étouffante, oppressante, sécrétée et suintante, grasse et un peu dégoûtante. Mais outre ces corps trop grands, larges ou gros pour les environnements dans lesquels ils évoluent, outre ces drôles de chaînes de production aux manières douteuses et à la fonction encore plus mystérieuse, outre l'artifice revendiqué de ces décors de planches et de plâtre aux couleurs criardes, c'est d'abord un son qui nous surprend, cette suite de petits bruits que l'on n'est pas habitués à entendre, parce que peut-être pas censés connaître, comme un écho à ceux de notre propre machinerie interne. Déroulant une narration rigoureuse et d'une logique aussi implacable que la gravité—ce qui chute s'écrase au sol, aussi bizarre que soit la chose qui choit—ces petits bruits égrainent l'enchaînement des étranges actions des protagonistes, leur conférant presque par leur normalité sonore une quelconque véracité.

Pour les *Performance Stills* (2008), série de photos réalisée sur commande du magazine américain *W*, la jeune Israélienne et New-Yorkaise d'adoption s'est inspirée de ses vidéos *Mary's Cherries* (2003, 5 min. 50) et *Dough* (2005-06, 7 min.) pour décomposer l'activité d'une ruche peuplée d'hommes et de femmes aux physiques extraordinaires occupés à produire on ne sait quoi, on ne sait pourquoi. Assimilant fonctions vitales et taylorisme, surproduction et aliénation, et parodiant ainsi d'un même trait acerbe socialisme et féminisme, marxisme et marché, Mika Rottenberg expose l'inutilité d'un travail qui réduit l'humain à un rouage, la particularité physique à un détail technique. Si la valeur ajoutée à la marchandise produite provient toujours d'une sécrétion humaine (larme, ongle, sueur), la rationalisation de la production n'en est pas moins dérisoire en ce qu'elle permet l'excédent, que les calories brûlées ne cessent d'alimenter.

MIKA ROTTENBERG

Performance Stills & Drawings, galerie Laurent Godin

du 18 février au 11 avril 2009

Vidéos et Sculptures 2004-2008

à la Maison rouge, Paris

du 18 février au 3 mai 2009.



MIKA ROTTENBERG

Performance Still (PJ & Cheryl), 2008.

172 x 112 cm. C-print. Courtesy Galerie Laurent Godin, Paris



Laurent Proux - 20/03 – 09/05 2009

ouvert du mercredi au samedi de 14h à 20h et sur rendez-vous

Semiose
galerie - éditions

3, rue des Montibœufs - 75020 Paris
09 79 26 16 38 – b.porcher@semiose.com
www.semiose.com

07.04 — 07.06.09

HF | RG [Harun Farocki | Rodney Graham]

AGATHE SNOW

30.06 — 27.09.09

PARRWORLD :

la collection de Martin Parr

IRINA BOTEVA

20.10 — 03.01.10

FEDERICO FELLINI

FRANCESCO VEZZOLI

TRIS VONNA-MICHELL



l'image en jeu

1, place de la Concorde – jardin des Tuileries – Paris 8^e

M^o Concorde

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

www.jeudepaume.org