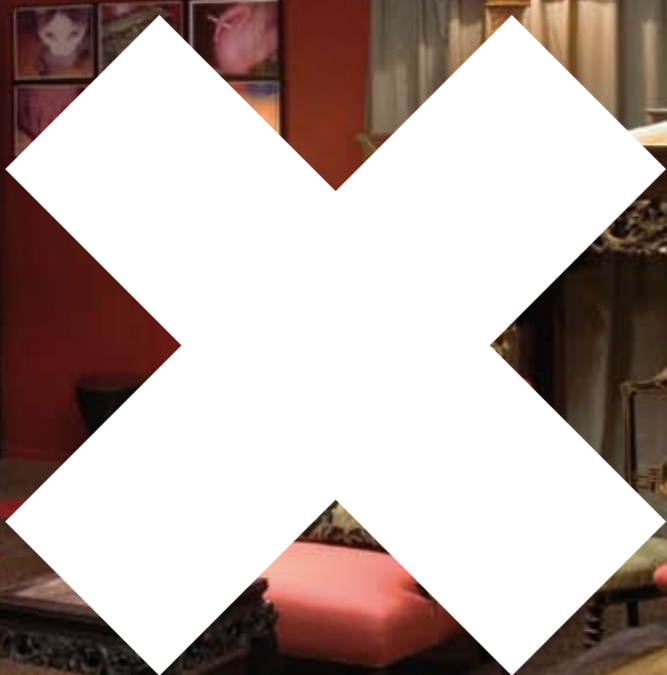


N°46 /  
revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite /  
été 2008 /  
english texts /

# 02



Centre Culturel Suisse  
32 et 38, rue des Francs-Bourgeois  
75003 Paris France  
T +33 (0) 1 42 71 44 50  
www.ccsparis.com  
pro helvetia - fondation suisse pour la culture



18.05 - 28.09.08  
**JOHN ARMLEDER : JACQUES GARCIA**  
FERMETURE ESTIVALE 04.08 - 03.09.08

# Sommaire

02 N°46 / Été 2008

## guests

- page 21 Saâdane Afif par Anne Bonnin
- page 24 Bojan Sarcevic par Yoann Gourmel
- page 29 Tom Burr par Aude Launay
- page 33 Sturtevant par Jill Gasparina
- page 37 Guillaume Leblon par François Aubart
- page 41 Gabriel Kuri par Aurélie Voltz
- page 45 Richard Shustermann par Aude Launay

## itv

- page 49 Elisabeth Lebovici et Caroline Bourgeois par Patrice Joly
- page 51 Alexis Vaillant par Elodie Royer

## reviews

- page 53 Mike Kelley, au Wiels, Bruxelles
- page 54 Laurent Grasso, à l'IAC, Villeurbanne et à la galerie Chez Valentin, Paris
- page 55 Davide Balula, au Confort moderne, Poitiers
- page 56 Fiona Tan, à la Chapelle du Genêteil, Château-Gontier
- page 57 Simon Starling, à la Galleria Franco Noero, Turin
- page 58 Fabien Giraud et Raphaël Siboni, au Palais de Tokyo, Paris
- page 59 *La même chose mais autrement*, à la Villa du Parc, Annemasse
- page 60 *Ne pas jouer avec des choses mortes*, à la Villa Arson, Nice
- page 61 Amy O'Neill, à Fri-Art, Fribourg
- page 61 Stéphane Thidet, au Grand Café, Saint-Nazaire
- page 62 Alice Anderson, à l'Espace croisé, Roubaix
- page 63 Christelle Familiari, à la Fondation Ricard, Paris et à La Criée, Rennes
- page 64 *Plus de réalité*, au Hangar à Bananes, Nantes

**2 many book 1** page 65

**1ps** page 66

*White Sands* de Sylvain Rousseau par Aude Launay

**EN COUVERTURE.** Saâdane Afif, *Re: Tête de mort*, 2008. Vue de l'exposition *One*, au Frac des Pays de la Loire. Socles en bois peints 38,5 x 62 x 45 cm, faux-plafond en dalles de laine de roche, boules en inox polymiroir. Dimensions variables. Production Frac des Pays de la Loire. Photo Jonathan Boussaert

**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION / RÉDACTEUR EN CHEF**  
Patrice Joly

**COORDINATION DE LA RÉDACTION**  
Mai Tran

**RÉDACTEURS**  
François Aubart, Anne Bonnin, Jill Gasparina, Yoann Gourmel, Patrice Joly, Aude Launay, Daphné Le Sergent, Joëlle Le Saux, Antoine Marchand,

Éva Prouteau, Bénédicte Ramade, Elodie Royer, Pierre Tillet, Mathilde Villeneuve, Aurélie Voltz

**TRADUCTION**  
Émilie Friedlander

**ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO**  
Caroline Bourgeois et Elisabeth Lebovici, Richard Shustermann, Alexis Vaillant

**DESIGN GRAPHIQUE**  
Yann Rondeau

**REMERCIEMENTS**  
Laurent Hamon, domaine de Kerguéhenec - Claire-Jeanne Jézéquel - Nina Köller, galerie Esther Schipper, Berlin - Philipp Setzer, galerie carlier | gebauer, Berlin

**IMPRESSION**  
Imprimerie de Champagne, Langres

**02 N°46** été 2008, trimestriel, 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

Marilyn Minter

Mika  
Rottenberg

Sweet

24 mai - 26 juillet 2008

GALERIE  
Laurent  
Godin

5 rue du Grenier Saint Lazare 75003 Paris - France  
T. +33 1 42 71 10 66 F. +33 1 42 71 10 77 www.laurentgodin.com

• design • sophie toporkoff •



Gil Heitor  
Cortêsão  
The Remote  
Viewer

24 mai »  
26 juillet 2008

Publication d'un catalogue / Texte de Chris Sharp

Suzanne  
Tarasieva  
Paris

171 rue du Chevaleret, 75013 Paris  
T: +33 1 45 86 02 02  
F: +33 1 45 86 02 03  
M: +33 6 11 01 16 79  
E: info@suzanne-tarasieva.com  
www.suzanne-tarasieva.com



Photo : Noël Hautemanière. Courtesy les artistes et Galerie Loevenbruck, Paris 2008.

DANIEL DEWAR &  
GREGORY GICQUEL  
Mason Masacre  
collectionsdesaintcyprien.com

Zoo galerie présente

# MINDS

Une exposition de  
Pierre Vadi

B.O. par  
Francis Baudevin  
& Christian Pahud

Du 17 mai au 28 juin 2008  
Vernissage le 17 mai à partir de 18h

Zoo galerie  
49 chaussée de la Madeleine  
F-44000 Nantes  
Tram ligne 2, arrêt Delrue

Du mercredi au samedi de 15h à 19h  
Tél./Fax: +33 2 40 35 41 55  
audelaunay@zoogalerie.fr

Zoo galerie reçoit le soutien de la Mairie de Nantes, de la Région Pays de la Loire,  
du Conseil Général de Loire Atlantique et du Ministère de la Culture (Drac des Pays de la Loire).  
Cette exposition a reçu le soutien de Pro Helvetia.  
prohelvetia

ANDRE / ARMLODER / AUGUSTE-  
 DORMEUIL / BAQUIÉ / BOULEANSKI  
 BOSSU / BOUQUAT / CACOTE /  
 CALLE / CAZAL / CLOSRY / COLLIN-  
 THIÉBAULT / CRAIG / DARIOVEN  
 DAVID / DEMAND / DEVALEUF /  
 ERRO / FELDMANN / FIRMANN  
 FISCHER / GAINS / GAROEU /  
 GASTON / HAINES / HOLLAND  
 JACQUES / LIBERA / MOUTON  
 MOULÉNE / PERRAY / RANCIER  
 RAWO / RECHTER / ROSSIGNOL  
 RUTAULT / SANDBÄCK / SANEJOUAN  
 SARRIS / SCURTI / SHERMAN  
 STOLL / STRATMANN / THOMAS  
 TUYMANS / VILLENEUVE /  
 VILMOUTH / WURM

# REGARDE de TOUS tes YEUX, regarde

l'art contemporain de perec

27 JUIN 2008  
12 OCTOBRE 2008

MUSÉE  
DES BEAUX-ARTS  
DE NANTES



VILLE DE  
**Nantes**

la part manquante

**Amélie labourdette**

21 mai - 1er juillet 2008



HEIDIGALERIE

mardi au vendredi 14h-19h & samedi 11h-13h / 14h-19h  
1 rue Beaupaire 44000 Nantes - tél +33-2 4040 8010

[www.heidigalerie.com](http://www.heidigalerie.com)



# Dix-7 en Zéro-7

Exposition des diplômés 2007  
avec les félicitations du jury  
de l'École nationale supérieure des beaux-arts  
de Paris

Commissariat de l'exposition : Laurent Busine

Du 10 juin au 12 juillet 2008

À l'École nationale supérieure des beaux-arts

Galerias d'exposition : 13 quai Malaquais 75006 Paris  
Ouvertes du mardi au dimanche de 13h à 19h

et

À la Fondation d'entreprise Ricard

12 rue Boissy d'Anglas 75008 Paris  
Ouverte du mardi au samedi de 11h à 19h

Bertille Bak, Guillaume Bresson, Jean-Baptiste Akim Calistru, Juliette Delaporte,  
Grégory Derenne, Eric Giraudet, Claire Glorieux, Lukas Hoffmann, Michaël Jourdet,  
Anne Le Hénaff, Jean-François Leroy, Perrine Lievens, Alexandre Oudin, Carine  
Parola, Benoît Piéron, Antoine Roegiers, Valentin

[www.beauxartsparis.fr](http://www.beauxartsparis.fr)

[www.fondation-entreprise-ricard.com](http://www.fondation-entreprise-ricard.com)

HISCOX

[prix hiscox  
start 08]

tram

galerie frank elbaz.

HUGO PERNET  
& HUGO SCHÜWER-BOSS  
*Kid Nation*

24 mai – 18 juin  
galerie frank elbaz

LILIAN BOURGEAT  
*Excès*

21 juin – 31 juillet  
galerie frank elbaz

VOLTA 4, BÂLE

STAND G12  
2 – 7 JUIN

SWETLANA HEGER  
*Smoke (Liberté toujours)*

Konstmuseum, Kalmar, Suède  
10 mai – 24 août

GYAN PANCHAL

Galerie Edouard Manet,  
Gennevilliers  
14 mai – 14 juin

DAVIDE BALULA  
*Le Lac, le mensonge*

Confort Moderne, Poitiers  
16 mai – 31 août  
Publication d'un catalogue

LILIAN BOURGEAT  
*Les Encombrants*

CCC, Tours  
28 juin – 16 novembre

Conception graphique Thomas Gizolme / thierry Charbonel

7 rue saint-claude 75003 paris france  
T +33 (0)1 48 87 50 04 • F +33 (0)1 48 87 52 93  
[www.galeriefrankelbaz.com](http://www.galeriefrankelbaz.com) • [info@galeriefrankelbaz.com](mailto:info@galeriefrankelbaz.com)

# LISTE 08

## THE YOUNG ART FAIR IN BASEL

June 3–8, 2008

**Open Hours** Tuesday to Saturday 1 p.m. to 9 p.m., Sunday 1 p.m. to 7 p.m.  
**Opening Reception** Monday, June 2, 5 p.m. to 10 p.m.  
Burgweg 15, CH-4058 Basel, T +41 61 692 20 21, info@liste.ch, www.liste.ch  
A project in the workshop community Warteck pp

64 Galleries from 22 Countries \*new at LISTE

**Austria:** Andreas Huber, Vienna. \*Layr Wuestenhagen, Vienna. Mezzanin, Vienna. **Belgium:** dépendance, Brussels. **Chile:** \*Traschi, Santiago. **Czech Republic:** hunt kastner, Prague. **Denmark:** kirkhoff, Copenhagen. Christina Wilson, Copenhagen. **France:** Chez Valentin, Paris. Cortex Athletico, Bordeaux. Cosmic, Paris. schleicher + lange, Paris. Jocelyn Wolff, Paris. **Germany:** \*Sandra Bürgel, Berlin. Iris Kadel, Karlsruhe. Johann König, Berlin. Linn Lühn, Cologne. Neue Alte Brücke, Frankfurt. Peres Projects, Berlin/Los Angeles. \*schnittraum/lutz becker, Cologne. Micky Schubert, Berlin. Van Horn, Dusseldorf. **Great Britain:** \*Ancient & Modern, London. Laura Bartlett, London. Sorcha Dallas, Glasgow. Dicksmith, London. Herald St, London. IBID Projects, London/Vilnius. Mary Mary, Glasgow. Jonathan Viner/ Fortescue Avenue, London. **Greece:** The Breeder, Athens. **Holland:** Juliette Jongma, Amsterdam. Upstream, Amsterdam. martin van zomeren, Amsterdam. Zinger, Amsterdam. **Italy:** Fonti, Napoli. Francesca Kaufmann, Milano. \*Klerkx, Milano. \*Francesca Minini, Milano. Monitor, Rome. Raucci/Santamaria, Napoli. **Japan:** Yamamoto Gendai, Tokyo. **Mexico:** \*Proyectos Monclova, Mexico. Myto, Mexico. **Norway:** Standard (Oslo), Oslo. **New Zealand:** Michael Lett, Auckland. **Poland:** lokal 30, Warsaw. Raster, Warsaw. **Romania:** Plan B, Cluj. **Spain:** \*ProjecteSD, Barcelona. **Sweden:** Elastic, Malmö. **Switzerland:** Evergreene, Geneva. Freymond-Guth, Zurich. Groeflin Maag, Zurich. Laurin, Zurich. **Turkey:** \*Rodeo, Istanbul. **USA:** Broadway 1602, New York. \*Elizabeth Dee, New York. Zach Feuer, New York. Foxy Production, New York. Daniel Hug, Los Angeles. David Kordansky, Los Angeles. \*Overduin and Kite, Los Angeles. Wallspace, New York.

Graphic: Ute Dreweas, Basel/Photo: Hans-Jörg Walker, Zürich

Main Sponsor: E.GUTZWILLER & CIE, BANQUIERS, Basel

FRAC BOURGOGNE

fonds régional d'art contemporain de Bourgogne  
49, rue de Longvic  
[F] 21000 Dijon  
www.frac-bourgogne.org

KOENRAAD DEDOBDELEER • RITA McBRIDE

TIGHT

21.06 > 12.09.08

L'exposition Koenraad Dedobbeleer - Rita McBride : TIGHT est organisée par le Frac Bourgogne, Dijon en collaboration avec la Kunsthalle Bern et le PMMK - Musée d'art Moderne d'Oslo.  
Le Frac Bourgogne, membre de « platform », bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (Drac Bourgogne), du Conseil régional de Bourgogne et du Conseil général de la Côte-d'Or.

YOU ARE MY MIRROR 2 :  
LES LENDEMAINS  
N'ONT PAS  
CHANTÉ

3 JUIL - 19 OCT 08

DEIMANTAS NARKEVICIUS, GINTARAS DIDZIAPETRIS  
EXHIBITION BIS : MATTHEW BUCKINGHAM, NICOLAS PINIER

49 NORD 6 EST  
FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LORRAINE  
1 BIS RUE DES TRINITAIRES, F-57000 METZ  
—  
INFOS / CONTACTS : WWW.FRACLORRAINE.ORG

EN PARTENARIAT AVEC LE CAC VILNIUS, LITUANIE  
MERCİ AU CONSEIL GÉNÉRAL DE LA MOSELLE ; À LA GALERIE GB AGENCY, PARIS  
ET AU FRAC BOURGOGNE

MANIFESTATION ORGANISÉE DANS LE CADRE DE LA SAISON CULTURELLE EUROPÉENNE EN FRANCE (1<sup>ER</sup> JUIL - 31 DÉC 08)

LE FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LORRAINE, MEMBRE DU RÉSEAU « PLATFORM », BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DU CONSEIL RÉGIONAL DE LORRAINE ET DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION - DRAC LORRAINE.

IMG : DEIMANTAS NARKEVICIUS, THE HEAD, 2007. FILM 35 MM. © GB AGENCY, PARIS / JAN MOT, BRUXELLES.

# 429

**MINUS THAT, YOU AND OTHERS.**

JUNE 21 - AUGUST 30 / AN EXHIBITION BY CLÉMENT LAIGLE  
OPENING JUNE 20 - 7 PM

MARC BERVILLE PROSPECTS / BERLIN  
Brunnenstrasse 7 D (hinterhaus), 10119 Berlin, Germany / [www.mbprospects.com](http://www.mbprospects.com) / [hello@mbprospects.com](mailto:hello@mbprospects.com)

12 juillet-30 août 2008  
Rama terre des possibles  
Abbaye du Valasse 76210 Gruchet le Valasse  
tous les jours 10h-18h  
02 32 84 64 64

Saâdane Afif  
Pierre Ardouvin  
John Baldessari  
Delphine Coindet  
Maïder Fortuné  
Pekka Jylhä  
Estelle Lecoq

Pierre Malphettes  
Didier Marcel  
Françoise Pérovitch  
Qubo Gas  
Werner Reiterer  
Samuel Rousseau  
Joe Scanlan  
Charlotte Sens  
Corinna Schnitt

Le parc Rama est  
une réalisation  
de la Communauté  
de communes Caux  
vallée de Seine.

## ucoliques



1, Rue de la Vache  
PRÉSENCE  
PANCHONNETTE  
BORDEAUX

**CAPC**  
musée d'art  
contemporain  
de Bordeaux

BORDEAUX

REGION AQUITAINE  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE  
SUD OUEST  
www.bordeaux.fr

# VOYAGE à Tbilissi

## მობზაურობა თბილისში

Mamuka Japharidze  
Koka Ramishvili  
Sofia Tabatadze  
Vato Tsereteli  
Guram Tsibakhashvili  
Iliko Zautashvili

30 mai 2008  
31 août 2008

MUSÉE  
DES BEAUX-ARTS  
DE NANTES

VILLE DE Nantes

DOMAINE DÉPARTEMENTAL DE CHAMARANDE  
Centre artistique et culturel

BIENVENUE  
Chamarande  
CHEZ VOUS

EXPOSITION  
25 mai  
28 sept.  
2008  
Tous les jours  
de 12h à 19h  
Entrée libre

P. LEE  
C. LIPOMI  
F. MARTI  
J. MEADOWS  
A. MICHAEL  
M. MOTI  
C. MULL  
D. MUSGRAVE  
P. MRZYK &  
J-F. MORICEAU  
P. NEWCOMBE  
O. PLENDER  
K. RUGGABER  
M. SCHINWALD  
G. SIBONY  
M. SMITH  
T. SUZUKI  
N. TSUJI  
V/Vm  
E. VERZUTTI  
L. VICENTE  
P. WHITE  
J. WOLFSON  
L. YUSKAVAGE

Commissaire invité :  
Alexis Vaillant

D. ALTMEJD  
D. ATTOE  
M. BITZER  
S. BOOL  
U. v. BRANDENBURG  
P. COFFIN  
A. COLLIER  
W. DANIELS  
A. DOBLER  
M. EICHWALD  
D. FERRIS  
A. FROMENT  
G. GABELLONE  
E. GRONEMEYER  
U. HENNEKEN  
R. HIRNS  
B. HIPPI  
K. HOLMOVIST  
D. JURCZAK  
J. KLECKNER  
A. KRAMER  
B. KRAUSS  
K. KRISTALOVA  
S. KUHN  
R. KUNOY

Peter Coffin, "Tree Pants"  
Installation à Chamarande, 2008  
Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris/Miami  
© Marc Domage

38, rue du Commandant Arnoux  
Chamarande - 01 60 82 52 01  
www.chamarande.essonne.fr  
www.legende.essonne.fr

Esfonne  
LE CONSEIL GÉNÉRAL

# Zilvinas Kempinas

LE GRAND CAFÉ - CENTRE D'ART CONTEMPORAIN,  
GALERIE DES FRANCISCAINS, SAINT-NAZAIRE  
EXPOSITION DU 18 JUIN AU 7 SEPTEMBRE 2008  
Vernissage mardi 17 juin à partir de 19:00

# Mark Lewis

LE GRAND CAFÉ - CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, SAINT-NAZAIRE  
EXPOSITION PERSONNELLE, AUTOMNE 2008

LE GRAND CAFÉ - CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
Place des Quatre z'Horloges, 44600 St-Nazaire. Tél. +33 (0)2 44 73 44 00  
www.grandcafe-saintnazaire.fr | grand\_cafe@mairie-saintnazaire.fr  
Ouvert tous les jours sauf lundis et jours fériés de 11:00 à 19:00 durant l'été  
et de 14:00 à 19:00 dès la rentrée d'automne. Entrée libre.

SAINT-NAZAIRE  
PAYS DE LA LOIRE

Zilvinas Kempinas, Flying Tape, 2006 © Marc Domage

2008

PAST  
arnaud michniak  
hisham akira bharoocha  
alain séchas  
christophe brunquell  
émilie perotto

PRESENT  
davide balula  
le lac, le mensonge

CONTINUOUS  
oliver payne & nick relph  
insert brian degraw  
richard kern  
michael portnoy

LE CONFORT  
MODERNE

Qu'il s'agit d'un objet, le regard est le même  
© Le Confort Moderne - 2008 - Marc Domage

été 2007

## EXPOSITIONS AU FRAC

Tatiana Trouvé /  
exposition du  
6 juillet au 12 octobre 2008

instantané (69)  
Anne-Lise Coste /  
exposition du  
6 juillet au 31 août 2008

Frac des Pays de la Loire  
Fonds régional d'art contemporain  
des Pays de la Loire  
La Fleurlaye, Bd Ampère,  
44470 Carquefou

## EXPOSITIONS EN RÉGION

réalisée dans le cadre  
de DESIGN'IN / Pays de la Loire  
exposition du  
12 juillet au 12 octobre 2008

Hangar à bananes, Quai des Antilles,  
Île de Nantes, 44200 Nantes

«Comme le verre à  
travers le soleil - autour de  
Raymond Hains»  
exposition du  
20 juin au 11 novembre 2008

Domaine départemental de la  
Garenne Lemoit  
44190 Gâtigné-Clisson

FRAC  
des Pays de la Loire

www.fracdespaysdelaloire.com



### Introduction de la femme à la bûche

Katinka Bock, Rada Boukova, Isabelle Cornaro, Julien Discrit  
 Francesco Gennari, Gyan Panchal, Bruno Persat  
 Vernissage mercredi 21 mai à 18h  
 Exposition du 22 mai au 5 juillet 2008  
 Du mardi au samedi de 15h à 19h

**La Vitrine**  
 24, rue Moret - 75011 Paris  
 tel : +33 (0) 1. 43.38.49.65 - lavitrine@ensapc.fr  
 www.ensapc.fr/lavitrine

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARTS PARIS-CERGY

Tripode présente  
**SPACE TRACKING SYSTEM**  
**Vincent MAUGER**  
 11.6 - 12.7.2008  
 vernissage - 10.6.08 - 18h30  
 galerie de l'espace Diderot  
 place Lucien le Meur  
 Rezé

400

ARTISTES : JEAN-PIERRE AUBÉ  
 MATHIEU BEAUSÉJOUR  
 BGL  
 SYLVAIN BOUTHILLETTE  
 MICHEL DE BROIN  
 COOKE-SASSEVILLE  
 DOYON-RIVEST  
 JÉRÔME FORTIN  
 DOMINIQUE GAUCHER  
 PASCAL GRANDMAISON  
 ISABELLE HAYEUR  
 GUILLAUME LACHAPELLE  
 EMMANUELLE LÉONARD  
 YANN POCREAU  
 YANNICK POULIOT  
 MICHAEL A. ROBINSON  
 EVE K. TREMBLAY

COMMISSAIRES : ANDRÉ-LOUIS PARÉ  
 ELISABETH PAWLOWSKI  
 JEAN-MICHEL ROSS

**QUÉBEC GOLD**  
 Du 26 juin  
 au 24 août 2008

AUX GALERIES DE L'ANCIEN COLLÈGE  
 DES JÉSUITES ET AU PALAIS DU TAU  
 À REIMS, FRANCE

EXPOSITION PRÉSENTÉE PAR L'ŒIL DE POISSON (QUÉBEC), L'ASSOCIATION HB (PARIS) ET LA VILLE DE REIMS

MANIFESTATION ORGANISÉE DANS LE CADRE DE « FRANCE-QUÉBEC, 4 SIÈCLES DE FRATERNITÉ » - LA PARTICIPATION FRANÇAISE AU 400<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE QUÉBEC.  
 Québec Gold est réalisé avec l'appui du ministère des Affaires étrangères et du Commerce international.

# SAÂDANE AFIF

Exposition  
 13 juin - 24 août 2008

# ANNETTE KELM

Exposition  
 13 juin - 24 août 2008

**Jeudi 12 juin**  
 17 h Visite guidée de l'exposition  
 Annette Kelm par Nicolaus Schafhausen (directeur).  
 18 h Vernissage  
 19 h Saâdane Afif en conversation  
 avec Sam Steyerlynck (rédacteur Gonzo magazine).

# CORNER-STONES

Conférences

**Jeudi 5 juin, 19 h**  
 Peter Osborne sur Robert Smithson

**Jeudi 3 juillet, 19 h**  
 John C. Welchman sur Mike Kelley

**Jeudi 4 septembre, 19 h**  
 Catherine David sur David Goldblatt

€10 (€7), en anglais  
 reservations@wdw.nl

Witte de With  
 Center for Contemporary Art  
 Witte de Withstraat 50  
 3012 BR Rotterdam  
 The Netherlands  
 T+31(0)104110144  
 info@wdw.nl www.wdw.nl  
 Open Tues - Sun, 11 a.m. - 6 p.m.

À seulement 3 heures de Paris  
 en Thalys/TGV

# mulhouse 008

La création contemporaine issue  
 des écoles d'art européennes

95 artistes, 60 écoles, 4 pays  
 en prélude à Art Basel (4-8 juin)

**Parc des Expositions, Mulhouse**  
 120 rue Lefebvre  
**Du 1<sup>er</sup> au 4 juin 2008**  
 dimanche de 10 h à 20 h, lundi et mardi de 12 h à 20 h  
 et mercredi de 10 h à 17 h.  
 Entrée libre.

VILLE DE MULHOUSE  
 mulhouse.fr

# JEAN MICHEL SANEJOUAND

# ŒUVRES RECENTES

Chapelle du Genêteil, Centre d'Art Contemporain  
 Château-Gontier, T 02 43 07 88 96  
 Exposition du 21 juin au 24 août 2008  
 Du mercredi au dimanche de 14 à 19:00

LE CARRÉ  
*espace contemporain d'art contemporain*

**CE QUI REVIENT** Du 10 Juin au 2 Aout 2008  
 sur une proposition de François Aubart avec : Guillaume Constantin, Mark Geffriaud,  
 Hubert Lanusse & Romain Laveille, Benoît-Marie Moriceau, Samir Mougas, Masahide Otani.  
 Vernissage le 7 juin à 18h.

galerie ACDC

john cornu  
*last exit to paradise*

parc Frédéric Brigidi\_54350 mont saint-martin  
 15/06\_15/09\_2008  
 vernissage\_le 15 juin de 16h à 19h

sur une proposition de co-productions  
 pour toute information : co-productions@wanadoo.fr\_www.galerieouizeman.com

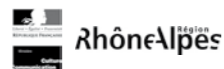
LE CAP  
**COMME ÇA...**  
**OUI!**  
**PARFAIT.**

L'ARTOTHÈQUE SELON MOI

LE GROUPE MOI, COLLECTIF D'ARTISTES ASSOCIÉ À LA PROGRAMMATION DU CENTRE D'ARTS PLASTIQUES PENDANT 2 ANS, POSE UN NOUVEAU REGARD SUR LA COLLECTION DE L'ARTOTHÈQUE.

CENTRE D'ARTS PLASTIQUES / SAINT-FONS  
 TÉL. 04 72 09 20 27 / WWW.ADELE-LYON.COM

EXPOSITION DU 29 MAI AU 19 JUILLET

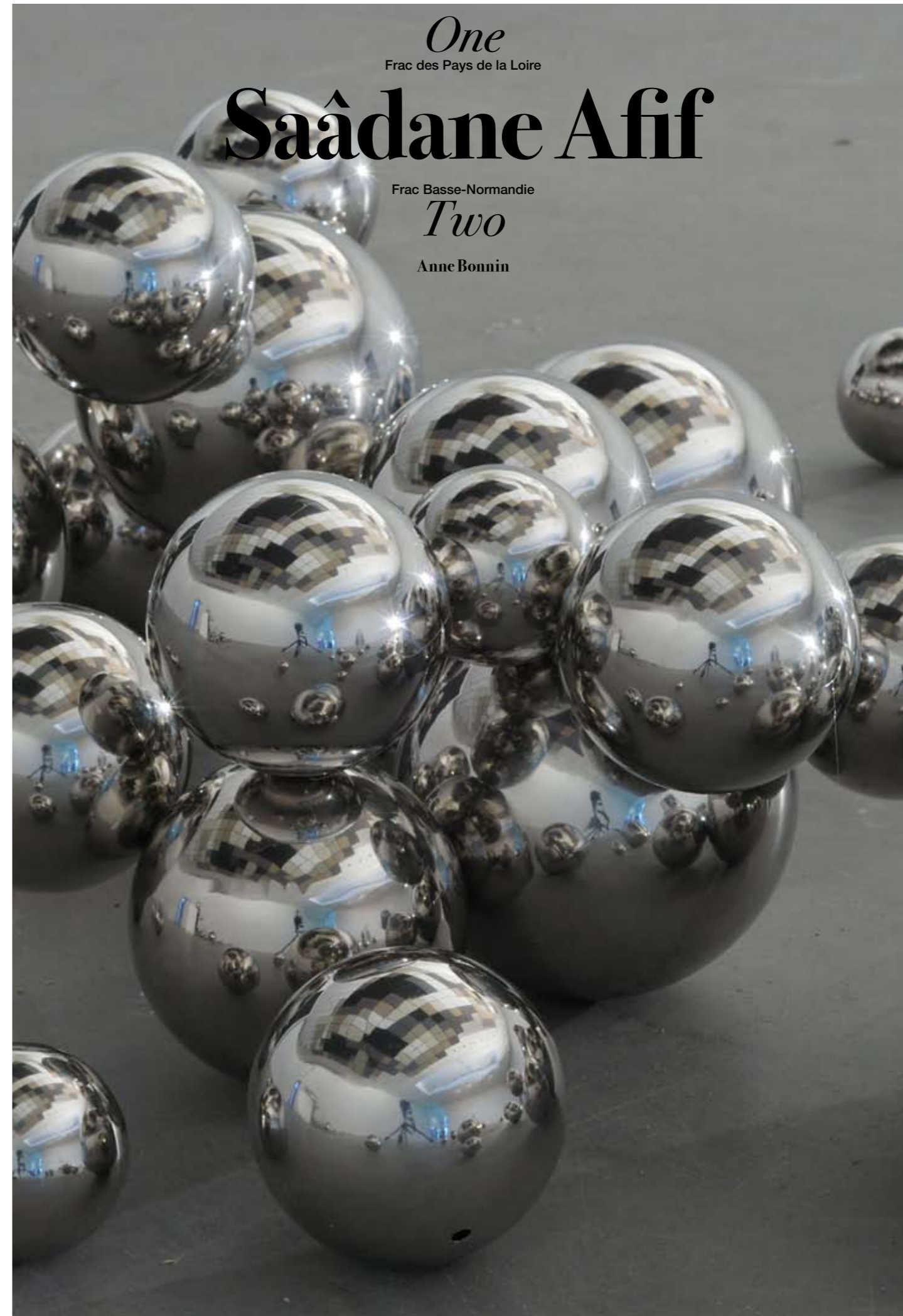


**LOS ANGELES CONFIDENTIEL**

28 juin - 15 septembre 2008 • www.parc-saint-leger.fr

Chris Beas • Walead Beshty • Jennifer Boysen • Liz Craft • Gustavo Godoy • Amy Granat & Drew Heitzler • Katie Grinnan • Julian Hoerber • Farrah Karapetian • Pentti Monkkonen • Amy Sarkisian • Eric Wesley • Mario Ybarra Jr

PARC SAINT LÉGER  
 CENTRE D'ART CONTEMPORAIN



One  
 Frac des Pays de la Loire

**Saâdane Afif**

Frac Basse-Normandie

Two

Anne Bonnin

La Chaufferie galerie de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg

Strasbourg

**La Chaufferie**

5, rue de la Manufacture des Tabacs

Entrée libre

Ouvert du mercredi au dimanche, de 15h à 19h

E-mail : chaufferie@esad-stg.org

Site : www.esad-stg.org

Tél. 03 69 06 37 78

**Exposition**

**Edmund Kuppel**  
**Seine Seine**  
**La Seine, mise en scène**

Du 28 juin au 5 octobre 2008

Ouverture le 27 juin à 19h

Manifestation réalisée grâce au concours de la ville de Strasbourg, du ministère de la Culture et de la Communication - Direction régionale des Affaires Culturelles Alsace, et du conseil général du Bas-Rhin.

**GYAN PANCHAL**  
 15 MAI - 14 JUIN 2008

ÉCOLE MUNICIPALE DES BEAUX-ARTS  
 GALERIE ÉDOUARD MANET 7 GENNEVILLIERS  
 3 place Jean Grandel, 92230 Gennevilliers | tél : 01 40 85 67 40  
 Exposition ouverte du mardi au vendredi de 14:00 à 18:30  
 le samedi de 14:00 à 19:00 et sur rendez-vous  
 embamanet@ville-gennevilliers.fr | www.ville-gennevilliers.fr

Prochaines expositions  
 Portes ouvertes, 21 - 27 juin 2008  
 Bruno Peinado, septembre - novembre 2008

VILLE DE Gennevilliers 92 tram PARISart

Re: Tête de mort, 2008. Détail : boules en inox polymiroir, dimensions variables. Production Frac des Pays de la Loire. Photo Jonathan Boussaert

Saādane Afif, *More More*, 2003.  
Néon, pile de photocopies. Vue de l'exposition *Two*, au Frac Basse-Normandie. Courtesy galerie Michel Rein, Paris



Vue de l'exposition *Two*, au Frac Basse-Normandie.  
Saādane Afif, *Babel*, 2007  
11 sculptures (détail).  
Carton peint, plexiglas,  
socle bois peint,  
œuvres uniques.  
Collection privée, Paris.  
Courtesy galerie Michel Rein,  
Paris et galerie Mehdi  
Chouakri, Berlin



*Babel (document)*, 2008  
11 photographies (détail).  
Baryté, noir et blanc,  
94 x 64 cm  
Courtesy galerie Michel Rein,  
Paris



Saādane Afif, *Essence*, 2008.  
Néon. Vue de l'exposition *Two*, au Frac Basse-Normandie. Courtesy galerie Michel Rein, Paris

Vues de l'exposition *One*,  
au Frac des Pays de la Loire.  
Page ci-contre :  
*Re: Tête de mort* (poster), 2008.  
deValence, Paris et Saādane Afif.  
Sérigraphie 70 x 110 cm hors cadre

Page suivante : *Re: Tête de mort*, 2008.  
Socles en bois peints, 38,5 x 62 x 45 cm.  
Faux-plafond en dalles de laine de roche.  
Boules en inox polymiroir, dimensions variables.

Le double titre *One / Two* donne la mesure du projet de Saādane Afif. Si cet intitulé renvoie au fait même d'une exposition en deux volets, il reprend une convention de la geste rock qui signale l'amorce d'une chanson. Juste deux mots, qui sont aussi deux chiffres, deux notes en attente d'une troisième, celle qui fabriquera la bonne mélodie, destinée à devenir un idiome rock. Car « *tout est affaire de trois accords* », selon une formule-éclair du critique musical Patrick Eudeline, extraite d'un article sur quelques règles de la chanson rock<sup>(1)</sup>. De Bach aux Beatles, ces trois accords, « *ceux qu'on appelle les money chords... sont universels. Ils sont là depuis toujours.* » Peut-être ces accords réalisent-ils le rêve babélien d'une langue universelle ? Tout artiste, quelle que soit sa discipline, chercherait-il un *power chord*, que l'on traduit par « *accord de puissance* », pauvre mais puissant, qui résonne par-delà la diversité des cultures ?

Si l'art d'Afif ne se résume certainement pas à une telle idée, il ne craint ni les grands symboles ni les grands sujets. Au contraire, il s'attaque aux standards de l'art classique (*Laocoon, Belvedere*), à des formes archétypales (*More More*, le dessin basique d'un pot de fleur, en néon), à des motifs plastiques ou musicaux connus, à des symboles (la tête de mort, *Babel*). Ces formes sont des fantômes « *ni réels ni non réels* » (Vincent Pécoil) qui hantent l'esprit du temps, et sont devenues les signes conventionnels d'une langue commune. S'emparant d'un mythe, le fameux bâton nomade de Cadere, Afif le fait *re:vivre* concrètement grâce à l'utilisation du système plastique de codage des couleurs de Cadere qu'il combine avec des standards musicaux, produisant ainsi la partition sonore *Power Chords* (2005)<sup>(2)</sup>.

#### Une attraction chic

Les deux expositions *One / Two* se jouent en deux parties avec deux thèmes majuscules, bibliques : vanité en Pays de Loire, Babel en Normandie. Depuis plus de dix ans, l'artiste, qui a réalisé de nombreuses vanités, manifeste une forte inclination pour ce thème classique et éternel, pictural et religieux, dont il reprend son emblème le plus patent, le crâne, que le rock, cette véritable langue du XX<sup>e</sup> siècle, a évidemment fait sien. Du *memento mori* jusqu'au rock *destroy*, l'efficacité symbolique du crâne ne se dément pas depuis des siècles. Comme Warhol l'a parfaitement compris, la mort est la chose la plus *pop*, elle concerne tout le monde.

Dans la grande salle du Frac de Carquefou, se déploie en trois dimensions l'installation *Re: Tête de mort*. Si on reconnaît certaines caractéris-

tiques de la vanité, comme le miroir, les reflets et les bulles, en revanche la tête de mort n'apparaît pas d'emblée. De prime abord, le dispositif complexe met le spectateur face à un décor énigmatique : un faux plafond à damiers aux couleurs administratives (noir, marron et gris), surplombe deux baffles factices blancs et noirs. Gref-fées sur celles-ci et répandues au sol, des boules de miroir semblent s'en échapper. Deux projecteurs de scène (composés d'un pied de micro et d'une lampe halogène) parachèvent cette *composition scénique*.

*Re: Tête de mort* pourrait être une scène de concert, qui attend son performeur, la scénographie d'un spectacle, d'une comédie musicale, le scénario symbolique d'un rêve. Les grosses bulles métalliques, connotant l'éphémère (de la vie, de la fête) et l'étrangeté (du rêve ou de la fiction), attirent l'œil comme un appât, un miroir aux alouettes. La mort en attraction chic se présente comme un jeu de piste et une fausse énigme. En effet, le titre donne dès le début le mot de la fin, qui permet de



savoir ce que l'on cherche, un crâne. Le pavement géométrique du plafond contient l'anamorphose à l'envers, dont le motif « tête de mort » ne se révèle au regardeur que dans le reflet des boules miroir, selon un certain point de vue. La tête de mort, littéralement cachée dans le plafond, surgit dans les reflets des bulles en inox : *The ghost of your mind is everywhere you are* (*Re: Tête de mort*, paroles de Judicaël Lavrador). La mort apparaît et disparaît à volonté dans ce décor à la fois brillant et épuré, qui prend le sens d'une « *allégorie de scène* »<sup>(3)</sup>. Cette virtuose mise en abyme perpétue finalement l'interprétation allégorique, courante au XVII<sup>e</sup> siècle, qui transforme la vanité en spectacle ambigu des beautés et des plaisirs terrestres, le symbolique *memento mori* fonctionnant aussi avec le ressort fascinant du monstre de foire.

#### Dandy démocrate

Avec cette œuvre, l'artiste continue la partie qu'il mène avec la mort depuis plusieurs années. Reprise de reprise, *Re: Tête de mort* (2008) rejoue en

particulier *Re: Tête de mort* (1998) qui elle-même citait *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein. L'anamorphose de crâne en marqueterie en linoléum reprenait la forme informe, qui flotte au premier plan du tableau. Cette interprétation en matériau pauvre, accompagnée d'une silhouette signalant le point de reconstitution, popularisait la version savante de Holbein. En regard des précédentes vanités, *Oh du crâne* (1996), *Oh, Logos, Vanité, Post-it* (1996), *Liquidation totale* (2001), *Skull-Table*, (2001), le *memento mori* de 2008 accomplit en apothéose une obsession qui, ou que poursuit l'artiste. Tant de têtes de mort font symptôme, le motif « crâne » lui-même étant le signe fatal de mélancolie. Mais Afif ne se contente pas d'une vanité-mélancolie, il défait le lien conventionnel entre le signe « crâne » et son signifié « mélancolie », et fait jouer, comme nombre d'artistes aujourd'hui, les connotations variées des formes et des signes. Ce qui caractérise l'art d'Afif, parfaitement exemplifié par *Re: Tête de mort*, est plutôt une manière de mêler le registre d'une complexité savante avec celui de l'évidence ; très souvent allégoriques, ses œuvres produisent l'impression d'une simplicité énigmatique.

À cet égard, les titres jouent un rôle important dans un travail plastique qui implique le linguistique comme le musical (*Power Chords, Lyrics*). Les titres, souvent jeux de mots et d'esprit, exploitent la puissance du verbe, comme si l'artiste cherchait l'« *accord de puissance* » simple et percutant, qui touche l'essentiel, comme un bon mot ou un *money chord*. Par exemple, le néon *Essence* qu'arbore la façade du Frac de Caen, agite un vaste *spectre* sémantique, se référant à la chimie, l'économie et la métaphysique, autant qu'à des réalités quotidiennes et internationales. Dans cet esprit, le choix d'emblèmes culturels connus témoigne d'un désir d'utiliser une langue commune, ainsi que l'illustre la série *Babel*, présentée au Frac Basse-Normandie.

Ainsi, jouant avec les apparences, cet art élégant et référencé cache-t-il une figure contradictoire de dandy démocrate, dont la morale pourrait se résumer en une paraphrase de l'un de ses titres : l'art serait « *la manière dont vous et moi mesurons le monde* ».

(1) Patrick Eudeline, *Chanson mode d'emploi*, Rock & Folk n° 451, mars 2005. Cet article reproduit in *Power Chords* (éd. Fondation Prince Pierre de Monaco, 2006) sert de référence à l'œuvre elle-même.

(2) Pour une analyse détaillée de l'œuvre de Afif, je renvoie aux textes récents de Jorg Heiser, *Power Chords* (2006), Vincent Pécoil, *Lyrics* (2005) et de Sylvie Coëllier, *21/27*, n° 2, janvier 2008.

(3) Vincent Pécoil, *Lyrics*, cat. exp., éd. du Palais de Tokyo, 2005.

The double title *One / Two* gives us the time signature of Saâdane Afif's project. If this title refers primarily to an exposition in two parts, it is also a conventional rock gesture used to signal the beginning of a song. Just two words, also two numbers, two notes waiting for a third—that one, golden note to complete the melodic phrase destined to become a rock idiom. For “*everything is a question of three chords*”, writes rock critic Patrick Eudeline, spelling out a kind of “*magic formula*” underlying good song writing. From Bach to the Beatles, these three chords, “*the ones that we call the money chords... are universal. They have always been there.*” Wouldn't every artist, whatever his or her discipline, seem to be searching for that one power-chord, simple yet muscular, capable of resonating above and beyond cultural differences?

If the art of Afif can hardly be summed up in this way, it can be said to fear neither grand symbols nor grand subjects. On the contrary, it wrestles with the standards of classical art (*Laocoon, Belvedere*), archetypal forms (*More More*, a flowerpot “drawn” in neon lights), well-known visual or musical motifs and symbols (the skull and crossbones, *Babel*). These symbols are the phantoms, “*neither real nor unreal*” (Vincent Pécoil), which haunt the spirit of time; the conventional signs of a common language. In *re: vivre*, Afif takes on a great myth—Cadere's nomadic round wooden bars—and brings it concretely back to life using Cadere's plastic color-coding system, combining it with old musical standards to produce the sound score *Power Chords* (2005).

#### A CHIC ATTRACTION

*One / Two* are two separate shows with two biblical, capital letter themes: Vanity in the Loire Valley, Babel in Normandy. For over ten years, the artist has been demonstrating a strong affinity for this theme, classic and eternal, pictorial and religious. In his numerous vanitas, Afif borrows the theme's most patent emblem, one that rock, that veritable 20<sup>th</sup> century language, long ago made its own—the skull. From *memento mori* to the rock and roll *destroy*, the skull's efficacy as a symbol would seem to stand the test of time. As Warhol sums it up so perfectly, death is the apotheosis of pop; it concerns everybody. In the large room of the Frac at Carquefou, the installation *Re: Tête de Mort* (“*Re: Skull and Crossbones*”) unfolds in three dimensions. If we recognize certain characteristics of the vanitas right off the bat (the mirror, reflections, bubbles...), the skull and crossbones

take a bit longer to appear. Upon first encounter, this complex structure brings the spectator face to face with a kind of enigmatic stage set: a false, checkerboard-patterned ceiling with an institutional color scheme (black, brown, grey) hangs over two imitation black and white speakers. Grafted onto these structures and sprawling out over the ground, dozens of stainless steel bubbles look as if they are trying to float away. Two spotlights (each composed of a mic stand and a halogen lamp) complete this theatrical composition.

*Re: Tête de mort* could easily be a concert stage awaiting its performer, the scenery of a play, of a musical, the symbolic setting of a dream. Its large metallic bubbles, connoting ephemerality (that of life, of celebration) and foreignness (that of dreams, of fiction), attract the eye like a piece of bait, a lark mirror. Death, incarnated as a kind of chic amusement park attraction, becomes a treasure hunt, a false enigma. The piece's title gives us the penultimate word from the very the start, telling us what it is that we are looking for: a skull. The geomet-



ric paving stones on the ceiling form an inside-out anamorphosis whose motif—the “skull and crossbones”—appears to the viewer in the form reflection in the mirror-like bubbles, visible only at certain angles. The skull, literally hidden in the ceiling, wells up from the surface of the stainless steel bubbles: *The ghost of your mind is anywhere you are* (*Re: Tête de mort*, words by Judicaël Lavrador). The specter appears and disappears at whim, and his environment—at once glossy and austere—takes on the quality of a “stage allegory.” This virtuostic *mise en abîme* tends towards the allegorical interpretation, common in the 17<sup>th</sup> century, which transforms the vanitas into an ambiguous spectacle of beauty and earthly pleasure; the symbolic *memento mori* revolves similarly around the spell-binding apparition of a carnival freak.

#### DEMOCRATIC DANDY

With this latest work, the artist continues a flirtation with death that he has been carrying on for many years. The cover of a cover, *Re: Tête de mort* (2008) recasts an earlier *Re: Tête de mort* (1998) which cites Hans Hol-

bein's *The Ambassadors*. The piece's anamorphosis of a skull in linoleum marquetry recreated the formless shape which floats in the foreground of the original painting. This cheaply made interpretation, accompanied by a silhouette signaling its point of reconstitution, functioned to popularize Holbein's master version. Looking back over Afif's previous vanities, *Oh du crâne* (1996), *Oh, Logos, Vanité, post-it* (1996), *Liquidation totale* (2001) and *Skull-table* (2001), this 2008 *memento mori* would seem to be the culmination of an obsession which plagues the artist, which the artist himself would seem to plague. All these skulls seem somehow symptomatic; the “skull” motif itself is historically charged as the fateful sign of melancholy. But Afif doesn't seem to be satisfied with a melancholy-vanitas; he denatures the conventional link between the sign, “skull,” and its signified, “melancholy,” and, like many of today's artists, plays the varying connotations of forms and signs off of one another. But what characterizes the art of Afif, perfectly exemplified in this work, is his simultaneously simple and skillful style; often allegorical, his works produce an impression of enigmatic plainness.

In this regard, Afif's titles play an important role in an oeuvre which implicates the linguistic just as much as the musical (*Power Chords, Lyrics*). Often plays on words or riddles, they lean heavily on the power of the verb; it is as though the artist were searching for that perfect power chord, simple and punchy and capable of touching the essential. The “perfect word.” The “money chord.” Case in point, the neon *Essence* which adorns the façade of the Frac at Caen, mobilizing a vast semantic spectrum of references as far and wide as chemistry, economics and metaphysics, not to mention quotidian and international realities. In this vein, the artist's choice of popular cultural emblems betrays a desire to make use of a common language, an aspiration that comes strikingly to the fore in the *Babel* series, on display at the Frac in Lower Normandy.

In its endless play with appearances, this elegant art of references masks the somewhat contradictory figure of the democratic dandy, whose motto might be summed up in a paraphrasing of one of Afif's titles: art is “*the way in which you and I measure the world.*”

# Bojan Šarčević

Yoann Gourmel



Bojan Sarcevic, *Replace the Irreplaceable*, 2006. Bois de poirier, laiton. 230 x 330 x 90 cm. Courtesy galerie carlier | gebauer, Berlin.

Bojan Sarcevic, *Wanting without needing, loving without leaning*, 2005. Laiton, bronze, cuivre, acier. 327 x 226 x 250 cm. Courtesy galerie carlier | gebauer, Berlin.



Bojan Sarcevic. Vue de l'exposition *Only After Dark*, Crédac, Ivry-sur-Seine, 2007.



Bojan Sarcevic, *Only After Dark Series, untitled*, 2007. Film 16mm, 2 min. 15. Courtesy galerie carlier | gebauer, Berlin.



Bojan Sarcevic, *Only After Dark Series, untitled*, 2007. Film 16mm, 2 min. 15. Courtesy galerie carlier | gebauer, Berlin.

Page ci-contre : Bojan Sarcevic,  
*Sans titre*, 2006.  
Vêtements et cuivre.  
120 x 70 x 70 cm.  
Courtesy galerie carlier | gebauer, Berlin.

Page suivante : Bojan Sarcevic,  
*Sans titre*, 2006.  
Vêtements et cuivre.  
100 x 60 x 85 cm.  
Courtesy galerie carlier | gebauer, Berlin.

Épurée et ornementale, contemporaine et anachronique, fragile sans craindre le monumental, l'œuvre de Bojan Sarcevic navigue dans des entre-deux esthétiques sans se laisser enfermer dans aucune catégorie. Employant et combinant depuis la fin des années 1990 un large éventail de médiums tels que le dessin, la sculpture, l'intervention architecturale, le collage photographique, la vidéo ou plus récemment le film 16mm, Bojan Sarcevic n'a de cesse de circuler entre différentes pratiques pour en déplacer les enjeux. À travers des combinaisons de formes et de matériaux souvent inattendues, il élabore des structures ouvertes et ambiguës, empruntant à différents vocabulaires formels et historiques pour inventer son propre langage autour de problématiques liées au passé, à la mémoire et à sa transmission. En témoigne sa récente exposition personnelle *Only After Dark* au Crédac d'Ivry<sup>(1)</sup> jouant avec une subtile indétermination d'un rapport entre sculpture et film, trace et anticipation, projection et représentation.

Réparties dans les différentes salles du centre d'art, cinq sculptures blanches de proportions et de formes différentes sont aménagées en autant de cabines de projection, laissant apparaître des projecteurs 16mm dans des niches de plexiglas transparent. Cinq pavillons évoquant des architectures modernistes à échelle domestique dont la taille suffit néanmoins à définir un espace d'accueil pour le visiteur. À la fois sculptures autonomes, supports de projection et éléments d'architecture, ils dessinent un parcours rythmé par les projections synchronisées qu'ils abritent. De pavillon en pavillon, de salle en salle, les films de la série *Only After Dark* d'une durée n'excédant jamais trois minutes, se déclenchent en effet les uns après les autres dans une suite de séquences dont la progression s'affranchit de toute finalité narrative.

Filmées sur des fonds neutres clairs ou sombres, ces minutieuses compositions réalisées à partir de matériaux comme le verre, le papier, le cuivre, des pierres, une branche d'arbre ou encore un morceau de viande, se succèdent comme autant d'éclats de paysages miniatures, de fragments de villes, d'architectures en ruines ou en devenir. Si les moyens mis en œuvre semblent modestes, la vision fugitive de ces sculptures sur celluloïd évoque autant les compositions de Moholy-Nagy ou les propositions constructivistes de Rodtchenko que des bouquets composés selon les règles de l'ikebana. Accompagnés chacun d'une bande-son originale (percussions, piano,

cordes, cuivres...), ces tableaux s'apparentent à des haïkus visuels et sonores, dont les éléments composent à la fois les décors et les personnages d'une action suspendue. Jeux de symétrie, de matière et de transparence, la pellicule transforme ces sculptures en une représentation évanescence, un montage abstrait élaborant son propre langage en relation au temps, à la lumière, à l'espace. De fait, si ces sculptures n'existent que le temps des films, l'harmonie des matériaux et des formes, les rapports d'échelle, les jeux de lignes et de pliages, de vides et de pleins, s'inscrivent dans la continuité des caractéristiques physiques de ses œuvres récentes en trois dimensions.

Petites sculptures en cuivre et fils colorés sur fond d'aquarelles sorties des murs tels des fragments flottants de l'ossature du bâtiment ou objets plus imposants, aux titres aussi lyriques qu'évocateurs, on retrouve dans leur aspect rétro-futuriste les



questionnements de l'artiste autour du langage moderniste du début du XX<sup>e</sup> siècle et notamment de son incarnation dans le design et l'architecture. Composée de différentes strates de bois et de cuivre, *Replace the Irreplaceable* (2006) se présente comme un fragment quasi-organique de rampe d'escalier Art déco tandis que les courbes métalliques de *Wanting without needing, Loving without leaning* (2005) rappellent tout autant les armatures squelettiques d'un parking à étages que la structure ajourée du *Monument à la III<sup>e</sup> Internationale* de Tatline. Une démarche fondée sur le déplacement et la juxtaposition d'éléments hétérogènes déjà centrale dans des œuvres comme *Cover Version* (2001), vidéo dans laquelle un groupe de musiciens traditionnels turcs adapte des chansons de Bob Marley ou des Chemical Brothers ou plus physiquement dans *World Corner* (1999), fragment d'un appartement « inséré » dans un angle du lieu d'exposition qui l'accueille.

S'il est difficile de parler du travail de Bojan Sarcevic sans être tenté de mentionner de larges pans de l'histoire de l'art et de l'architecture, son travail tient cependant moins d'un recours à la citation que d'une pratique du palimpseste. Sans référence directe à des formes clairement identifiables, ses sculptures apparaissent davantage comme des réceptacles de différentes strates spatio-temporelles, créant pour reprendre les termes du critique Jan Verwoert, des « *espaces de latence* ». Réminiscences de formes et des idéologies qui leur ont donné naissance, ses œuvres tendent à contenir sans toutefois cristalliser la mémoire d'histoires passées tout en anticipant d'hypothétiques futurs, soulignant ainsi l'ambivalence des conventions sociales et culturelles d'une époque ou d'un lieu donné.

De l'immuabilité des formes à leur transformation et à leur remise en circulation, la série de soixante-seize collages intitulée *1954* (2004) prend sa source dans un numéro du magazine d'architecture allemand *Baumeister* des années 1950. À partir de photos d'intérieurs d'appartements privés et de bâtiments publics alors encore inoccupés, reflets de l'idéal sociétal dans l'optimisme économique d'après-guerre, l'artiste se livre à un délicat jeu de collage, soulignant par le découpage de formes géométriques tel ou tel détail spatial ou ornemental de ces architectures. Ainsi ciselée, chaque image réunit la projection et la chute d'un idéal, jouant avec notre mémoire visuelle pour pointer le potentiel de certaines visions de l'avenir et de leur héritage. Ces chevauchements de temporalités ouvrent la voie à une réflexion critique sur les processus de mémoire, d'anticipation et de transposition des images, des objets et des architectures qui nous entourent. Si les œuvres de Bojan Sarcevic semblent habitées par les fantômes des formes qui les ont précédées comme par leurs futurs possibles, leur capacité de « hantise » ne se prolonge pas seulement après l'obscurité.

(1) Reprise par la suite au MAMbo, Bologne sous le titre *Already Vanishing*.

BOJAN SARCEVIC. ONLY AFTER DARK AU CRÉDAC, IVRY-SUR-SEINE, DU 9 NOVEMBRE AU 30 DÉCEMBRE 2007. ALREADY VANISHING AU MAMBO, BOLOGNE, DU 2 DÉCEMBRE 2007 AU 3 FÉVRIER 2008.

Spartan and ornamental, contemporary and anachronistic, fragile without fearing the monumental, Bojan Sarcevic's oeuvre navigates a universe of in-between aesthetics while defying all categorization. Availing himself of a wide range of media, often combined—drawing, sculpture, architectural intervention, photographic collage, video or, more recently, 16mm film—since the late 1990s, Bojan Sarcevic circulates through different practices in order to rattle their respective foundations. Through occasionally unexpected combinations of materials and forms, he elaborates open and ambiguous structures that borrow from different formal and historical vocabularies. By way of these constructions, Sarcevic carves out a distinctly personal language for tackling problematics of history, memory and its transmission. *Only After Dark*, his most recent solo show at the Credac d'Ivry (1) manifests an art of subtle indeterminacies as it probes the relation between sculpture and film, trace and anticipation, projection and representation.

Dispersed throughout the different rooms of the space, five white sculptures of varying shape and size take on a second vocation as projection rooms, each housing a 16mm projector within a niche of transparent Plexiglas. Five pavilions recalling modernist architectures...domestic in scale, but nonetheless large enough to welcome a visitor. At once autonomous sculptures, projection cabins and architectural elements, they guide us through an itinerary to the tempo of the synchronized projections over which they preside. From pavilion to pavilion, room to room, the films of the *Only After Dark* series unfurl in a sequence that resists all narrative finality.

Filmed against neutral light or dark backgrounds, these meticulous compositions—assembled from glass, paper, brass, stones, a tree branch, even a piece of meat—succeed one another like flashes of miniature landscapes, shards of cities, architectures emerging or in ruin. If the materials put into play here seem modest, the fleeting impressions of these sculptures on celluloid recall just as much the compositions of Moholy-Nagy or the constructivist propositions of Rodtchenko as they do flower arrangements combined according to the rules of Ikebana.

Each accompanied by its own original soundtrack (percussion, piano, strings, brass...), these images are akin to visual and acoustic haikus; their elements give form to the scenery and protagonists of a suspended action. Through games of symmetry,

material and transparency, the film transforms these sculptures into fugitive representations, abstract montages elaborating their own language in relation to time, to light, to space. And if these sculptures exist only as long as the films do, relationships of size, the harmony of material and form, the play of lines and folds, of hollows and solids, all inscribe themselves within the physical continuity of these recent three-dimensional works.

Small brass sculptures and colored threads against watercolor backgrounds, rising out from the walls like floating fragments of a building's ossature... or more imposing objects, with titles as lyrical as they are evocative—we rediscover in their retro-futurist aspect the artist's interrogations of modernist language at the turn of the 20<sup>th</sup> Century and, notably, of its incarnation in the design and architecture of the period. *Replace the Irreplaceable* (2006), composed



of multiple strata of wood and brass, presents a quasi-organic fragment of an Art Deco staircase; *Wanting without needing, Loving without learning* (2005), with its metallic curves, recalls Tatlin's *Monument to the IIIrd International* in evoking the skeletal armatures of a multi-level parking garage. This practice, founded on the movement and juxtaposition of heterogeneous elements, was already central to earlier works like the video *Cover Version* (2001), where a group of traditional Turkish musicians interpret the songs of Bob Marley and the Chemical Brothers. Or, more physically, in *World Corner* (1999), a fragment of an apartment "inserted" into a corner of the exhibition space that welcomes it.

If it is hard to speak about Bojan Sarcevic's work without being tempted to call up the grand sweep of art and architectural history, his work is nevertheless a recourse to citation than a practice of palimpsest. While steering clear of directly identifiable

forms, his sculptures act as receptacles for different spatio-temporal strata, creating, to borrow the words Jan Verwoert, "spaces of latency." Reminiscences upon the forms and ideologies from which they themselves derive, they house the memory of stories past and anticipate possible futures, all the while refusing to allow these things to fully crystallize. The result, a premonition of the ambivalence of the social and cultural conventions tied to a given era or place.

From the immutability of forms to their transformation and ultimate recirculation, the sixty-two collages of the *1954* (2004) series cull their imagery from an issue of *Baumeister*, a 1950s German architectural magazine. Using photos of apartment interiors and as-yet unoccupied public buildings, reflections of an ideal society as seen through the rose-colored glasses of post-war economic optimism, the artist crafts playful, delicate collages, drawing our attention to various spatial and ornamental details through his cropping of the original forms. Each image reunites in a single view the projection and descent of an ideal, goading our memory to unearth the potential of certain visions of the future and of their heritage. This straddling of temporalities opens the way for a critical reflection on the processes of memory and anticipation, on the transposition of the images, objects and architectures that surround us. If the works of Bojan Sarcevic seem to be inhabited by the ghosts of the forms that precede them—and, also, by their possible futures—their capacity to "haunt" is by no means restricted to the non-daylight hours.

(1) *Only After the Dark* precedes a second exhibition at the MAMbo in Bologne under the title *Already Vanishing*.

Translation Émilie Friedlander

# Tom Burr

## *Peepings Tom's*

Aude Launay



Tom Burr, *Bent, Bandaged, Beat Up Again, and Bewilderd (HEAL ME)*, 2008. Courtesy galerie Almine Rech. Photo A. Launay.

Tom Burr, *Chick*, 2008.  
Courtesy de l'artiste et SculptureCenter, New York. Photo Jason Mandella.



Tom Burr, *Black Vinyl Weill Pile*, 2008.  
Courtesy de l'artiste et SculptureCenter, New York. Photo Jason Mandella.

Vue de l'exposition *Addict-Love* au SculptureCenter,  
New York. Photo Aude Launay.



« Guidée par le miroir du poudrier, elle se poudra, se farda, effaça de son visage le dernier reflet de la douzième année. Elle dessina ses lèvres avec un bâton, colora ses joues avec un autre, crayonna la bordure de ses yeux, bleuit ses paupières, vaporisa son cou avec du parfum, attacha des perles à ses oreilles et arbora ses lunettes sombres. » Truman Capote, *Petit déjeuner chez Tiffany*.

On a peut-être du mal à l'admettre, mais la frivolité retient parfois l'essentiel des choses de ce monde. Elle est généralement la matrice de ce qui nous rattache à quelqu'un, un détail, un souvenir qui restera. Un parfum, une marque de cigarettes, une habitude de lecture. Les évocations délicates de personnages célèbres que dessinent les *hinged pieces* de Tom Burr fonctionnent exactement ainsi, à l'instar d'une mémoire sensible.

Un boa de plumes noires, quelques publicités pour le N°5 extraites de magazines, le tout agencé sur une fine silhouette noire. Un costume bien taillé, un cintre de plastique, un divan de psychanalyse et un miroir de plexiglas teinté. Une robe couture vintage, une platine vinyle et le disque d'une pièce de Stein enregistrée. Coco Chanel, Tom Burr lui-même ou Gertrude Stein sont là, bien présents dans la pièce.

Il n'est pourtant point ici de fétichisme, les objets ainsi déployés étant utilisés pour particulariser la personne représentée, et non en vertu de leur nature d'objets spécifiques. On serait plus proche d'un détachement *camp*<sup>(1)</sup> envers la valeur accordée à ces objets, quoique leur arrangement puisse également relever de la nature morte.

“I want to be at least as alive as the vulgar.” Franck O'Hara, *My Heart*.

Il y a une structure générique du portrait chez Tom Burr. À l'inverse de ses autres types de sculptures, réflexions sur les modalités d'existence qui nous sont imposées par les espaces publics et semi-publics (cinémas, toilettes urbaines...) qu'il traduit de diverses formes, ses portraits se composent toujours d'éléments de bois peint noir ou blanc assemblés par des charnières en une structure plus ou moins complexe, mais relativement minimale. L'impersonnalité de ces constructions est aussitôt contredite par un display d'accessoires – vêtements, livres, chaîne métallique... – juxtaposés, générant, sur le mode du collage, une impression de mise en scène très cinématographique qui trouble la temporalité de notre appréhension. Est-ce qu'on arrive trop tard, après la fête (*Black Out Bar*, 2003, *Shot*, 2005), après l'aliénation de la liberté (*Black Pavilions*, 1999, *Bent*, *Bandaged*, *Beat Up Again*, and *Bewilderd (HEAL ME)*, 2008), ou tout cela n'est-il qu'un décor prêt à être investi ? Pourtant nulle action n'a eu lieu ou n'est prévue, ces pièces

se donnent bel et bien pour sculptures, et même pour armatures de la sculpture minimale, n'étant plus que l'allégorie d'un modernisme bientôt totalement désarticulé.

“And the portrait show seems to have no faces in it at all, just paint.” Franck O'Hara, *Having a Coke With You*.

Si Burr s'intéressait jusqu'ici à la manière dont l'espace contraint les gens, ces portraits qu'il réalise depuis 2004 opèrent une juste inversion: ils compressent l'espace dans une personnalité. C'est pourquoi ils sont pliés, enchaînés, adossés, accrochés, affaissés...

Et si toute physycité en a été évacuée, ils présentent tout de même une certaine humanité. Leur allure dit une attitude, souvent presque un désarroi, celui d'un glamour éteint, d'une érection déchuée.

« Vous verrez, elle finira par lui ressembler » Picasso, à propos de son portrait de Gertrude Stein.

*Chick Clips* est l'affichage soigneux de coupures de magazines sur Chick Austin au mur du SculptureCenter, travestissant la narration biographique de l'article par un arrangement formel qui fait se superposer les feuilles par endroits. Et celui qui a tant fait pour propager les idées de la modernité artistique outre-Atlantique retrouve son effigie punaisée aux côtés de publicités pour des whiskies, de mannequins en bikini, dans un moment de dépassement du sens premier des objets qui, par le truchement du collage, les ouvre à une certaine contingence. On est ici dans ce qui serait l'équivalent temporel d'un second degré, un second regard, un post-moment de gloire qui ne serait pas seulement délétère, mais aussi réversibilité. Il se développe dans l'œuvre de Burr une sorte de devenir pin-up des choses. Laisser s'alanguir des formes minimales, travailler la signification par la fragmentation, disposer les objets avec tant de parcimonie qu'ils semblent mis entre guillemets. Jouer du sérieux comme d'un artifice. Parce que l'art minimal, avec ses surfaces clinquantes et polies comme des images retouchées, est profondément sexy.

Dans la typologie des *hinged pieces* de Tom Burr se dessinent trois variantes : les anthropomorphies, les spirales et les paravents. Les anthropomorphies, tout comme les paravents, se composent de quatre parties, simplification à l'extrême de la figuration humaine. Les spirales sont des agencements de rangées de balustres de bois, généralement incomplètes, à taille humaine. Ces sculptures fonctionnent comme supports pour des images et des objets, tout en interagissant avec l'espace dans lequel elles prennent place : assujetties à lui, elles s'en emparent tout autant, le redésinant par le parcours qu'elles créent (spirales, paravents) ou reflètent (*White*

*Folding Screen*, paravent dont l'une des faces est recouverte d'un plaquage miroir, l'autre faisant office de « panneau d'affichage »). Plus alors qu'un décor, on en viendrait à les considérer comme des acteurs, suggérant plus que figurant, une série de personnages clés dans le script infiniment rejoué de la modernité. Ce qui n'est peut-être que la juste poursuite des interrogations de Burr sur la position du spectateur-voyeur-observé, plus explicites dans des pièces comme *Double Partition Platform*, 1997, ou *Put Down I*, 2003, tandis que les vinyles de Kurt Weill ou des Who (*Black Vinyl Weill Pile*, 2008, *Black Spiral (SEE ME)*, 2008) ne cessent de nous narguer, posés auprès de leurs platines silencieuses.

(1) Voir à ce sujet l'excellent essai de George Baker publié dans *Extrospective*, monographie de Tom Burr éditée par Florence Derieux, avec des textes d'Yves Aupetitallot, George Baker, Stuart Comer, Cerith Wyn Evans, JRP Ringier, 2006, bilingue anglais-français, 160p.

TOM BURR, *ADDICT-LOVE*, AU SCULPTURE CENTER, NEW YORK, DU 13 JANVIER AU 30 MARS 2008.  
TOM BURR, *BLACK AND BLUE*, À LA GALERIE ALMINE RECH, PARIS, DU 20 MARS AU 19 AVRIL 2008.  
APRÈS AVOIR CURATÉ DEUX EXPOSITIONS RETROSPECTIVES DE TOM BURR (*EXTROSPECTIVE: WORKS 1994-2006*, AU MUSÉE CANTONAL DES BEAUX-ARTS DE LAUSANNE, EN 2006, ET *TOM BURR, WALTER PFEIFFER CO-CURATÉE AVEC GIANNI JETZER AU SWISS INSTITUTE DE NEW YORK DU 14 NOVEMBRE 2007 AU 19 JANVIER 2008*), FLORENCE DERIEUX L'INVITE, POUR SA PREMIÈRE EXPOSITION PERSONNELLE DANS UNE INSTITUTION FRANÇAISE, AU FRAC CHAMPAGNE-ARDENNE EN 2009.

Ce texte est dédié à la mémoire de Robert Rauschenberg.

"Guided by a compact mirror, she powdered, painted every vestige of twelve-year-old out of her face. She shaped her lips with one tube, colored her cheeks from another. She pencilled the rims of eyes, blued the lids, sprinkled her neck with 4711; attached pearls to her ears and donned her dark glasses(...)" Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's*.

It might be kind of hard to admit, but frivolity can sometimes hit upon the essential of things in this world. It forms the basis of the attributes we attach to other people—a detail, a memory that sticks. A perfume, a brand of cigarettes, a person's reading habits. Tom Burr's delicate evocations of celebrities in *hinged pieces* function precisely in this way, like a memory still tender to the touch. A black feather boa, some magazine cut-outs advertising Chanel N°5, dispersed over a slender black silhouette. A well-tailored suit, a plastic clothes hanger, a psychoanalyst's couch and a mirror of tinted Plexiglas. A fashionable vintage dress, a record player and a vinyl recording of a Stein piece. Coco Chanel, Tom Burr himself or even Gertrude Stein are all there, present in the room. And yet there is nothing fetishistic about *hinged pieces*; the items we encounter here function more as a means of particularizing the individual Burr seeks to represent than as objects of interest in themselves. And even if their arrangement easily recalls the still life, the regard the artist reserves for these objects is closer to one of camp detachment. <sup>(1)</sup>

"I want to be at least as alive as the vulgar." Franck O'Hara, *My Heart*.

Tom Burr's portraits share a kind of generic structure. By contrast with his other sculptures, reflections on the modalities of existence imposed on us by public and semi-public spaces (cinemas, public bathrooms) that assume various forms, his portraits are invariably composed of black or white painted wooden elements hinged together in more or less complex structures, all relatively minimal. The impersonality of these constructions is immediately contradicted by a display of personal accessories—clothes, books, metallic chain—juxtaposed, in the fashion of a collage, so as to generate a particularly cinematic mise-en-scene, one which troubles the temporality of our experience. Have we arrived too late for the party (*Black Out Bar*, 2003, *Shot*, 2005), after the alienation of liberty has already set in (*Black Pavilions*, 1999, *Bent*, *Bandaged*, *Beat Up Again and Bewildered (HEAL Me)*, 2008)? Or is all this just a film set awaiting its

protagonists? And yet, no action has taken place, no action is anticipated—these pieces are in reality nothing other than sculptures, even armatures of sculptures, the allegory of a modernism soon to be completely unhinged. "and the portrait show seems to have no faces in it at all, just paint" Franck O'Hara, *Having a Coke With You*. If, up until recently, Burr has demonstrated an interest in the ways space constrains us, these portraits, which he has been making since 2004, would seem to turn this premise on its head: they compress the space into a single personality. That is why they are folded, hung, concatenated, leaned up and sagging against one another. Even if they are devoid of all physicality, these portraits radiate a certain humanity. Their aspect describes an attitude, often even a kind of disarray—that of a fallen glamour, a failed erection.

"You'll see, she'll finish by looking just like it" Picasso, referring to his portrait of Gertrude Stein

*Chick Clips* is a meticulously organized display of magazine clippings on Chick Austin pinned to the wall of the Sculpture Center, its formal arrangement of overlapping pages undercutting the article's biographical narration. The man who did everything in his power to propagate the ideas of artistic modernity at home and overseas discovers his effigy pinned side-by-side with whisky ads and bikini-clad beauties; through the intervention of collage, the objects transcend their original meaning and open themselves up to a certain contingency. We find ourselves in what would appear to be the temporal equivalent of irony, a second look, a post-moment of glory that would seem not only pitiable, but also reversible. In Burr's work, we witness the development of a kind of becoming "pin-up" of all things. Let minimal forms fall slack, tackle signification through fragmentation, distribute objects around the room with a parsimony that would seem to ensnare them in quotation marks. Play serious, as though seriousness were a kind of artifice. Because minimal art, with its dazzling, polished surfaces—much like the airbrushed photograph—is profoundly sexy. Tom Burr's *hinged pieces* exhibits three typological variants: anthropomorphisms, spirals and folding screens. The anthropomorphisms, much like the folding screens, are composed of four sections, an extreme simplification of the human form. The spirals are constructed with rows of life-size wooden balustrades, generally incomplete. These

sculptures function as mountings for images and objects while interacting with the space in which they appear: they are simultaneously subjected to it and capable of subjecting it to their own whims, reimagining it through the paths they carve out for the visitor (spirals, screens) or reflect (*White Folding Screen*, one of whose sides functions as a reflective surface, the other as a bulletin board). Ultimately, they are more like actors than elements of decor, more suggestive than figurative, a series of key personages in the infinitely recapitulated script of modernity. Something that could only be the plausible outcome of Burr's interrogations of the observer-voyeur-observed position, more explicit in works like *Double Partition Platform*, 1997, or *Put Down I*, 2003, whereas the Kurt Weill or Who records (*Black Vinyl Weill Pile*, 2008, *Black Spiral (SEE ME)*, 2008) continue to taunt us from aside their silent record players.

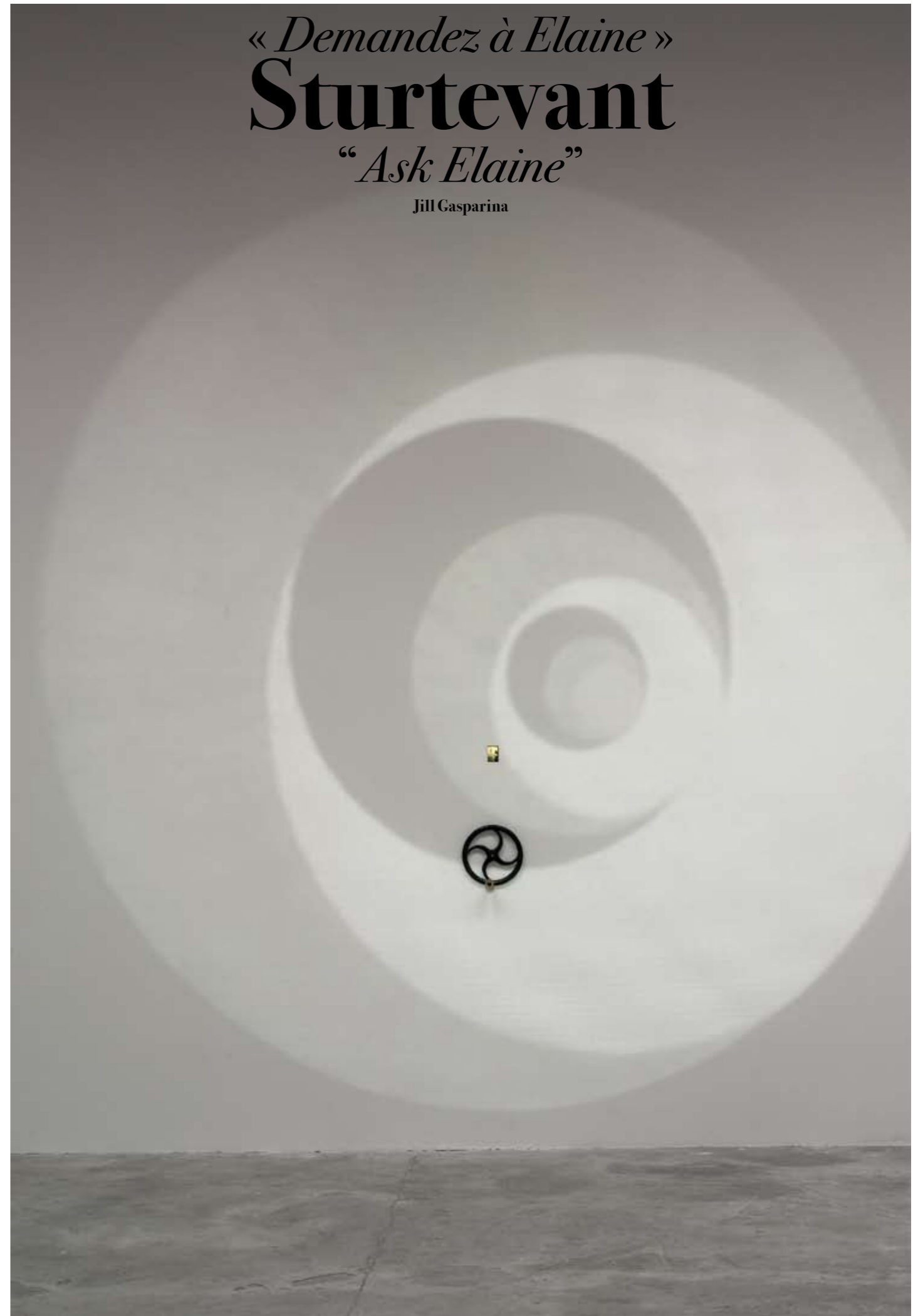
(1) For more on this subject, see George Baker's excellent essay published in *Extrospective*, a monograph on Tom Burr edited by Florence Derieux, with texts by Yves Aupetitallot, George Baker, Stuart Comer, Cerith Wyn Evans, JRP Ringier, 2006, bilingual french and english, 160pp.

Tom Burr, *Addict-Love*, at the SculptureCenter, New York, January 13<sup>th</sup> to March 30<sup>th</sup>, 2008.  
Tom Burr, *Black and Blue*, Almine Rech gallery, Paris, March 20<sup>th</sup> to April 19<sup>th</sup>, 2008.  
After curating two Tom Burr retrospective exhibitions (*Extrospective: Works 1994-2006*, at the Lausanne Musée Beaux-Arts, in 2006, and *Tom Burr, Walter Pfeiffer* co-curated with Gianni Jetzer at the Swiss Institute in New York from November 14<sup>th</sup> to January 19<sup>th</sup>, 2008), Florence Derieux has invited the artist to the Frac Champagne-Ardenne in 2009 for his first solo exhibition in a French institution.

This text is dedicated to the memory of Robert Rauschenberg.

# « Demandez à Elaine » Sturtevant "Ask Elaine"

Jill Gasparina



Elaine Sturtevant, *Duchamp Cine*, 1992. Courtesy de l'artiste.

Sturtevant, *Nu descendant l'escalier*, 1967. Projection murale film N&B. Courtesy de l'artiste.



Sturtevant, *Infinite Exhaustion*, 2007. Installation avec 4 écrans plats, 4 lecteurs DVD et 4 DVD. Courtesy de l'artiste.

Page ci-contre : Sturtevant, *The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced*, 2002. Installation vidéo, 10 min. 13 sec. en boucle. Collection du Fonds national d'art contemporain, Paris.

Page suivante : Sturtevant, *Infinite Exhaustion*, 2007. Installation avec 4 écrans plats, 4 lecteurs DVD et 4 DVD. Courtesy de l'artiste.

« Contrairement à l'habitude, aucune image n'a été imprimée au recto de ce carton » annonce le carton de l'exposition Sturtevant au Consortium. Pourquoi « aucune image » n'a-t-elle été imprimée sur le carton ? Peut-être parce que la capture vidéo d'un chien qui court (*Infinite Exhaustion*, 2007) n'aurait pas été très attractive pour le public. Peut-être parce que les spectateurs, persuadés d'être conviés à une exposition de Marcel Duchamp auraient hurlé à l'arnaque dans les salles du Consortium. Ou peut-être encore, et c'est le plus probable, parce les auteurs de l'exposition ont postulé que le travail de Sturtevant ne fonctionne surtout pas comme image, ou pour le dire plus simplement, qu'il est purement conceptuel : produire des répliques d'œuvres qui ne soient pas pour autant des copies de ces œuvres est le mode d'opération choisi par l'artiste. Si Sturtevant a refait dès les années 1960 des Stella noirs, c'est



précisément pour montrer que ce que vous voyez n'est pas ce que vous voyez, et mettre en crise une histoire de l'art fondée sur l'image et l'« appel visuel de la peinture et de la photographie »<sup>(1)</sup>.

Autant s'engager dans une description est facile (une réplique de Warhol, une de Beuys, une autre de Gober, de Duchamp...), autant expliquer cette démarche iconoclaste reste décourageant. On peut être séduit par l'audace de la proposition de Bruce Hainley (l'un de ceux qui a le plus écrit sur l'artiste) : Sturtevant serait une formaliste. Mais elle a explicitement posé son veto sur de nombreuses interprétations, outre cette dernière<sup>(2)</sup> : bien qu'elle n'ait repris que des œuvres d'artistes masculins, elle n'est pas intéressée par une approche féministe (exit John Miller<sup>(3)</sup> et Johanna Burton<sup>(4)</sup>). Ni d'ailleurs par le fétichisme, ni par la désacralisation de l'œuvre et sa mise à disposition du plus grand nombre (exit le postmodernisme, Mike Bidlo et Sherrie Levine). Il ne s'agit pas non plus de copies, ni de contrefaçons, ni d'hommages, ni de répliques. Exit la mort de l'auteur.

Et surtout, ne mentionnez pas l'appropriation, dont elle tient particulièrement à se distinguer. Bien malin celui qui parviendrait à proposer une approche nouvelle (sans compter l'idiotie toute spéciale qu'il y aurait à chercher à dire quelque chose d'original sur cette œuvre en particulier). Éric Troncy a d'ailleurs décrit son travail comme « toujours irrésolu »<sup>(5)</sup>. Et l'artiste n'a livré que peu de clefs : « *My work is the immediacy of an apparent content being denied* » (mon travail repose sur l'imédiateté d'un contenu qui apparaît et qui est nié en même temps). Le dernier mot irait-il à Bernard Blistène qui voit – non sans lyrisme – dans ce travail perpétuel de réfection un « acte d'amour »<sup>(6)</sup>, comparable à celui des plagiaires ?

La réponse est forcément faible et décevante : le travail de Sturtevant condense tous ces questionnements, avec une densité rarement atteinte dans le champ artistique. Et à en croire les diverses réactions, et le délai long avec lequel l'histoire de l'art a finalement enregistré officiellement son existence (à partir des débuts de l'appropriation aux États-Unis, puis de manière accélérée à partir de sa première grande exposition personnelle au MMK de Francfort en 2004), il s'agit bel et bien de « l'un des gestes les plus déstabilisants et provocateurs de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>(7)</sup>. Le communiqué de presse de l'exposition ressort d'ailleurs lui aussi en guise d'introduction cet argument vaguement autoritaire : « Une exposition de Sturtevant est toujours un événement. »

L'histoire de la réception de son œuvre est édifiante, elle met en évidence un déplacement des bienséances au sein du monde de l'art. L'accueil réservé à Sturtevant est d'abord bienveillant. Warhol s'en amuse, et il confie à sa demande les *screens* des *Flowers* pour lui simplifier la tâche. Mais l'artiste se trouve rapidement cantonnée à une position d'*outsider*, après avoir refait en 1967 *The Store* de Claes Oldenburg, à quelques blocs de l'installation originale. C'est un scandale : l'authenticité est aussi une question économique. Elle continue d'exposer, puis reste près de dix ans hors du monde de l'art, jusqu'en 1985, un moment où l'appropriation est largement reconnue et acceptée. Bob Nickas organise alors *Production Re : Production* à la galerie 345 et il expose un des râteliers à bonbons de *The Store*.

L'époque où Arthur Danto voyait sa philosophie de l'art soudainement bouleversée par la découverte des boîtes Brillo est aujourd'hui lointaine. La copie, l'hommage, la *cover*, la référence, la citation, le *sampling* nous sont devenus très familiers, de même que le *branding* (« Sturtevant » au lieu d'Elaine Sturtevant est une marque, comme la signature qu'elle pose sur les

œuvres re-faites de Duchamp, Warhol, ou Gober). Il s'agit même d'un poncif : le deuil de l'originalité est fait et bien fait, et l'auteur est totalement mort. À en croire l'adoption récente de l'artiste par le monde de la mode (une *Black Marilyn* a été exposé chez Colette en 2007), il semble même que les dernières résistances mentales aient sauté. Le public du Consortium reste d'ailleurs relativement calme, voire paisible, lorsqu'on lui explique cette démarche étonnement instinctive. L'importance historique de Sturtevant n'est plus à prouver, donc, mais une question se pose : quel est le sens d'une exposition Sturtevant au Consortium en 2008 ? L'artiste bénéficie en effet d'un nouvel appareil critique, depuis la grande rétrospective *The Brutal Truth* à Francfort en 2004 et la sortie d'un très beau catalogue pour l'occasion. Les pièces de l'exposition ont presque toutes été vues déjà dans sa galerie française (jusqu'à l'an dernier, avec *Raw Power* chez Thaddaeus Ropac). Et l'espace du Consortium interdit par ailleurs toute possibilité de rétrospective.

La salle de *Duchamp Cine*, baignée dans la lumière, montre que les œuvres originales dont se saisit l'artiste ont un statut fantomatique et flou : peut-être s'agit-il juste de raconter une histoire déjà mille fois racontée, et c'est une belle idée, une histoire qui ferait le lien entre 2006, cette élégante photo, Sturtevant *cover-girl* de Frog, un visage qui se cache dans un blouson matelassé argenté Chloe vintage, une main aux ongles parfaits, laqués orange, une peau qu'on devine un peu vieillie, une très belle couverture, donc, et 1965, sa première exposition à la Bianchini Gallery (des Re-Warhol). Bruce Hainley l'a déjà fait<sup>(8)</sup>.

NB : « Ask Elaine » est la réponse faite par Warhol à quelqu'un qui le questionnait sur le mode de réalisation des *Flowers* : « Je ne sais pas. Demandez à Elaine. »

- (1) « Unwritten Histories of Conceptual Art », in Alberro et Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge MA, 1999, p. 555-6.
- (2) Voir « Sturtevant talks to Bruce Hainley - '80s Then », interview *Artforum*, mars 2003
- (3) « John Miller a été le seul à identifier une dimension féministe inhérente au projet de Sturtevant. C'est quelque chose que l'artiste nie », Bruce Hainley, in « Erase and Rewind », *Frieze*, juin-août 2000.
- (4) Johanna Burton « Subject to revision », sélectionné par Kelley Walker, in *Grey Flags*, JRP Ringier, 2006, p. 289 et ssq.
- (5) Éric Troncy, in *Numéro* #75, 2006.
- (6) Bernard Blistène, « Label Elaine », in *The Brutal Truth*, MMK Hatje Cantz, 2004, p. 36.
- (7) Éric Troncy, op. cit.
- (8) Bruce Hainley, « Sturtevant, 2005-1965 », *Frog* n° 4, 2006, p. 28.

"Contrary to habit, no image has been printed on this flyer," reads the flyer announcing the Sturtevant exposition at the Consortium. Why a flyer with "no image"? Maybe because the video capture of a dog running (*Infinite Exhaustion*) would not have been very attractive to the public. Maybe because the spectators, convinced that they have been invited to a Marcel Duchamp show, would have screamed scam the moment they arrived at the exhibition space. Or maybe, and perhaps most likely, because the authors of the exhibition are inclined to believe that Sturtevant's work does not function in any way like the image does—or, more simply put, that it is purely conceptual: the artist's chosen *modus operandi* is to produce replicas of works that somehow avoid being copies. If Sturtevant has been redoing Stella blacks since the 1960s, it is precisely to drum home the idea that what you see is not what you see and to cast an art history founded on the image and "the visual appeal of painting and photography"<sup>1</sup> into crisis.



A general description of her works (a Warhol replica, a Beuys replica, a Gober, a Duchamp) is as easy to undertake as the task explaining of Sturtevant's iconoclastic practice is daunting. We can be seduced by the audaciousness of Bruce Hainley's proposition (one of the critics who has written the most on the artist): Sturtevant would be a formalist. But she has explicitly vetoed numerous interpretations, including this last one<sup>2</sup>: even though she has only taken up the works of male artists, she is not interested in a feminist approach (exit John Miller<sup>3</sup> and Johanna Burton<sup>4</sup>). Nor, moreover, is she interested in fetishism or in desanctifying the artwork and rendering it more accessible to the people (exit postmodernism, Mike Bidlo and Sherrie Levine). Nor is it about copies, shams, homages, replicas. Exit the death of the author. And don't even mention appropriation, which she makes a point of setting her work apart from. Kudos to anyone who succeeds in proposing a new approach (without counting the very special idiocy reserved for those who attempt to say something original about a given work). Eric Troncy has, moreover, described her

work as "perpetually unresolved."<sup>5</sup> And the artist herself has provided only a few hints: "My work is the immediacy of an apparent content being denied." Would this last word suit Bernard Blistène, who detects—and not without great lyricism—an "act of love"<sup>6</sup> in this perpetual process of re-confection, comparable to that of plagiarists?

The response is necessarily feeble and deceptive: Sturtevant's work unites all of these queries in a density rarely achieved in the artistic arena. Judging from the various reactions to her work and the amount of time it took for art history to officially register its existence (beginning with her first few stabs at appropriation in the United States and proceeding, at an increasingly accelerated pace, after her first big solo exhibition at the MMK in Frankfurt), we can conclude that what we are witnessing is well and good "one of the most destabilizing and provocative gestures in the history of 20<sup>th</sup> century art."

The history of her work's reception is illuminative, manifesting an upheaval of notions of propriety proper to the artworld. The welcome reserved for Sturtevant is warm enough at first. Warhol has fun with the artist, obliging her request for *Flowers* screen-prints so as to simply her task. But, after redoing Claes Oldenburg's *Store* just a few blocks away from the original installation (1967), the artist quickly finds herself relegated to an outsider role. Red hot scandal: authenticity is also an economic question. She continues to show her work, then disappears from the art world for almost ten years—until 1985, that is, when appropriation becomes widely recognized and accepted as an artistic practice. At this time, Bob Nickas organizes *Production Re: Production* at the 345 gallery, where he exhibits a rack of candy from *The Store*.

The era when Arthur Danto saw his philosophy of art suddenly capsized by the discovery of Brillo boxes is long past. The copy, the homage, the cover, the reference, the quotation and sampling are very familiar to us today—even branding ("Sturtevant," as opposed to "Elaine Sturtevant," is a brand name which appears in signature form on her remakes of works by Duchamp, Warhol and Gober). Her work is even a kind of truism: the mourning of originality is done and over with, and the author is totally dead. To judge by the artists' recent adoption by the fashion world (a *Black Marilyn* was exhibited by Colette in 2007), it would seem that the last psychological resistances to her work have fallen away. The public of the Consortium remains relatively calm—peaceful, even—when it en-

counters this surprisingly intuitive practice.

Sturtevant's historical importance no longer needs to be proved, but there is one question which begs asking: what does a Sturtevant exhibition at the Consortium mean in 2008? Ever since her large retrospective show, *The Brutal Truth* (Frankfurt, 2004), along with a beautiful catalogue designed specially for the occasion, the artist benefits from a new degree of critical attention. Almost all of the works in the exhibition have already been seen in France (all of them up until last year, that is, with *Raw Power* at Thaddaeus Ropac). Moreover, the size of the Consortium space would seem to preempt all possibility of a retrospective show.

The light-flooded room housing *Duchamp Cine* reveals the blurred, ghost-like status of the original works that the artist has commandeered. Maybe all this is just an attempt to tell a story that has been told a thousand times before—and it's a beautiful idea, a story that would bridge the gap between 2006, this elegant photo (Sturtevant posing as a *Frog* cover-girl, a face hiding in a silver quilted vintage Chloe jacket, a hand with perfect, orange-painted fingernails, skin that looks a tad aged, in short: a very lovely magazine cover) and 1965, the date of the artist's first exhibition at the Bianchini Gallery (Warhol reduxes). Bruce Hainley has already done it.<sup>6</sup>

NB: "Ask Elaine" was Andy Warhol's response to someone who questioned him on the fabrication of *Flowers*: "I don't know. Ask Elaine."

- 1 "Unwritten Histories of Conceptual Art" in Alberro et Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge MA, 1999, p. 555-6.
- 2 See "Sturtevant talks to Bruce Hainley - '80s Then" - Interview Artforum, March 2003.
- 3 "John Miller was the only person to identify a feminist dimension in Sturtevant's project. It's something that the artist denies." Bruce Hainley, in "Erase and Rewind", Frieze, June-August, 2000.
- 4 Johanna Burton "Subject to revision", edited by Kelley Walker, in *Grey Flags*, JRP Ringier, 2006, p. 289 and seq.
- 5 Éric Troncy, in *Numéro* #75, 2006.
- 6 Bernard Blistène, "Label Elaine" in *The Brutal Truth*, MMK Hatje Cantz, 2004, p. 36.
- 7 Éric Troncy, op. cit.
- 8 Bruce Hainley, "Sturtevant, 2005-1965", *Frog* #4, 2006, p.28.

Translation Émilie Friedlander



François Aubart

# Guillaume Leblon

Guillaume Leblon, *Landscape*, 2003-2008.  
Machine à fumer. Dimensions variables. Vue de l'exposition au musée d'Art contemporain,  
Saint-Jacques de Compostelle, 2008. Courtesy de l'artiste.



Guillaume Leblon, *Maisons Sommaires*, 2008.  
Médium noir, métal et plaquage noyer, laqué satin et  
huilé, et couverture de laine.  
Production Domaine de Kerguéhennec.  
Photo Dominique Dirou.



Guillaume Leblon, *April Street*, 2004  
16mm film, color, 8 min. Courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Page ci-contre : Guillaume Leblon, *Vue Depuis l'Entrée Vers l'Escalier*, 2004-2008. Carton, colle et tube pvc. 250 x 600 x 450 cm. Vue de l'exposition au Domaine de Kerguéhennec, 2008. Courtesy galerie Jocelyn Wolff, Paris. Photo Dominique Dirou

Page suivante : Guillaume Leblon, *National Monument*, 2006. Installation. Courtesy Galerie Fernand Léger, Ivry-sur-Seine. Photo André Morin / Galerie Fernand Léger.

Dans *Quatrevingt-treize*, roman tragique sur la Terreur, Victor Hugo se livre à une comparaison entre un château féodal et la guillotine révolutionnaire qui lui fait face. Il lance un irrévocable « *un édifice est un dogme, une machine est une idée* ». Il semble en effet illusoire de ne pas approuver que tout ce qui est construit véhicule un discours. Pourtant le caractère transitoire des œuvres de Guillaume Leblon semble avoir comme unique objectif de faire bégayer cette rhétorique.

*L'Arbre* est un plant de Ginkgo recouvert d'une peinture grise qui vient plastifier sa surface naturelle. Exposé au CAC de Brétigny, il se présente en suspension, laissant un espace de quelques centimètres entre l'extrémité de son tronc et le sol. Son état naturel se confond ainsi avec une fonction, celle habituellement remplie par les reproductions en plastique utilisées pour signifier les végétaux dans les maquettes d'urbanisme. Son absence d'enracinement appuie le fait que cet objet n'est qu'indicatif, il ne dépend pas du contexte dans lequel il se trouve et n'est finalement là qu'en



tant qu'évocation. *L'Arbre* incarne ainsi deux mouvements contradictoires, celui d'être un arbre et en même temps d'être la représentation d'un arbre. De lui-même plus exactement. On retrouve cette contradiction dans *Vue depuis l'entrée vers l'escalier*, un escalier en colimaçon qui semble mener vers un étage supérieur. Fait de carton-plume, matériau caractéristique des maquettes d'architecture, son titre nous confirme qu'il s'agit bien de la représentation d'un objet manufacturé. En tant qu'évocation, cet escalier n'a évidemment aucune vocation utilitaire. Son matériau ne peut supporter le poids d'un utilisateur et ne mène nulle part. Ce statut ambigu, qui par sa taille ne répond pas aux besoins d'une maquette et par son matériau ne peut être un élément architectural, révèle le caractère construit et assujettissant de notre environnement bâti. Une maquette formalise une intention. Elle relève ainsi de la planification, préconise un agencement et de fait impose un comportement à son utilisateur. Seulement ici la préconisation se réalise en forme mais pas en acte. Incapable de remplir sa fonction, l'affirmation est posée, mais pas assumée. C'est

donc bien le même trouble, provoqué par une coagulation de l'objet et son image, qui tourmente *L'Arbre* et *Vue depuis l'entrée vers l'escalier*. Pourtant leurs effets varient. La première brouille l'image alors que la seconde altère la fonction.

Ce caractère paradoxal place les œuvres de Guillaume Leblon dans une position énigmatique quant à leur utilité. C'est le cas notamment de *Contour*, composée de néons suspendus dont les courbes dessinent la forme d'un lustre. La forme est fonction, car c'est bien la lumière elle-même qui dessine l'objet qui la produit. Les ornements qui caractérisent ce type d'objet disparaissent, le privant de sa vocation d'apparat. Devenu strictement fonctionnel, le lustre perd de son prestige et déjoue le rôle qui lui paraît assigné. Il en va de même avec son *National Monument* qui n'a probablement de monumental que la taille et de national sûrement pas grand-chose. C'est un cube d'argile continuellement humidifié par des brumisateurs. Son suintement continu l'empêche de prendre une forme immuable et donc de commémorer définitivement devant l'éternité. Guillaume Leblon refuse également d'administrer une forme stable à ses œuvres lorsqu'il les photographie dans son atelier. Ses images sont prises dans une pénombre qui rend leurs sujets difficilement perceptibles. Nommées *Sans titre*, les formes que l'on y discerne semblent en effet refuser de divulguer leur identité. Par ces images, les œuvres de Leblon apparaissent fantomatiques, prêtes à se dérober. L'artiste va ainsi jusqu'à camoufler ses œuvres dans ses propres expositions. À Kerguéhennec, certains des éléments composant le décor habituel de n'importe quelle exposition, tel que l'écran de projection vidéo ou les bancs, sont construits en placoplâtre par l'artiste. Répétant la confusion entre utilité et œuvres, ces réalisations s'adressent directement à l'expérience que nous en faisons. Car si rien n'a changé, les bancs et les écrans ayant leurs formes et fonctions habituelles, leur facture nous indique juste qu'ils ne sont pas ce qu'ils semblent être.

On retrouve cette fascination pour un quotidien étrangement habituel dans la vidéo *April Street*. Il s'agit d'un travelling latéral dans la rue d'un quartier résidentiel inondé. La caméra, probablement posée sur une embarcation, filme un défilement de façades de maisons et de jardins envahis d'eau. Il faut ici se souvenir que l'invention du travelling remonte à 1896 et qu'on la doit à Alexandre Promio, qui, envoyé à Venise par les frères Lumière, eut l'idée de placer sa

caméra sur une gondole descendant le Grand Canal. Ce geste contribua à enrichir le vocabulaire cinématographique en lui permettant de dépasser le cadre du seul plan fixe. Paradoxalement, le travelling introduit également une mise en doute de la représentation. Cette découverte d'une nouvelle façon de témoigner du réel souligne dans le même temps la séparation entre l'expérience et sa retranscription en mettant en lumière le fait que cette dernière est toujours partielle. Le travelling de Leblon a ceci de particulier qu'il utilise un événement exceptionnel, l'inondation, pas vraiment pour en rendre compte mais pour filmer une enfilade d'habitations des plus banales. L'événement n'est pas l'objet de cette vidéo, il est l'occasion d'une redécouverte du lieu commun où il prend place. Ce n'est donc pas vraiment le déplacement du cadre qui ouvre à une nouvelle approche du réel mais l'eau elle-même. En effet, la présence inexorable de cette étendue liquide formule un nouveau paysage où n'apparaissent que les parties supérieures des maisons. Dans l'image, horizontalement divisée en deux, la partie inférieure est occupée par le reflet de ces constructions. La possibilité de nommer clairement cet environnement semble elle-même submergée. Et par ce doute se noie la stabilité d'une affirmation qui permettrait de qualifier définitivement ce à quoi nous sommes confrontés. Toute présence se fait vaporeuse et instable. Par cette nature mouvante, les œuvres de Leblon déjouent leur formulation, à l'image de *L'Arbre* qui lorsqu'il fût exposé au Musée départemental de Rochecouart se présentait horizontalement, posé sur des tréteaux, retournant de lui-même l'angle selon lequel nous pouvions l'observer.

GUILLAUME LEBLON  
DOMAINE DE KERGUÉHENNEC, BIGNAN,  
DU 3 FÉVRIER AU 6 AVRIL 2008.  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, CGAC,  
SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE,  
ESPAGNE, DU 11 AVRIL AU 29 JUIN 2008.

In *Ninety-Three*, a tragic novel on the Terror, Victor Hugo compares a feudal castle to the revolutionary guillotine standing before it, turning out an irrefutable “*an edifice is a dogma, a machine is an idea.*” Indeed, it would seem irresponsible to deny the nature of the constructed object as vehicle for discourse. And yet, the transitory character of Guillaume Leblon’s works seems to aim first and foremost to make this rhetoric trip over itself.

*L’Arbre [The Tree]* is a Ginkgo tree covered in a sheath of grey paint that plasticizes its natural surface. Displayed at the CAC in Brétigny, it hangs suspended from the ceiling, its trunk poised a few centimeters above the ground. Thus construed, the tree’s natural state is conflated with a function—namely, that of the plastic reproductions used to signify vegetation in urban models. Its uprootedness presses home the fact that this object is only an indicative one, that it is independent from the context in which we perceive it and, ultimately, no more than an evocation. In this way, *L’Arbre* embodies two contradictory movements: that of a tree and that of a representation of a tree. Of itself, more precisely.

We rediscover this contradiction in *Vue depuis l’entrée vers l’escalier [View from the entrance by the staircase]*, a spiral staircase which appears to lead up to an upper floor. Made out of foam board, a material characteristic of architectural models, its title would seem to confirm its status as a manufactured object. As an evocation, this staircase has no obvious utilitarian function. Its material is incapable of supporting the weight of a human being and the spiral itself leads nowhere. This ambiguous status—inappropriate as an architectural model because of its size, unsuitable as an architectural element because of its material—points to the constructed and draconian character of our built environment. A model formalizes an intention. It exemplifies planning and argues in favor a particular layout, thereby circumscribing the behavior of its user. Only here, the proposition is realized solely in form. Incapable of fulfilling its function, the proposal is put forth...never into action. It is therefore surely the same anxiety, sparked by the congealing of object into image, which torments *L’Arbre* and *Vue depuis l’entrée vers l’escalier*. And yet, the effects of the two pieces vary considerably. The first blurs the image while the second alters its function.

This paradoxical character places Guillaume Leblon’s works in an enig-

matic position in relation to their utility. This is certainly the case in *Contour*, a series of suspended neon lights whose arcs delineate the form of a chandelier. Form equals function in *Contour*, for it’s the light that describes the form from which it itself originates. The characteristic ornamentation of this type of object disappears, depriving it of its decorative vocation. Having become strictly functional, the chandelier forfeits its elegance and upsets the role that seems to have been assigned to it. The same thing goes for *National Monument*, which has only its size to boast in the way of the monumental and surely not much in the way of the national: a cube of clay continually moistened by humidifiers. Its continuous oozing prevents it from assuming a permanent form and thereby commemorating for all perpetuity.

When he photographs his works in his studio, Guillaume Leblon likewise refuses them a stable form. The half-light in which he captures his subjects renders them scarcely perceptible. Spectral, eager to vanish from view,



the forms we encounter in this series of untitled photographs seem to refuse to divulge their identity. At times, the artist goes as far as camouflaging his works within his own expositions. In Kerguéhenec, certain elements comprising the customary decor of the contemporary art exhibition—video projection screen, benches—are constructed in sheetrock by the artist himself. Reiterating the confusion between utility and artwork, these works address themselves to the experience we undergo as we try to decide how to respond to them. For if nothing has changed, if the benches and the screens cling to their usual form and function, only something about their manufacture indicates that they are not what they appear to be.

We reencounter this fascination with an estranged quotidian in the video *April Street*, which features a lateral panning shot of a street in a flooded residential neighborhood. The camera, probably stationed on a boat, captures a succession of houses and gardens submerged in water. Here, it is important to remember that the invention of panning dates back to 1896 and that we owe it to Alexandre

Promio, who, dispatched to Venice by the Lumière Brothers, had the idea of placing his camera on a gondola descending the Grand Canal. This gesture enriched the cinematographic vocabulary by freeing it from the framed confines of the single stationary shot. Paradoxically, panning cast representation into doubt. The discovery of a new way of witnessing the real highlighted both the distinction between experience and its transcription and the degree to which the latter is always partial, incomplete.

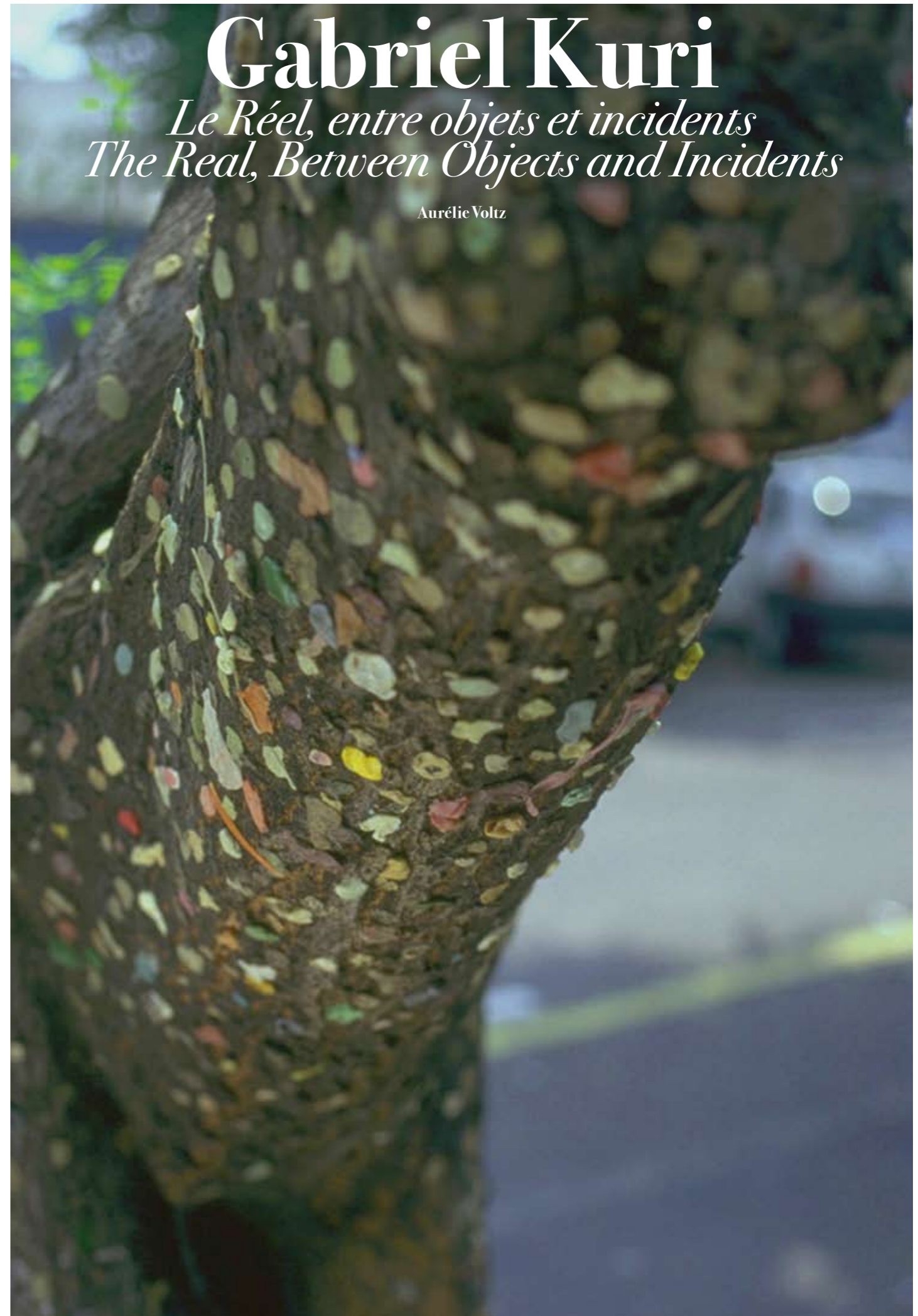
Leblon’s panning is singular in its use of an exceptional event—the flood—not as a point of interest in itself but as a means of filming a string of dwellings of the most banal variety. The event is not the subject of the video, it is an occasion for the rediscovery of the public space where it takes place. It is not therefore the eclipsing of the frame that opens up a new approach to the real, but the water itself. Indeed, the inexorable presence of this liquid expanse creates a new landscape composed exclusively of the upper regions of buildings. The image is divided horizontally in two, with the lower half occupied by the reflection of these constructions. The possibility of concretely identifying this environment seems itself submerged, itself drowned out, along with the assurance of being able to qualify exactly what it is that we are confronted with. Each presence becomes vaporous, unstable. Always in motion, Leblon’s works seem to catalyze their own undoing—like the image *L’Arbre* at the departmental museum of Rochechouart, where we encounter the tree resting horizontally on trestles, itself silently sabotaging our angle of vision as observers.

Translation Émilie Friedlander

# Gabriel Kuri

## *Le Réel, entre objets et incidents* *The Real, Between Objects and Incidents*

Aurélien Voltz



Gabriel Kuri, *Tree with Chewing Gum (Árbol con Chiclos)*, 1999. Courtesy galerie Esther Schipper, Berlin.



Gabriel Kuri, *Items in care of items*, 2008. Vue de l'installation à la 5<sup>e</sup> biennale de Berlin, Neue Nationalgalerie. Courtesy Gabriel Kuri / kurimanzutto, Mexico City / Esther Schipper, Berlin. Photo Berlin Biennial for Contemporary Art, Uwe Walter, 2008.



Gabriel Kuri, *Upside Down Horizontal Line*, 2007. Courtesy Gabriel Kuri / kurimanzutto, Mexico City / Esther Schipper, Berlin. © de l'artiste.

Page ci-contre et suivante :  
Gabriel Kuri, *Five Views of Something Hidden III*.  
Courtesy Gabriel Kuri / kurimanzutto, Mexico City /  
Esther Schipper, Berlin. © de l'artiste.

Neue Nationalgalerie, 14h30. La foule afflue en ces jours d'inauguration de la 5<sup>e</sup> biennale de Berlin. Dans ce haut lieu de l'architecture moderniste tardive, de marbre et de vitres, au dépouillement sombre et hiératique, Gabriel Kuri a érigé un ensemble de quatre grandes sculptures en métal jaune, à l'allure joyeuse. Placées au beau milieu de l'entrée, le spectateur doit les contourner afin de pénétrer dans l'espace d'exposition. Elles s'offrent ainsi clairement à la disposition du public, qui pourrait être désireux de les utiliser avant la visite. Des manteaux sont accrochés aux angles, des vestes reposent sur les aplats, des écharpes sont glissées dans des interstices et bouchent les courbes en creux, des pulls traînent nonchalamment de-ci de-là, au bord de la glissade. L'ensemble tient malgré tout, se fige quelques secondes avant de nouvelles combinaisons opérées par les visiteurs, ici le casque vient remplacer la poussette, là le chapeau fait place au parapluie. À côté de chaque article, des numéros aimantés à la sculpture permettent d'assurer presque normalement la fonction de vestiaire. Le titre de l'installation *Items in care of items* (2008), en forme de jeu de mots, insiste sur la possible confusion entre l'article déposé et son numéro, la situation de sculptures portemanteaux étant particulièrement inhabituelle : l'amas d'accessoires de toutes sortes et de vêtements en tout genre procède plus d'un arrangement de fortune que du classement ordonné du vestiaire traditionnel. À tout moment guette une vision que ces articles pourraient être des rebus, comme abandonnés au hasard par des inconnus. L'ambiguïté règne pourtant quant à l'impression générale : parfois le tout semble bien mis, tiré à quatre épingles, parfois le chaos semble prendre le dessus. Mais ce qui est constant est bien ce va et vient, ce perpétuel mouvement qui fait que jamais pendant deux mois l'installation ne sera la même. Les sculptures restent et l'incident arrive. Interrogé sur ce projet, Gabriel Kuri avoue avoir joué la carte de la sculpture publique, destinée au plus grand nombre dans le cas d'un événement comme la biennale : « *Je crois que j'ai vraiment envie de réaliser des œuvres qui "font" vraiment quelque chose, ou qui se "développent" sur le temps, considérant ainsi le public comme un facteur déterminant et incompressible* »<sup>(1)</sup>. L'art étant particulièrement dommageable dans une telle situation, Gabriel Kuri a donc choisi de faire de l'interaction avec le public la cheville ouvrière de ses sculptures, concevant à rebours le processus de l'œuvre.

Considérant à distance ces masses jaunes statiques et leurs éléments

collés, décollés, recollés, on ne peut s'empêcher de penser à une autre sculpture publique, anonyme cette fois, réalisée par des milliers de passants et immortalisée par une photographie de Gabriel Kuri. *Tree with Chewing Gum* (1999) figure le tronc d'un arbre, à proximité d'une station de bus à Mexico, recouvert jour après jour des chewing-gums de chacun, à équidistance les uns des autres, de proportions presque égales, colorés ou atones. Dans un geste si anodin, on se demande comment une telle harmonie est possible, comment on peut approcher la composition. « *Un des merveilleux côtés quand on fait de l'art est que, dans le meilleur des*



*cas, cela fait voir des choses sur les objets quotidiens et leur grammaire que l'on ne verrait jamais autrement. Beaucoup de ce que j'ai appris sur le monde s'est fait à travers l'observation de l'art des autres* »<sup>(2)</sup>. Ainsi, deux sacs remplis de courses donnent la sensation d'une sculpture, dit Gabriel Kuri<sup>(3)</sup>. L'importance de la déhiérarchisation des matériaux est en effet à l'œuvre depuis belle lurette chez Kuri. Celui-ci utilise, pour ses sculptures, aussi bien des coupons, des tickets, que des sacs plastiques ou des fruits associés à des plaques de marbres ou de l'isolant. Chacun a son rôle à jouer, et une « *cannette écrasée reste une cannette écrasée, et un reçu reste un reçu* »<sup>(4)</sup>. Collectés, mis ensemble, ces objets n'ont pas vocation à transformer l'œuvre ni à opérer une fusion esthétique, mais procèdent à la formulation d'une addition.

En 2006, Gabriel Kuri formalise ce principe de mise à plat avec *Five Views of Something Hidden III*. Sur un support blanc, séparé en quatre compartiments, comme un décor de théâtre en quatre temps ou une exposition en quatre salles, sont posés autant d'objets ou de matériaux en attente de définition : une pierre peinte sur laquelle le lichen a repoussé, un sac

de débris, un élément de caoutchouc isolant et une fausse perruque en mousse. Il suffirait que le support se mette à tourner pour que l'on se retrouve face à un mode de présentoir publicitaire. Mais rien ne tourne, si ce n'est le visiteur autour de l'installation, tentant d'assembler mentalement quatre éléments peu enclins à une fusion. Comme le suggère le titre, ce qu'il faut chercher se peut-être ailleurs, ni vraiment du côté de la consommation, ni tout à fait du côté de l'histoire de l'art, mais dans un entre-deux qu'il laisse au visiteur le soin de nommer. « *À force d'interroger l'objet, celui-ci finira bien par céder et révéler son identité cachée* »<sup>(5)</sup>. C'est en tout cas ainsi que Kuri opère avec les choses. Des choses bien anodines qui semblent pourtant s'animer et retrouver une dignité, une fois arrangées. Sans pour autant faire parler une machine à coudre avec un parapluie<sup>(6)</sup>, Gabriel Kuri dit affectionner le geste surréaliste. Dans *Upside down Horizontal Line*, 2007, des corbeilles à papier ajourées, au fond pris dans le béton, sont renversées et assemblées les unes aux autres. Leur relative transparence laisse entrevoir des branchages pris à l'intérieur, donnant une verticalité au corps. Disposées sur un fond de papier déroulé comme dans un studio photographique, c'est un véritable ballet dansé qui se joue sous nos yeux, celui de l'ici et du maintenant, plein de vie dans son immédiateté. Déracinées, elles exposent tout ce qu'a d'humain une chose, et de fait, le point de rencontre des œuvres de Gabriel Kuri.

- (1) Katerina Gregos, Interview with Gabriel Kuri, « Between hard facts and soft informations », *Janus*, n°23, 2008.
- (2) J. Martinez Krygowski, « Gabriel Kuri @ Serpentine Gallery, London, UK », in *Kultureflash*, London, n°81, March 17, 2004.
- (3) Gabriel Kuri en conversation avec Marcella Beccaria, Turin, November 10 and 11, 2006, in *Gabriel Kuri — and thanks in advance*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, Aotearoa, New Zealand, 2007.
- (4) Maxine Kopsa, « Compost index » in *Gabriel Kuri, Compost Index*, Roma Publications, n°78, p.51.
- (5) Gabriel Kuri, interviewé par Katerina Gregos, *ibid.*
- (6) Personnages du sketch d'André Breton et Philippe Soupault, *Vous m'oubliez*, présenté à la salle Gaveau à Paris le 27 mai 1920, au cours d'une manifestation dada.

Neue Nationalgalerie, 2:30 in the afternoon. Crowds flood the inauguration of the 5<sup>th</sup> Berlin biennial. Here, in this a landmark exemplar of late modernist architecture—a building of marble and glass, stark and solemn—Gabriel Kuri has erected an ensemble of four, large, cheerful-looking sculptures in yellow metal. Standing square in the middle of the entranceway, they oblige the spectator to walk around them in order to penetrate the exhibition space. Thus situated, they offer themselves up to a public who might be tempted to use them before making a tour of the gallery. Coats hang at odd angles, jackets rest on platforms, scarves stuff themselves into curved hollows, sweaters hang nonchalantly at the edge of slippery precipices. The ensemble holds together in spite of itself, freezes for a few seconds before new combinations are effected by the visitors: here, the helmet replaces the baby stroller, over there, the hat takes the place of the umbrella. Next to each article, magnetic numbers on the surface of the sculptures assure the smooth functioning of this coat-check. The installation's title, *Items in care of items* (2008), a play on words, insists on the possible confusion between the article and its number, the situation of the sculpture-coat-rack being particularly unusual: this hodgepodge of accessories of all kinds and clothes of all cut and color is more a function of chance than a



recreation of the ordered classification of the traditional cloakroom. We cannot help fighting the suspicion that these items might be pieces of refuse, deposited at random by unknown passersby. Our general impression of the piece is one of ambiguity. At times, the ensemble of elements seems orderly, conscientiously pinned into place; at others, chaos seems to take the upper hand. What is constant, however, is this coming and going, a perpetual movement that assures that, over the two months of its exhibition life, the installation will

never be the same. The sculptures stay put and the incidents produce themselves. Questioned about the project, Kuri admits to having played the “public sculpture” card, creating a work destined to implicate as many people as possible for an event as large-scale as a biennial: “*I suppose I feel the urge to make works that really “do” something and that really “happen” or develop over time (and thus consider the audience also as an unfolding and defining factor) (...).*”<sup>(1)</sup> Embracing the risks inherent in such a process, Gabriel Kuri has chosen to make interactivity the central concern of the piece, conceiving a working process that takes the end product as its starting point.

Considering these static yellow masses from a distance—along with the elements, continually glued, unglued, and re-glued, that decorate their surface—we cannot help recalling another public sculpture, anonymous this time, realized by thousands of passersby and immortalized in one of Gabriel Kuri's photographs. *Tree with Chewing Gum* (1999) depicts a tree next a bus stop in Mexico that has been covered day after day with pieces of chewing gum—equidistant, more or less equal in size, colored or colorless. We wonder how such a harmony is possible in such a banal gesture, how we can begin to approach such a composition: “*One of the wonderful things about making art is that, in the best possible cases, it makes one see things in everyday objects and their grammar that one would not otherwise see. A lot of what I learned about the world has been through making or observing other people's art.*”<sup>(2)</sup> In this way, two bags filled with groceries might create the sensation of a sculpture, says Gabriel Kuri.<sup>(3)</sup> The dehierarchization of materials has, in effect, been central to Kuri's work for quite some time. In his sculptures, the artist uses everything from coupons and tickets to plastic bags and fruits, occasionally associating them with marble tablets or insulating material. Each material has its own role to play, and a “*smashed can remains a smashed can, a receipt a receipt.*”<sup>(4)</sup> Once collected and combined, these objects neither transform the work in which they appear nor contribute to an aesthetic fusion, but create the impression of a “sum” of disparate elements.

In 2006, Gabriel Kuri formalizes this leveling principle in *Five Views of Something Hidden III*. A white base, separated into four compartments, like a four-part stage set or a four-room exhibition, displays four objects (four materials?) waiting to be defined: a painted rock whose lichens have begun to grow back, a sack of

debris, a piece of rubber caulking and a fake wig made out of foam. It would be enough for the base to begin turning for us to find ourselves face to face with a commercial display case. But nothing turns—apart from the spectator, that is, who circles the installation as s/he attempts to mentally assemble four elements that don't really lend themselves to a fusion. As the piece's title suggests, what we're looking at here is perhaps somewhere else altogether—not in the consumer domain, not in the art historical domain, but in a kind of “in-between” which the artist leaves it up to us to identify. With persistent interrogation, the artist suggests, the object *surrenders and spells out its hidden name.*<sup>(5)</sup> This, in any case, is the way that Kuri seems to operate with things. Once arranged, ordinary objects are suddenly reanimated and dignified. Without going as far as making a sewing machine powwow with an umbrella,<sup>(6)</sup> Kuri is open about his affinity for the “surrealist gesture.” In *Upside down Horizontal Line* (2007), openwork waste-paper baskets with concrete bases are turned upside-down and lined up next to one another. Their relative transparency offers us glimpses of the branches inside, vesting the whole with a vertical aspect. Displayed against a background of unrolled paper, like in a photography studio, they bring us face to face with a veritable ballet dance—one that takes place in the here and now, vital in its immediacy. Uprooted, they unearth all that is “human” in a thing, and thus the point at which Gabriel Kuri's works all converge.

- (1) Katerina Gregos, Interview with Gabriel Kuri, “Between hard facts and soft informations,” *Janus*, N°23, 2008.
- (2) J. Martinez Krygowski, “Gabriel Kuri @ Serpentine Gallery, London, UK,” in *Kulturefflash*, London, N°81, March 17, 2004.
- (3) Gabriel Kuri in conversation with Marcella Beccaria, Turin, November 10 and 11, 2006, in *Gabriel Kuri – and thanks in advance*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, Aotearoa, New Zealand, 2007.
- (4) Maxine Kopsa, “Compost index,” in *Gabriel Kuri, Compost Index*, Roma Publications, N°78, p. 51.
- (5) Gabriel Kuri, interviewed by Katerina Gregos, *ibid.*
- (6) Characters in André Breton and Philippe Soupault's sketch, *Vous m'oublierez*, presented at the Gauveau space in Paris on May 27, 1920, during a dadaist demonstration.

Traduction Émilie Friedlander

POUR LUI, LA PHILOSOPHIE A UNE UTILITÉ PRATIQUE DÈS LORS QU'ELLE SE DÉTACHE DE SA PERPÉTUELLE RECHERCHE DE FONDEMENTS POUR VENIR SE LOGER DANS LES INTERSTICES DU RÉEL ET SE VIVRE COMME EXPÉRIENCE CRITIQUE DU MONDE. ALORS FACE À UNE CULTURE CONTEMPORAINE QUI EXACERBE LE CORPS AU RETOUR DES BEAUX JOURS (RÉGIMES, JOGGING...) OU LE NUMÉRISE JUSQU'À PRESQUE L'EFFACER (FACEBOOK...) ET UN PRAGMATISME PHILOSOPHIQUE AUQUEL LE TOURNANT LINGUISTIQUE A PU FAIRE ASSIMILER LE MOI À SON LANGAGE, RICHARD SHUSTERMAN PROPOSE UNE PENSÉE CONCRÈTE DE NOTRE PRISON DE PEAU, À LA FOIS OUTIL THÉORIQUE, MAIS AUSSI MANUEL DE BIEN VIVRE, PROCHE DES PHILOSOPHES HELLÉNISTIQUES COMME DES PENSEURS DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE. ET PARCE QU'IL N'Y AURAIT PAS D'ESTHÉTIQUE SANS SOMA, C'EST-À-DIRE SANS CORPS VIVANT ET SENTANT, LA SORTIE SIMULTANÉE DE SON DERNIER LIVRE EN ANGLAIS ET EN FRANÇAIS ÉTAIT L'OCCASION D'UN RETOUR AUX SOURCES DE L'ESTHÉTIQUE.

plaine au sens où j'en aurais l'exclusivité. En effet, bien que j'en aie initié le concept, il y a maintenant de nombreuses personnes (philosophes et théoriciens de l'art, du design, de l'éducation et d'ailleurs) qui utilisent ce terme et œuvrent dans son cadre. Je dois aussi ajouter quelque chose à propos de votre expression « *action douce* » qui pourrait, traduite littéralement en anglais, créer une certaine confusion. La soma-esthétique ne se limite pas à l'étude ou à la recherche de mouvements ou d'actions modérés ; nous avons aussi besoin d'actions concrètes voire violentes, tant dans la théorie que dans la vie – et bien évidemment dans le champ de l'art, dont j'ai pu défendre certaines dimensions violentes dans quelques-uns de mes écrits<sup>(2)</sup>. Les manières d'agir doivent toujours être examinées en termes de contexte. Vous avez cependant raison de dire que mon dernier livre, *Conscience du corps*, *Pour une soma-esthétique*, insiste sur l'importance d'un accord avec son corps, ou d'un exercice de ce dernier (par lequel j'entends le corps-esprit vivant, doué de sensations,

dre nos capacités de perception. Et il n'est pas de perception sans action. Nous tournons la tête et ouvrons les yeux pour voir, percevoir implique toujours une activité musculaire plus qu'un esprit immatériel et immobile. Cette conception de l'esthétique peut sembler radicale, mais elle ne fait que remonter aux origines de ce concept qui dérive du terme grec employé pour la perception sensorielle. Cela ne signifie pas pour autant que l'esthétique au sens plus strict et conventionnel de beauté dans la nature et l'art est maintenant obsolète. Mais j'espère que mes arguments vont contribuer à éliminer l'idée que la perception esthétique est par essence passive, une idée que John Dewey a lui aussi fortement combattue.

Par sens propre, j'entendais en effet le sens grec de perception sensorielle... Cette idée d'une perception active a été longuement développée depuis les années 1960, notamment dans le théâtre et l'art contemporain. On aurait alors pu penser que cette conception, qui sous-tendait ce qu'on a appelé l'esthétique relationnelle globalement tout au long des années 1990, révolutionnerait

## Une esthétique biologique

# Richard Shusterman

Aude Launay

Aude Launay. À suivre votre pensée ces dernières années et ses récents développements dans *Conscience du corps*, votre dernier ouvrage, on saisit aisément la prédominance de l'esthétique dans votre œuvre, dont vous faites dériver votre propre discipline, la soma-esthétique. Pour vous, l'esthétique – au sens large – parce qu'elle traite de ce qu'il y a peut-être de plus universel en nous, la faculté d'appréhension sensorielle du monde, peut largement influencer le politique si on lui en laisse la possibilité. La soma-esthétique est donc tout à la fois attention à des ressentis et formation de comportements socioculturels, elle est une activité, un usage du monde qui passe principalement par le plaisir (sportif, gustatif, méditatif, etc.). Elle dépasse ainsi la distinction entre esthétique et artistique opérée par John Dewey<sup>(1)</sup> en joignant les deux significations dans un même processus. Vous préconisez une « *action douce* » face à la passivité inhérente au terme d'esthétique, l'esthétique au sens propre serait-elle aujourd'hui obsolète ? Richard Shusterman. Avant de vous répondre, j'aimerais préciser tout d'abord que la soma-esthétique n'est pas véritablement ma propre disci-

percevant et actif de chacun) pour apprécier la valeur et les plaisirs des qualités, sensations et gestes les plus subtils. Cela contraste bien évidemment avec l'escalade continue dans l'intensité des stimulations sensorielles que met en œuvre notre culture, souvent jusqu'à une telle extrémité qu'il en résulte (comme nous l'ont démontré les principes de base de la psychologie et de la neuropsychologie) un émoussement général de notre sensibilité et de notre capacité au plaisir. Il est bien plus aisé de distinguer de telles subtilités de perception lorsque l'on se livre à une gestuelle sans à-coups ou alors que l'on est relativement au repos. C'est l'une des raisons pour lesquelles je trouve la méditation zazen ou les mouvements extrêmement lents de la méthode Feldenkrais et du tai chi chuan très utiles au développement de mes propres capacités de perception et de plaisir. Cela peut sembler très éloigné de l'esthétique ainsi qu'on l'entend dans les départements de philosophie ou dans le monde de l'art, mais comme vous le savez, je considère que l'esthétique inclut le but plus général d'explorer et d'éten-

définitivement la manière et des artistes de faire de l'art, et des spectateurs de l'appréhender. Malheureusement, les artistes dont le travail pourrait être qualifié ainsi sont encore moins nombreux aujourd'hui que lorsque Nicolas Bourriaud théorisait sur le sujet. À vous lire, tant dans *L'Art à l'état vif* que dans vos écrits et entretiens plus récents, il semblerait que l'esthétique relationnelle, dans ses fondamentaux soit pour vous une évidence : « *Ne rien ressentir (d'une œuvre), c'est ne pas travailler suffisamment* »<sup>(3)</sup>, « *Personne n'écrit, ne peint, ne crée seul, mais il faut faire semblant* »<sup>(4)</sup>, « *Étirer et compresser le temps de manière à produire une nouvelle matrice d'interaction parmi des gens habituellement contraints à une simple relation entre spectateur et producteur* »<sup>(5)</sup>, « *Il est difficile de savoir quand commence et se termine le moment de l'art* »<sup>(6)</sup>. Il s'agirait alors, dans la sphère de l'art, d'un prolongement de la vision continuiste de Dewey, que vous exprimez par exemple en disant que « *l'esprit n'a jamais été un observateur externe du monde naturel, mais une partie de celui-ci qui s'en est distinguée* »<sup>(7)</sup>. Pouvez-vous nous donner votre sentiment par rapport à

ces théories de l'esthétique relationnelle, aujourd'hui un peu mises à l'écart ? Il est évident que l'art est une entreprise essentiellement relationnelle, tout spécialement en raison de sa dimension fondamentalement communicative. Toute pensée et toute action est relationnelle de par son intentionalité, et la vie même est relationnelle, parce que l'organisme doit constamment maintenir des relations satisfaisantes avec l'environnement duquel il tire son énergie. Pour en revenir à l'art, n'est-il pas maintenant évident – après tant de théories, depuis celles de T.S. Eliot, qui insistèrent sur le fait que le sens et la valeur d'une œuvre sont toujours fonction de ses relations avec d'autres œuvres – que l'artiste ou l'œuvre ne peuvent générer du sens d'une manière purement autonome, mais que les possibilités mêmes de création dépendent d'une matrice relationnelle à la fois diachronique et synchronique. Si j'ai critiqué la notion de monde de l'art élaborée par mon ami Arthur Danto, c'est parce qu'il tendait à le traiter comme un monde autonome d'art et de théorie, alors que de mon côté, je le vois plutôt profondément informé et conditionné par le monde plus vaste dans lequel il est intégré. Je pense que les œuvres ont réciproquement un impact sur ce monde social et qu'elles tendent à le remanier, bien que cette influence ne soit pas toujours très claire ou même remarquable, étant donné l'importance des forces de séparation de l'art de la vie. Peut-être est-ce pourquoi vous, comme d'autres critiques européens, associez mes théories à ce que l'on appelle l'esthétique relationnelle. Je ne suis pas très familier des théoriciens que vous citez, car ils n'ont pas eu de véritable écho auprès des philosophes de l'art aux États-Unis, mais je présume que leurs idées se rapportent à ce courant d'un art flexible et ouvert de la décennie passée, qui cherchait entre autres à brouiller les distinctions entre l'artiste et le public tout en soulignant la création d'une véritable communauté, bien que provisoire. Remarquant des liens entre une telle pratique de l'art et mes théories de l'expérience esthétique par-delà l'espace sacralisé des musées et des galeries, un critique d'art italien, Maurizio Bartolotti, organisa un événement d'expérimentation artistique à Venise en mai 2004, auquel il m'invita avec quelques artistes de cette orientation relationnelle : Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huygue et Maurizio Nannucci. Bien que j'aie une réelle sympathie pour les visées artistiques et sociales ressortissant à cette approche, je ne les considère pas comme supérieures à d'autres façons de faire de l'art. Ma position théorique est pluraliste.

L'art peut exprimer son indéniable condition relationnelle ainsi que sa condition essentiellement sociale de bien des manières. J'ai récemment eu une conversation instructive avec Tatiana Trouvé<sup>(8)</sup> à propos de son intrigant travail qui, bien qu'apparemment très éloigné de celui des artistes relationnels sus-mentionnés, réussit à faire ressortir notre sens des relations sociales et spatiales qui gouverne notre expérience de la vie et de l'art.

Vous concluez votre essai *Sous l'interprétation* par l'idée d'une inclusion de pratiques non-discursives, comme les disciplines somatiques, dans la philosophie, afin de, je vous cite « donner à la qualité de l'expérience immédiate le statut d'une fin pratique et d'un outil opportune » (9). Quelles conséquences à cela peut-on envisager dans le domaine de l'esthétique ? Il y a à cette question une réponse longue et complexe à laquelle je compte travailler un bon moment dans le cadre de mon projet de recherche sur la soma-esthétique. Une partie de la réponse se trouve dans mon dernier ouvrage, *Conscience du corps*. Il est toujours ennuyeux de simplifier des arguments élaborés dans de petites phrases formatées pour les interviews. Mais pensez au fait élémentaire que le soma – le corps vivant et sentant – est le médium fondamental et indispensable de notre perception et l'instrument essentiel de toute notre action, ce qui inclut la création artistique et son appréciation. Si les disciplines soma-esthétiques peuvent affiner notre acuité perceptive et notre appréciation sensorielle en général, alors elles peuvent certainement améliorer notre aptitude à percevoir et nos capacités d'expérience dans des contextes esthétiques – créatifs autant que critiques. Pensez à ce qu'une meilleure conscience sensori-motrice peut permettre à des performeurs (musiciens, acteurs, danseurs, et autres) d'améliorer leurs postures et mouvements de manière à exécuter leur œuvre avec plus d'aisance et moins de douleur et de fatigue. Pensez à la façon dont les artistes qui réalisent des installations peuvent fructueusement jouer avec de subtils ressentis de l'espace qui peuvent être saisis proprioceptivement ou kinesthésiquement, et non simplement visuellement ou conceptuellement. Pensez à ce que l'esthétique traditionnelle traite si peu de ce type de perceptions. Ainsi, la soma-esthétique ne peut que suggérer de nouvelles directions d'exploration esthétique, en théorie comme en pratique.

- (1) John Dewey, *Art as Experience*, (1934), Perigee Books, New York, 1980, p. 46 : « Nous n'avons pas de mot, en anglais, qui inclurait sans ambiguïté les significations des deux mots "artistique" et "esthétique". Comme "artistique" fait référence avant tout à l'acte de production et "esthétique" à celui de perception et de plaisir, l'absence de terme désignant les deux processus ensemble est regrettable. »
- (2) Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éd. de Minuit, 1992 et *Vivre la philosophie*, Paris, éd. Klincksieck, 2001.
- (3) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 2001, p. 84. (paru en anglais en 2002 sous le titre de *Relational Aesthetics*)
- (4) *ibid.*, p. 85.
- (5) Liam Gillick, *Proxemics, Selected Writings (1988-2006)*, JRP Ringier & Les Presses du réel, 2006, p. 268.
- (6) *ibid.*, p. 265.
- (7) Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, traduit de l'anglais par J.-P. Cometti, éd. de L'Éclat, 1994, p. 82.
- (8) Interview à paraître dans le catalogue monographique de Tatiana Trouvé, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008 (textes de Tatiana Trouvé, Catherine Millet, Robert Storr, interview de l'artiste par Richard Shusterman).
- (9) Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, p. 93.

Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescaze, éd. de L'Éclat, Paris-Tel Aviv, 2007.

Richard Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Richard Shusterman, Docteur en philosophie, enseigne au Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Florida Atlantic University. Il y dirige aussi le Center for Body, Mind and Culture. [www.shusterman.net](http://www.shusterman.net)  
[www.fau.edu/bodymindculture](http://www.fau.edu/bodymindculture)

**For Richard Shusterman, philosophy acquires a practical utility the moment it disengages from its endless search for fundamentals and takes up residence in the interstices of the real, construing itself as a critical experience of the world. Faced with a contemporary culture which makes the body suffer through the return of bikini weather (diets, jogging...) or digitalizes it almost to the point of effacement (Facebook...) and a philosophical pragmatism which, by way of the linguistic turn, has managed to assimilate the "I" into its own language, Richard Shusterman proposes a concrete way of thinking about our prison of skin – at once theoretical orientation and practical tool, as close to the Hellenistic philosophers as it is to the thinkers of the 20<sup>th</sup> century. And since there would be no aesthetics without soma – without, that is, a body at once living and feeling – the release of his most recent book in English provided the occasion for a return to the bases aesthetics.**

now many others (philosophers and theorists in the arts, in design, in education and other fields) who deploy the term and work in its framework. Somaesthetics is not limited to the study and pursuit of gentle movements or actions; there is also value and need for hard or violent actions to be explored in both theory and life – and of course in art, whose violent dimensions I have defended in some of my writings, especially in my texts on rap in *Pragmatist Aesthetics* (Blackwell, 1992) and *Practicing Philosophy* (Routledge, 1997). Styles of action need to be evaluated always in terms of a context. You are right, however, that my new book, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* emphasizes the importance of attuning or training one's soma (by which I mean one's living, sentient, perceptive and active body-mind) to appreciate the values and pleasures of very subtle qualities, sensations, and action. This is in contrast to our culture's emphasis on escalating the intensities of sensory stimuli to often violent proportions which result (as

sense of beauty in nature and art will become obsolete. But I do hope that my arguments will undermine the idea that aesthetic perception is inherently passive, an idea that John Dewey also strongly challenged.

"Strictly speaking" meant for me this Greek sense of sense perception... This idea of an active perception has long been developed since the sixties, especially in theatre and contemporary art. We might then think that such a concept, which has underlain what we call relational aesthetics, would definitely change the way artists make art, and the way the audience receive it. Unfortunately, nowadays there are fewer artists whose work could pertain to such a way of thinking than at the time when Nicolas Bourriaud theorized this. Reading *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, as well as your recent writings and interviews, it seems that relational aesthetics, in its basic points is an obvious fact: "If one does not get anything out of a work, it is because he or she is not working hard enough"<sup>(2)</sup>, "No one writes, paints or creates alone, but we have to pretend that we do"<sup>(3)</sup>,

## Biological Aesthetics

# Richard Shusterman

an interview by Aude Launay

Aude Launay. Reading your written works and, especially, the last one, *Body Consciousness*, we easily get an idea of the predominance of aesthetics in your work, hence the discipline you created: somaesthetics. According to you, aesthetics, in its broadest sense, as it deals with that which might be the most universal for us, that is to say, our ability to perceive the world with our senses, could really influence politics. Somaesthetics is thus both an attention to our feelings and the development of sociocultural behaviour; it is an activity, a use of the world that generally operates through pleasure (whether it be sports, dining, meditation, etc.) So it goes beyond the distinction John Dewey drew between the aesthetic and the artistic<sup>(1)</sup>, combining both meanings in a single process. You recommend some kind of a "moderate action" to counter the inherent passivity of aesthetics. Is aesthetics, strictly speaking, now obsolete?

Richard Shusterman. Before responding to your specific question, I should clarify that somaesthetics is not really my own discipline in the sense of sole ownership. Though I initiated the concept of this field or discipline of theory and practice, there are

we know from basic principles of psychology and neurophysiology) in a general dulling of our sensibilities and capacities for pleasure. It is much easier to distinguish such subtleties of perceptions and pleasures, when one is engaged in gentle and slow-moving action – or indeed when one is in a relative state of rest. That is one reason why I have found zazen meditation or the very slow movements of Feldenkrais Method and tai chi chuan very useful in developing my own capacities of perception and pleasure. This may seem remote from aesthetics as conventionally understood in philosophy departments or in the traditional artworld, but as you know, I regard aesthetics as including the broad aim of exploring and enlarging our capacities of perception. And it is impossible for there to be perception without action. We turn our head and open our eyes to see; perception always involves our active muscles, not an immaterial unmoving mind. If this view of aesthetics seems radical, it only goes back to the roots of this concept which derives from the Greek term for sensory perception. This does not mean that aesthetics in the more narrow, conventional,

"(...) stretch(ed) and compress(ed) time to provide a new matrix of interactions— among people who are normally forced to remain focused on a simple relationship between 'viewer' and 'producer'<sup>(4)</sup>", "It is hard to know when the 'moment of art' starts or ends"<sup>(5)</sup>. In this way, it could be like an extension, in the field of art, of John Dewey's continuist conception... You even say that "the mind had never been an external observer of the natural world, but a part of it that separated from it."<sup>(6)</sup> How do you feel about these theories of relational aesthetics that have now been sort of pushed to the side? Yes, I do think it's obvious that art is an essentially relational enterprise, especially due to its fundamentally communicative dimension. But, of course, all thought and action are relational through their basic intentionality, and indeed all life is relational, since it is always a matter of the organism's ability to maintain satisfactory relationships with the environment from which it draws its energies. Coming back to art, isn't it obvious by now – after so many theories (even as far back as T.S. Eliot's) emphasizing that an artwork's meaning and value are always a function of its relations with other works in

the artistic tradition or artworld— that the artist or artwork cannot generate meaning in a purely autonomous manner but that the very possibilities of creation depend on a relational matrix that is both synchronic and diachronic. If I have been critical of my friend Arthur Danto's notion of the artworld, it is because he tends to treat it as an autonomous world of art history and theory, while I see it as more deeply conditioned and shaped by the larger world into which it is socially embedded. I also like to see artworks reciprocally impacting and reshaping that larger social world, though this influence is not always very clear or prominent, since the forces of art's compartmentalization from life are very strong. Perhaps this impulse in my work is why you, like some other European art critics, associate my theories with what is called relational aesthetics. I'm not very familiar with the theorists you mention, who haven't had a real echo among philosophers of art in America, but I surmise that their ideas relate to some of the open-ended art of the past decade that emphasized blurring the lines between artist and audience while emphasizing the creation of real-life community, however provisional. Observing the links between such art and my theories of aesthetic experience beyond the sacralized museum and gallery space, an Italian art critic, Maurizio Bartolotti organized an *Art Experience* event in Venice (2004), to which I was invited along with some European artists of such « relational » orientation: Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huyghe and Maurizio Nannucci. Though I have clear sympathies with the artistic and social aims of such approaches, my aesthetic theory does not regard them as essentially superior to other ways of artmaking. My theoretical position is more pluralistic. There are many ways that art can express its inescapably relational condition and our essentially social existence. Lately I've had an instructive conversation with Tatiana Trouvé about her intriguing work, which, though apparently very different in style from the relational artists I mentioned, succeeds in highlighting our sense of the social and spacial relations that govern our experience of life and art.

You conclude your essay, *Sous l'interprétation*, with the idea of an insertion of nondiscursive practices, like somatic disciplines, into philosophy, to "grant the quality of immediate experience the status of a practical aim and of an appropriate instrument". What consequences can we draw from this in aesthetics?

There is a long and complex answer to this question, which I expect to be

working on for some time as part of my continuing project of somaesthetics. Some of the answer can be found in my recent book, *Body Consciousness*. I am always worried about simplifying complex arguments into interview sound-bites. But consider the point that the soma—the living, sentient body—is the basic, indispensable medium of our perception and the fundamental instrument of all our action, including artistic creation and appreciation. If disciplines of somaesthetics can refine our perceptive acuity and sensory appreciation in general, then they can surely improve our skills of perception and capacities for experience in aesthetic contexts— creative and critical. Think of how better sensorimotor awareness can enable performers (musicians, actors, dancers, and others) to improve their postures and movements so as to perform with greater ease and less pain and fatigue movement. Think of how installation artists can productively play with subtle feelings of experienced space that are grasped proprioceptively or kinaesthetically and not just visually or conceptually. Think of how little traditional aesthetics deals with such kinds of perceptions. Somaesthetics thus can suggest some new directions of aesthetic exploration, in theory and practice.

- 1 John Dewey, *Art as experience*, (1934), Perigee Books, New York, 1980, p. 46
- 2 Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Les Presses du réel, 2001, p. 84. English version, *Relational Aesthetics*, 2002.
- 3 *Ibid.*, p. 85.
- 4 Liam Gillick, *Proxemics, Selected Writings (1988-2006)*, JRP Ringier & Les Presses du réel, 2006, p. 268.
- 5 *Ibid.*, p. 265.
- 6 Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, l'éclat, 1994, p.82.
- 7 This interview will be published in Tatiana Trouvé monograph, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008 (texts by Tatiana Trouvé, Catherine Millet, Robert Storr, interview with the artist by Richard Shusterman).
- 8 Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, p.93.

Richard Shusterman, *Body Consciousness, A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Richard Shusterman, D.Phil. Director, Center for Body, Mind, and Culture Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Florida Atlantic University [www.shusterman.net](http://www.shusterman.net) [www.fau.edu/bodymindculture](http://www.fau.edu/bodymindculture)

# Money for Nothing

## Entretien avec Caroline Bourgeois et Elisabeth Lebovici

Patrice Joly

L'ARGENT, C'EST LE TITRE DE L'EXPOSITION QUI AURA LIEU AU PLATEAU DU 18 JUIN AU 17 AOÛT PROCHAIN, C'EN EST AUSSI LA THÉMATIQUE, AMBITIEUSE ET CHARGÉE. ELLE NOUS EST PROPOSÉE PAR CAROLINE BOURGEOIS ET ELISABETH LEOVICI QUI PARTENT DU CONSTAT QUE LA PRÉSENCE DE L'ARGENT TRAVERSE L'HISTOIRE DE L'ART DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE À NOS JOURS MÊME SI SES MODALITÉS D'APPARITION – PLUS OU MOINS ORIENTÉES POLITIQUEMENT, PLUS OU MOINS RADICALES – N'ONT CESSÉ DE VARIER SELON LES ÉPOQUES. MAINTENANT QUE LE PARADIGME DU CAPITALISME « TARDIF » SEMBLE AVOIR DÉFINITIVEMENT GAGNÉ LA PARTIE ET NE SUSCITER QUE QUELQUES RARES MOUVEMENTS DE « RÉSISTANCE » AU SEIN DES PRATIQUES ARTISTIQUES, – À L'HEURE OÙ LES DIRIGEANTS TROTSKISTES PASSENT DANS DES ÉMISSIONS PEOPLE – IL EST INTÉRESSANT D'INTERROGER LA PERTINENCE ET LA PERSISTANCE DE CERTAINES POSITIONS À TRAVERS L'HISTOIRE ET JUSQU'À NOS JOURS.

Patrice Joly. Comment vous est venue l'idée de faire une exposition autour de l'argent ? Pensez-vous que l'argent n'est plus un sujet tabou, qu'il est à nouveau « intéressant » ? Sentez-vous un retour du refoulé chez certains artistes ? Caroline Bourgeois et Elisabeth Lebovici. La question n'est pas de l'aborder comme un sujet intéressant ou pas, le sujet est juste devant nous tous les jours, dans une époque où la valeur économique est plus en avant que tout autre, et il nous paraissait donc très important de regarder comment les artistes jouent de ce constat, et avec eux, de se poser des questions sur notre époque et nos pratiques individuelles. Dans notre société dite du « bling-bling », il serait difficile de ne pas voir à quel point l'argent est devenu une valeur communicationnelle, entre un Président de la République qui affiche (ou fait mine de cacher) son pouvoir d'achat et un peuple (de gauche, comme de droite) qui déclare un peu plus chaque jour à quel point il ne l'a pas. En ce qui concerne l'art – ou plutôt les objets de l'art et les expositions – cela fait déjà

un bon bout de temps que la valeur, la « cote », c'est-à-dire la place de l'artiste en termes boursiers, ont été substitués, médiatiquement parlant, au discours critique. Les œuvres d'art se sont intégrées aux industries du luxe, la valeur de l'artiste est devenue synonyme de son efficacité financière, et beaucoup de ces « nouveaux collectionneurs » qui se pressent désormais aux portes des galeries ou des salles de vente, demandent déjà combien ils pourront revendre une œuvre avant même de l'avoir achetée. De sorte que, comme on dit en anglais, il y a les « players », ceux ou celles qui ont le pouvoir, c'est-à-dire l'argent, et les autres, qui, littéralement, ne « comptent » pas. C'est pour ça que nous avons décidé de faire une exposition sur l'argent au Plateau/Frac Île-de-France, dans un lieu public, alors que le discours sur l'argent semble toujours du domaine privé. En demandant aux artistes, de façon très frontale, de nous parler d'argent dans leur travail.

L'exposition est bâtie sur un mode chronologique, vous procédez à une exploration des pratiques qui questionnent ce rapport entre les artistes et l'argent, les artistes et les argentiers depuis une de ses premières apparitions que vous faites remonter au XVI<sup>e</sup> siècle avec le tableau du peintre flamand Quentin Metsys, *Le Prêteur et sa femme*, où la figure de l'argentier fait une irruption remarquable dans le paysage de l'art. Cette petite société qui gravitait naguère autour de l'artiste a enflé démesurément : l'artiste n'est plus isolé face au monde, il est pris dans un réseau de producteurs, financiers, techniciens, collectionneurs, curateurs, etc. Ne pensez-vous pas que cette multiplication des intermédiaires amoindrit leur importance au risque d'en faire un maillon comme les autres au sein d'une chaîne de fabrication de la plus-value ultime, celle de l'œuvre d'art ?

À question complexe, réponse simple. L'art a toujours été une « question monétaire » et on pourrait remonter plus avant encore dans la tradition occidentale, jusqu'à Giotto, par exemple, et au prix de son bleu, qu'il substitue aux ciels d'or. Les historiens se sont amusés – et nous ont souvent ennuyés – à rechercher dans les archives la trace de telle ou telle com-

General Idea, *Copyright (Red) #1*, 1987  
Feuille d'or sur lin. 38,1 x 38,1 cm. Courtesy The Estate of General Idea et galerie Frédéric Giroux



mande, et à retrouver les reçus des artistes ou de leur atelier, permettant d'ailleurs de procéder aux attributions des œuvres et à les dater, c'est-à-dire à les « signer ». Avant l'art moderne et même après, la production de l'art, là encore dans la tradition occidentale, est fonction de la commande, privée ou publique. Ce qui n'a pas empêché, vous en conviendrez, d'extraire une mythologie héroïque de l'artiste seul ou isolé du monde. C'est peut-être ce paradoxe, qui est aujourd'hui remis en cause : pour être appréciée à sa juste valeur, l'œuvre d'art n'a plus besoin d'être isolée de ce réseau. D'où d'ailleurs, peut-être, le nombre de collectifs qui ont émergé récemment. Mais quand on parle d'argent dans le champ de l'art, on réduit le plus souvent cette notion à la « chéteté » de certaines œuvres dans un rapport économique d'échange. Or l'œuvre d'art participe d'un champ, celui de la culture, dont on persiste à nier la surface économique, sociale et politique. C'est un autre paradoxe. On persiste à voir l'œuvre d'art comme un bien immatériel, unique, « qui rend la vie plus intéressante que l'art » tout en tentant, précisément, de l'asseoir dans la vie.

Si ce rapport à l'argent n'est pas nouveau et qu'il a déjà été exploré de manière plus ou moins frontale, l'argent n'a jamais été aussi prégnant qu'aujourd'hui, infiltrant tous les rapports, toutes les transactions sociales. Vous ne jugez pas les artistes à l'aune de leur « engagement » ou de leur désengagement progressif. Vous dites seulement que ces derniers ont beaucoup à nous apprendre parce que l'œuvre d'art occupe une situation bien particulière au sein des échanges, de la



Friedmann Gloria, *Tableau vivant : Money makes the world go round !*, 2005  
Vidéo. Courtesy galerie Serge Le Borgne, Paris.

circulation des marchandises et que cela fait d'eux des témoins privilégiés...

**Un artiste nous a dit « dans les années 1970, c'était mal vu de vendre ».**

**À présent, cela n'est évidemment plus la question. Donc, retour aux artistes. Quelles sont les questions d'aujourd'hui ? C'est le degré zéro d'une exposition, n'est-ce pas, que de penser que les artistes ont à nous apprendre sur leur propre pratique et sur la nôtre, aussi. Non pas en généralisant, pas de façon « exemplaire », c'est pour ça que nous ne jugeons pas ni n'avons d'idée préconçue. Les pièces de cette exposition (il n'est pas anodin qu'on utilise désormais le terme de « pièce » pour parler d'art) sont présentes pour provoquer, pour activer, pour « faire passer » ces questions. Présenter, voilà une autre polyvalence intéressante : le présent, comme temps et comme don. Chacune des pièces retrouve sa gratuité. C'est pour cela qu'il y a une abondance, presque caricaturale, de pièces intéressantes. C'est aussi pour cela que nous avons voulu mettre à disposition, également, une abondance de documents sur des pièces qu'une institution comme le Plateau (mais n'importe quelle institution aujourd'hui) ne peut pas se « payer ».**

À travers les évocations de ces pratiques successives, il ressort une certaine persistance de la résistance de l'artiste à sa potentielle aliénation : ainsi quand Klein vend de l'air comme une œuvre d'art à un riche collectionneur, ne signifie-t-il pas par là les limites du pouvoir

de ce dernier en gardant la main sur la désignation symbolique de l'œuvre ? Il y a de nombreux exemples dans l'histoire récente de cette opposition, même chez ceux auxquels on s'y attend le moins. En revanche, ne pensez-vous pas qu'aujourd'hui, la majorité des artistes a adopté ce « triomphe du capitalisme » de manière très pragmatique et s'en accommode fort bien ?

**Oui... Vous avez envie que nous disions « non » ? Alors, très bien. Prenez Société Réaliste, collectif artistique qui identifie son activité comme du « design politique », et qui travaille de façon très ardente sur la question des utopies socialistes, notamment celles du XIX<sup>e</sup> siècle, et de leur réactivation aujourd'hui. Voilà une réponse un peu plus compliquée, que ce pragmatisme auquel vous faites allusion, ce « prends l'oseille et tire-toi », qu'on a toujours reproché aux artistes mettant la valeur (du Nom, de l'œuvre...) en procès. Pensons à notre ami Philippe Thomas, à sa création et à la fermeture de l'agence Les ready-made appartenant à tout le monde®, auquel on a toujours reproché, de son vivant, le caractère fictionnel de son entreprise, comme s'il devait absolument être dépossédé de son travail (et des revenus de son travail) de la même façon qu'il avait décidé de se déposséder de sa signature et de fonctionner par hétéronymes à la manière de Pessoa. A-t-on jamais reproché à un écrivain ou à une écrivaine de vivre de son travail ? Faudrait-il que les artistes « plasticiens » bénéficient d'un régime de défaveur**

**caractérisée pour qu'on croie à leur manière de faire des mondes, pour plagier Nelson Goodman ?**

Certes, on ne voit pas pourquoi les artistes « plasticiens » seraient plus missionnés que les écrivains ou les musiciens pour assumer une position de rébellion ou de dénonciation face à l'argent, encore que cela nécessiterait certainement une réelle discussion ; toujours est-il que ceux qui assument cette position ou qui intègrent dans leur travail une certaine orientation « politique » ou renouent avec des postures révolutionnaires/critiques attirent forcément l'attention et peuvent susciter l'irritation de certains critiques qui leur reprochent de poursuivre une stratégie pour le moins ambiguë : le duo Claire Fontaine a déclenché l'ire de Claire Moulène dans les Inrocks<sup>(1)</sup> de décembre 2007, lui reprochant notamment un décalage problématique entre discours et mise en forme. Ne pensez-vous pas qu'il y a matière à investir un champ assez « juteux » pour ces nouveaux contempteurs de l'argent roi ?

**La question n'est pas forcément de tout le temps se méfier de la façon dont les artistes problématisent l'époque et le moment, tant mieux s'ils dérangent même si c'est avec et dans le marché. Et tant mieux si un travail, une position, une proposition, un enjeu font parler et échanger et même s'engueuler ; c'est d'ailleurs ce dont on manque le plus !**

(1) Les Inrocks, N°627, 4 décembre 2007 ; article de Claire Moulène intitulé *Ligne pas claire* pour leur participation à l'exposition *Equivalences* à la Villa Arson en janvier 2008.

# Légende

## Entretien avec Alexis Vaillant

Élodie Royer

**APRÈS LA DÉCADENCE FIN DE SIÈCLE REVISITÉE PAR L'EXPOSITION LE VOYAGE INTÉRIEUR (ESPACE EDF-ELECTRA, PARIS, 2005) OU RAW (MARRES, MAASTRICHT, 2006) CONCERNÉE PAR L'IDÉE DE RUINE EN TANT QUE CONDITION CONTEMPORAINE, ALEXIS VAILLANT, AVEC L'EXPOSITION LÉGENDE PRÉSENTÉE CET ÉTÉ AU DOMAINE DE CHAMARANDE DANS L'ESSONNE PRÈS DE PARIS, PROPOSE DE FAIRE L'EXPÉRIENCE D'UNE LÉGENDE CONTEMPORAINE : LA NÔTRE. ENTRETIEN.**

Élodie Royer. J'aimerais que tu me parles de la citation de J.G. Ballard qui ouvre le texte d'intention de l'exposition, « *Ce que vous voyez dépend de ce que vous cherchez* ». En quoi cette phrase est importante au point d'être mise en exergue de ce texte – et de l'exposition en quelque sorte ?  
**Alexis Vaillant.** Cette phrase a le pouvoir de rappeler à chacun que l'exercice du regard est d'abord une entreprise personnelle, ce que l'entreprise de la communication a clairement dissipé. Cette phrase incarne aussi une promesse : il incombe à chacun de choisir et de savoir ce qu'il cherche pour effectivement commencer à voir quelque chose. Et ceci dépasse bien entendu le strict cadre d'une exposition. En ce sens, avoir vu invite à décoder, décoder à s'approprier, et s'approprier revient à faire quelque chose d'autre avec... ce qu'on a vu. Les œuvres d'art réussies, notamment celles qui sont à notre disposition et non pas celles au diapason desquelles on doit se soumettre, reposent là-dessus. Autrement dit, si on ne cherche rien, on ne verra rien ou pas grand-chose.

On est aussi un peu dans le slogan. Un slogan qui serait en quelque sorte une dynamique de l'exposition, non ?  
**Oui, mais alors un slogan de 1971 qui tient bien la route. Un slogan permanent, quotidien, salutaire. L'utiliser là situe immédiatement le projet dans le contexte pseudo-communicant dans lequel on patauge tous aujourd'hui. L'étape suivante, c'est l'explication : pour-**

quoi « chercher » l'explication ou prétendre « la » donner, puisqu'il y en a une myriade et aucune ?  
L'exposition *Légende* a lieu dans le château de Chamarande sis dans un parc très populaire. Quand Judith Quentel, la directrice artistique du domaine, m'a invité à penser à un projet d'exposition pour l'été, j'ai eu envie de travailler avec quelques ressorts de l'entertainment (évo-cation lointaine du château hanté évidemment, modifications opérées sur l'espace même de l'exposition et travailler avec Yves Godin sur un dispositif lumière) et en même temps de manière plus théorique sur les rapports contemporains à la légende. Sans pour autant privilégier un public sur un autre, et ainsi décider de montrer beaucoup d'œuvres hétérogènes, voire contradictoires, partant du fait que toute l'entreprise travaillerait sur plusieurs niveaux de lecture, comme la phrase de Ballard.

Et comme l'est aussi l'hypothèse sur laquelle l'exposition s'est construite, selon laquelle nous serions entrés dans notre propre légende. Pourquoi avoir utilisé la forme de l'hypothèse comme nœud de l'exposition ?  
**C'est une hypothèse qui s'adresse à l'époque et qui en même temps formule l'exposition. Il ne s'agit pas d'une exposition qui démontre, propose une géographie, pose un *statement* ou défend une génération ou un style, mais qui repose une hypothèse formulée à partir d'un certain nombre de constats sur l'époque. Allan Greenspan qui a été le gourou de la réserve d'or de Fort-Knox aux États-Unis pendant vingt ans, spécialiste des mouvements de capitaux et de l'économie internationale, a observé que le 11 septembre n'avait pas eu de conséquences économiques. À partir de là, on peut se demander quel événement pourrait en avoir. Et à quelle échelle ? Une des angoisses de la globalisation, ce serait que précisément l'histoire s'arrête. En formulant cette hypothèse de légende pour regarder l'époque, ce sont ces questions et débats que j'aimerais pointer, en souvenir aussi de l'exposition *Post-human* curatée par Jeffrey Deitch,**

autour des rapports de l'être humain avec la machine et le clonage notamment. Je vois l'exposition *Légende* comme un prisme qui cristallise certains doutes positifs ou négatifs sur le contexte actuel à partir d'une batterie d'œuvres extraordinaires. L'idée n'est donc pas de produire un commentaire sur la légende, ni de produire une légende d'aujourd'hui (quoique...), mais de réunir un certain nombre d'éléments qui convergent vers une question que l'exposition pose – notre époque serait-elle en train de devenir une légende – mais à laquelle elle ne répond pas. Néanmoins, rien que le fait de poser cette hypothèse doit susciter un débat sur ce qu'on fabrique aujourd'hui, ce qu'on a envie que ça devienne.

Pourquoi avoir choisi la forme de la légende par rapport à l'époque ?  
**L'idée de légende contient les petites histoires, les rumeurs, les événements mineurs qui sont aussi des modes de récits. Ces manières de raconter sont liées à l'exposition, au spectacle, au double jeu. La légende est aussi quelque chose d'assez positif et festif. En même temps, c'est à double tranchant puisqu'elle permet également de questionner l'histoire et l'écriture de l'histoire de manière critique à l'heure où les médias et l'image nous relient les uns aux autres (c'est notre passé immédiat commun). De plus, la légende est en proie à l'imaginaire, c'est la capacité d'invention et la liberté.**

L'exposition a lieu dans le château de Chamarande. Compte tenu de la typologie de ce lieu, as-tu travaillé, de même que pour l'exposition *Le Voyage intérieur*, sur une scénographie ou un éclairage particuliers ?  
**On est dans un château dont le plan date du XVII<sup>e</sup> siècle, une construction développée au XVIII<sup>e</sup>, un re-looking intérieur incessant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle ! Avec cette série d'ajouts, on est à la fois pris dans des contraintes de lecture et d'appréhension de l'histoire, et dans un conglomérat qu'on voit comme tel aujourd'hui qui qualifie à merveille le « nulle part ». Il y a donc bizarrement**

à Chamarande ce côté historico-science-fictionnel, une hallucination historique, et le non-sens de l'architecture comme perdue dans le temps, avec des projets contradictoires et des évolutions successives. L'idée de légende est donc venue de manière assez instinctive. Cependant, je voulais vraiment que les œuvres prennent le pas sur l'architecture du bâtiment, de manière à faire disparaître son décor intérieur, en quelque sorte l'inverse du *Voyage intérieur* pour laquelle Nadia Lauro a conçu la scénographie (c'est-à-dire les modifications de l'espace d'exposition). J'ai invité Yves Godin, concepteur-lumière, star du spectacle vivant, qui a eu l'idée de plonger le château dans l'obscurité en recouvrant toutes les fenêtres de miroirs, ce qui lie les salles entre elles et permet de faire disparaître presque tout ce que l'on veut. Et ce qui reste visible du château l'est comme en noir et blanc, en grisaille. Cela dit, ce travail de scénographie et parfois d'effets spéciaux vient de lieux qu'il faut shaker un bon coup, et pas du white cube classique. Ce n'est ni une méthode, ni un systématisme, je parlerais plutôt de coïncidence. À un moment donné et dans un contexte particulier, cela se révèle salutaire et aussi très stimulant visuellement : c'est un outil qui permet d'appréhender un lieu et surtout d'articuler des œuvres dans un espace, puisque les œuvres SONT la matrice des expositions. Avec l'exposition, j'essaye d'être au plus près de la lecture mentale et physique que j'ai des œuvres et de la manière dont je navigue entre les images. D'où le côté déambulation cinématographique dans certaines des expositions que j'ai pu monter ces dernières années.

Tu as réuni pour l'exposition 48 artistes, et plus de 100 œuvres. Pourquoi autant ?

Inviter beaucoup d'artistes est aussi un moyen d'incarner cette hypothèse et de la configurer en trois dimensions, de la vectoriser, et de rendre compte de la variété contemporaine, ce que certains appellent « la confusion extraordinaire ». Il y a aujourd'hui un côté inflationniste et contradictoire du présent, et aussi de l'art. Pour ne pas mettre en avant un choix ou pire, une sélection, il fallait « du monde » ! En montrant ensemble des œuvres très hétérogènes, il en découle un prisme d'époque. Toutes les œuvres de l'exposition interrogent le présent, et la manière dont nous-mêmes relevons de ce présent dans la manière dont nous les voyons. En cela, elles sont indéniablement contemporaines. Bien qu'elles soient toutes très récentes et en quelque sorte légitimes

mées par des magazines, le marché, des institutions, elles comportent un certain nombre de contradictions. Ces contradictions permettent de déboucher sur les spécificités de l'époque. C'est souvent ce qui manque dans les expositions qui visent à rendre compte de la sensibilité du présent. Or ces contradictions rendent visible le contemporain, plutôt que le choix obstiné de tel ou tel artiste qui permettrait à un curator ou critique d'exister... plus longtemps qu'un autre. Si tout ceci relève d'un savoir, et ce savoir est en construction.

Compte tenu de leurs hétérogénéités de formes, d'esthétiques ou de contenus, comment as-tu pensé et rassemblé toutes ces œuvres dans cet espace ?

D'abord, comment toutes œuvres peuvent-elles cohabiter ? C'est une des questions de l'exposition. Si elles cohabitent dans le présent, c'est déjà un élément de réponse ! Et puis je me suis dit que si à certains endroits elles cohabitaient mal, c'était encore mieux : créer de la fluidité, la rompre, juxtaposer et augmenter la dimension labyrinthique des choses c'est aussi ça accrocher des œuvres, non ? On a souvent vu des œuvres ensemble parce qu'elles avaient *quelque chose* à « partager ». Que se passe-t-il dans le cas contraire ? De la contradiction, du court-circuit même si chaque œuvre conserve aussi son intégrité dans un tel dialogue. Qui/quoi va avec qui, produit de la nouveauté, génère de l'incidence visuelle, crée une dynamique d'exposition ? Ces questions renvoient aussi au côté inflationniste de l'art aujourd'hui. Et pour toutes ces questions, j'ai dû recourir à la forme poétique la plus brève au monde, le haïku. Placé en tête de chaque salle, le haïku opère une synthèse mentale et visuelle par sa brièveté et son côté littéral



Alan Michael, *Malaya*, 2002. Huile sur toile. 100 x 70 cm. Collection privée, Londres. Courtesy de l'artiste & Stuart Shave/Modern Art, Londres

et abstrait générant ainsi toute une série de coïncidences visuelles et un réseau signifiant. Le haïku génère une sorte de vision photographique mentale qui retravaille l'accrochage de chaque salle différemment, sans que cela soit évident. Le haïku produit de la fulgurance visuelle et arrête tout mouvement de l'esprit, invitant chacun à s'interroger pas nécessairement de manière consciente sur ce qu'il voit – ce qui rejoint un peu la phrase de Ballard. L'idée d'« haïkuiser » chaque espace de l'exposition vient de là. À chacun d'opérer la synthèse. L'exposition produira autant de visions différentes.

Tu qualifies dans le texte d'intention et le communiqué les œuvres de « présences agissantes » ou de « fulgurances visuelles ». Elles semblent effectivement toutes avoir une forte présence matérielle, et évocatrice. Est-ce leur point commun ?

On pourrait parler d'œuvres *matérielles* si on raisonnait dans la dichotomie matérialisation / dématérialisation. Mais ces oppositions structurantes qui sont encore les nôtres sont datées et encombrantes. Il faut faire passer l'art contemporain avant pour délayer nos références. Une grande partie des œuvres montrées dans *Légende* abordent ce point plus ou moins ouvertement. C'est sophistiqué. Avec cette exposition, c'est comme si on était toujours au bord, comme si on se trouvait sur une marche et que d'un côté ou de l'autre, il y avait le sublime et le pathétique. Et toute légende, de la *Légende dorée* à celle de Ben Laden, est en quelque sorte travaillée par cette contradiction ultime. Warhol disait que les deux extrémités sont à un souffle. Une belle manière de dire que les extrémités sont en fait les deux points les plus proches.

LÉGENDE, AU DOMAINE DÉPARTEMENTAL DE CHAMARANDE, DU 25 MAI AU 28 SEPTEMBRE 2008.

Mike Kelley  
Post-Teenage State  
Par Antoine Marchand

*Educational Complex Onwards*, 1995-2008, ou comment pénétrer par l'expérimentation la psyché de Mike Kelley. Pouvait-on rêver meilleure introduction à la monographie consacrée aux dix dernières années de son travail à Bruxelles ? Sur trois étages du centre d'art contemporain bruxellois fraîchement ouvert dans les anciennes brasseries Wielemans-Ceuppens, l'exposition se déploie autour de l'emblématique plateforme-campus *Educational Complex* (1995) regroupant les maquettes des différentes écoles<sup>(1)</sup> fréquentées par l'artiste. L'installation, réalisée à l'heure où les États-Unis débattaient avec rage du « syndrome de la mémoire refoulée »<sup>(2)</sup>, a conduit Mike Kelley à développer un travail autobiographique sur le(s) souvenir(s), ceux plus précisément liés à l'école, à ses années d'apprentissage. Le visiteur pénètre donc cette surprenante compilation introspective, qui mêle fictions et moments vécus, fantasmés, déformés, analysés... Là où *Sod and Sodie Sock Comp. O.S.O.*, présentée à la Biennale de Lyon en 2005, rappelait les camps de redressement militaire pour jeunes délinquants, *Educational Complex Onwards, 1995-2008* stigmatise une autre dérive de nos sociétés contemporaines, à savoir le formatage éducatif et psychologique dont sont victimes nombre d'adolescents, et questionne les différents traumas et

croyances propres à cette période. Première « déclinaison » en date d'*Educational Complex, Sublevel* (1998) est une sculpture du plan au sol de la cave de CalArts. Accessible dans la pièce centrale de cette rétrospective en se faufilant sous la maquette, elle a été rejouée un peu plus loin à une échelle suffisante pour qu'on puisse y pénétrer. L'artiste surenchérit cette cave – en soi, lieu de fantasmes et de projections en tous genres – et place au sol un tunnel qui conduit à une chambre obscure, « sub-sublevel » supposé représenter le lieu d'enfouissement des traumatismes sub-subconscients les plus tenaces. L'inédite *Rose Hobart II* (2006), incarnation littérale du titre d'une autre pièce de l'exposition<sup>(3)</sup>, se compose de deux tunnels dans lesquels le visiteur peut ramper et entrevoir, à travers un judas, la projection vidéo d'une scène de *Porky's*. Ce film des *sweet sixties* narre les aventures d'une bande d'ados qui parviennent à entrer dans une maison close pour assouvir leurs fantasmes, jouissif prequel d'*American Pie* et autres *teen movies*. En arpentant l'étroit et unique parcours pour pleinement apprécier l'œuvre, reviennent en mémoire ces moments singuliers de l'adolescence, entre peur de l'inconnu, volonté de braver les interdits et soif de découvertes. Au dernier étage sont présentées trois pièces tirées de *Day is Done* (2005),

projet de trente et une installations distinctes pensées comme autant de scénarios qui viendraient combler les souvenirs perdus des espaces aveugles d'*Educational Complex* (sur 80% de la surface).

La multiplicité des formes parfois très brutes peut surprendre mais c'est avant tout l'incroyable cohérence du corpus réuni ici qui interpelle. Réseau infini de ramifications qui se nourrit au départ du vécu et de l'imaginaire de Kelley, son travail parvient néanmoins à déborder le simple cadre du témoignage autobiographique pour s'adresser à chacun d'entre nous.

- (1) Pour plus d'informations sur *Educational Complex*, voir le texte d'Anthony Vidler in *Mike Kelley* (sous la direction d'Isabelle Graw, Anthony Vidler et John C. Welchman), pp. 94-105, Phaidon Press, Londres, 1999.
- (2) Cette notion désigne l'idée selon laquelle les souvenirs d'expériences traumatiques peuvent être inconsciemment refoulés et rendus inaccessibles à la conscience, une psychothérapie permettant au patient de se remémorer ce souvenir. Le débat portait sur le fait que pour certains, les souvenirs déterrés au cours de la thérapie étaient vrais, alors que pour d'autres ils étaient imaginaires, voire implantés sans le savoir par les analystes chez les patients.
- (3) *A Continuous Screening of Bob Clark's Film "Porky's" (1981), the Soundtrack of which has been Replaced with Morton Subotnik's Electronic Composition "The Wild Bull" (1968) and Presented in the Secret Sub-Basement of the Gymnasium Locker Room (Office Cubicles)*, 2002.

MIKE KELLEY, *EDUCATIONAL COMPLEX ONWARDS, 1995-2008*, AU WIELS, BRUXELLES, DU 12 AVRIL AU 27 JUILLET 2008.



Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995. Courtesy Whitney Museum of American Art, New York. © Mike Kelley. Photo Filip Van Zielegheem



Laurent Grasso. Vue de l'exposition *Time Dust*, à la galerie Chez Valentin. Photos André Morin. Courtesy galerie Chez Valentin.



## Laurent Grasso

Par Daphné Le Sergent

La notion de dispositif artistique est aujourd'hui monnaie courante dans la doxa de l'art actuel. Le dispositif, qui a remplacé peu à peu l'installation dans les années 1980, procède lui aussi d'un éparpillement des éléments dans l'espace d'exposition. Mais il dépasse la vocation *in situ* de l'installation pour se présenter plutôt comme agencement de fragments qui, en renvoyant à la société, trament un discours critique vis-à-vis d'elle.

C'est à cette conception de l'œuvre que répond le travail d'artistes comme Laurent Grasso ou encore Loris Gréaud, se référant tous deux au champ scientifique. Pour Laurent Grasso, l'exposition se pense dans une imbrication des différentes pièces entre elles : *Magnetic Palace* (IAC de Villeurbanne, 2007) faisait résonner les différentes dimensions contenues dans les œuvres par un jeu de correspondances formelles ; *Neurocinema* (Istanbul, 2008) joue avec le feuilletage de projections vidéos sur des parois parallèles ; *Time Dust* (galerie Chez Valentin, 2008) fait intervenir le changement d'échelle d'une sphère géodésique blanche, à la fois présente comme sculpture, 525, de laquelle émanent des rayons lumineux, comme maquette en référence à un programme de surveillance créé suite à la Guerre froide (*Échelon*, le nom de la maquette est aussi celui d'un vaste programme d'écoute et de contrôle des communications, dissimulant les antennes dans des dômes géodésiques répartis sur la planète), comme image dans une vidéo, 1619, d'où surgit une aurore boréale.

La sphère géodésique blanche est un des fils conducteurs de son travail et se retrouve dans nombre de ses dispositifs. Cette sculpture, intitulée 525, et basée sur la division régulière des facettes d'un polyèdre, reprend les principes de construction des dômes géodésiques utilisés par l'architecte Richard Buckminster Fuller et fait ainsi écho aux modélisations d'objets par des structures filaires 3D. Si beaucoup d'artistes explorent ces nouvelles typologies de formes en jouant sur la lisière entre art et design, Laurent Grasso les envisage dans leur inscription au sein de l'environnement, dans une implication du scientifique et du politique à l'instar d'*Échelon*.

Chez Loris Gréaud, on trouve également de nombreuses références au monde scientifique. L'exposition au Palais de Tokyo, *Cellar Door*, se présente elle aussi comme un dispositif. Toutes les pièces sont à envisager dans un ensemble, dans une cohérence qui tient de la *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale, enjeu de la synesthésie : système de néons et sons générés de manière aléatoire par un ingénieur technicien, sachets de bonbons n'ayant de goût que celui que l'on y projette, cabines de cinéma, cartels lumineux reprenant le livret d'un opéra. Le dispositif façon Gréaud, dans les différents éléments mis en place, vise à constituer une sphère apparaissant presque autonome, dérive poétique d'un vaisseau-atelier où l'artiste orchestre les différents signaux et savoir-faire.

Au contraire, pour Laurent Grasso, le dispositif se construit au fil d'une rumeur. Rumeur dans la vidéo *Projection* où l'on voit un nuage envahissant les rues de Paris évoquant la possible panique liée aux émeutes de banlieues de l'époque. Rumeur sur l'espionnage autour du programme *Échelon*. Rumeur d'un sabotage dans la vidéo 1619. C'est en effet en 1619 que Galilée aurait employé pour la première fois ce terme afin de désigner l'excitation lumineuse de particules provenant des vents solaires et rencontrant la magnétosphère terrestre. Par moments, l'obscurité du ciel se déchire pour laisser fuser une irisation de couleurs, spectacle fascinant que l'on ne peut admirer que sur les pôles et qui est ici reproduit artificiellement par l'artiste. Au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, un chercheur scientifique serbe, Nikola Tesla, avait le projet d'utiliser les ondes électro-magnétiques des aurores boréales via de gigantesques résonateurs à haute fréquence afin que l'on puisse disposer, depuis n'importe quel endroit du globe, de ces sources d'énergie. Mais son invention échappait déjà au système capitaliste. Les investisseurs se retirèrent et le laboratoire fut dynamité. Comme pour nous rappeler que l'apparition merveilleuse des aurores boréales ne peut être complètement dissociée ni de son impossible exploitation énergétique ni de notre environnement politique, un dôme géodésique se tient dans les images de 1619.

C'est la rumeur, une fois identifiée, qui permet chez Grasso de séparer la notion d'environnement et celle de paysage. Pour Alain Corbin, il y a paysage à partir du moment où l'espace se livre dans une appréciation esthétique comme le propose au début la vidéo 1619. L'environnement, au contraire, se compose suivant un ensemble d'informations analysables, tel apparaît *Échelon* lorsqu'on fait le rapprochement entre le titre de l'œuvre et le programme de surveillance. Dans le jeu du dispositif, Laurent Grasso explore ainsi l'art du paysage mais pour mieux l'installer dans l'espace d'exposition, impliquer le spectateur, lui suggérer d'autres points de vue, organiser l'irruption de l'environnement. C'est peut-être pour cela que la question de l'observatoire ne cesse d'accompagner son travail : dômes géodésiques mais aussi *Projet 4 Brane* (2007), cabine de verre teinté dans lequel le spectateur peut se glisser et regarder sans être vu. L'observatoire, n'est-ce pas le point de vue attaché à la Terre depuis lequel le scientifique découvre l'espace, évalue les distances qui le séparent des phénomènes observés sans jamais bouger, à partir de mesures des propriétés de la lumière qui lui parvient de ces objets lointains ? De même, le point de vue que propose une œuvre de Laurent Grasso permet de rendre compte de notre environnement. Mais il ne s'agit pas de produire un travail de documentation, ni même de se réapproprier le réel ou une rumeur dans une critique de la société du spectacle, comme l'a fait Pierre Huyghe avec, entre autres, *The Third Memory*, 2000 (où l'artiste reconstitue le braquage d'une banque qui fit trembler les États-Unis dans les années 1970 et qui donna jour à un film de Lumet). Au contraire, la mise en œuvre d'un dispositif fonctionne chez Grasso sur un système paysage/environnement, présence/absence, jour/nuit, où le réel fait irruption dans l'espace d'exposition et propose au spectateur l'observatoire depuis lequel penser notre rapport au monde.

LAURENT GRASSO, *MAGNETIC PALACE*, IAC, VILLEURBANNE, 2007, *TIME DUST*, À LA GALERIE CHEZ VALENTIN, PARIS, DU 1<sup>ER</sup> MARS AU 5 AVRIL 2008.



Davide Balula. Vue de l'exposition *Le Lac, Le Mensonge, Le Confort moderne*, 2008. Courtesy galerie Frank Elbaz. Photo © Pierre Antoine

## Davide Balula

Full HD

Par Bénédicte Ramade

Cet homme pourrait prendre comme motif héraldique sa plante fétiche qui émaille nombre de ses installations, l'ortie. Cette délicieuse urticante déploie avec un sens du répondeur ultra sensible un mélange de technicité et d'archaïsme – de ses aiguillons en silice à la banalité de ces terrains de prédilections –, qualités qu'elle partage avec son jardinier, Davide Balula. Pour sa première exposition monographique de grande ampleur, le tout jeune trentenaire a envahi toutes les salles du Confort moderne d'une atmosphère glacée et maîtrisée, étrangement physiologique. Des pièces ultra simples et efficaces comme *Grippe*, tunnel d'amplitude thermique ou *Static Power Series*, caisse de transport en sommeil paradoxal, s'articulent à des dispositifs plus complexes pour mieux rappeler que le système de Balula est basé sur une concordance des temps machiavélique, d'une maestria qui accorde la science de la conjugaison à sa syntaxe impeccable. Dans son esthétique noir et blanc, nourrie de pieds de micro, de jeux d'éclairage et d'affaires sonores, profondément sensibilisée par une dimension pathogène insidieuse mais

tenace, la visite joue de glissements de terrains et de temporalités. Certaines sculptures s'épanouissent au passé simple, représentations poétiques d'un événement révolu comme les trois nouvelles plaques de verre ou un néon dessinant délicatement le trajet de l'air dans une trompette, parabole terriblement juste de ce qui attend le visiteur. Avec *Poussière*, toute dernière œuvre au terme du parcours et épilogue fragile, Balula compose au passé composé un mur de poussière, archive concrète et patiente de son exposition. Ce temps hante aussi la pièce maîtresse du dispositif poitevin, *Can't remember the speed of the blast* (2006-2008), aujourd'hui résidu d'une performance inaugurale qui a déclenché 20 000 pétards simultanément. Jouant avec précision sur la préparation, l'action et son résidu, Davide Balula n'écrit la phrase habituelle du temps post-événementiel. De la salle jonchée d'enveloppes rouges épuisées s'échappe désormais un acouphène de synthèse. Rappel du danger bien réel pour les témoins de la scène qui auraient échappé à leur protection auditive, jolie manière de ne pas enjoliver à vide la frustration des absents. Cette

infirmiété physiologique pénétrante déploie la même capacité d'anticipation, la crainte qui émaille de subjonctif une grippe ou une morsure d'ortie. L'art de Davide Balula excelle avec douceur à ne jamais démontrer. Nourri de science, de musique, de son, de technicité, son travail conserve son équilibre en dehors du didactisme et de la course à la référence qui empoisonne nombre de ses confrères. Les états contradictoires dans lesquels plonge l'exposition *Le Lac, Le Mensonge* sont à l'image d'une de ses plus belles productions, *Follow Venice*. La sculpture de lamelles de miroir, réfractaire au plaisir narcissique et véritable destructrice d'espaces, incarne à merveille son futur antérieur rationnel et superstitieux.

DAVIDE BALULA, *LE LAC, LE MENSONGE*, AU CONFORT MODERNE, POITIERS, DU 16 MAI AU 31 AOÛT 2008

La scène artistique internationale nous amène progressivement à considérer et à installer l'œuvre dans une chaîne de production pluriculturelle. Origine et lieu de résidence de l'artiste, prise en charge du coût de réalisation des projets, localisation de l'espace d'exposition ne convergent pas toujours vers le même point géographique. S'il paraît évident aujourd'hui de prendre acte d'une telle cartographie de la production de l'œuvre, il semble moins facile d'en suivre les imbrications dans le processus créateur et encore moins aisé de comprendre comment se joue chez l'artiste l'assimilation d'une donne internationale. Ce tournant dans notre conception de l'art engage du côté de l'artiste, certes des préoccupations et des problématiques touchant à la sphère mondiale, mais le renvoie également à une identité déployée au gré de différentes cultures et à un point de vue glissant d'une latitude géographique à l'autre.

À ce titre, le travail de Fiona Tan explore ce qu'Hou Hanru appelle « trans-identité ». De père chinois et de mère anglo-saxonne, l'artiste a vécu en Australie, puis en Allemagne et travaille actuellement aux Pays-Bas. Une de ses dernières vidéos, *a lapse of memory*, *Les Immémoriaux* (2007) nous entraîne dans

la journée d'un vieil homme occupant seul les murs du Pavillon royal de Brighton. Depuis son réveil à son coucher, la vidéo décrit une boucle temporelle où se confondent passé et futur, le moment écoulé et l'instant d'après. Tous les repères spatiaux temporels sont oblitérés pour ne laisser que l'image d'un homme mystérieusement seul, se nourrissant de boîtes de sardines, dormant par terre et respectant la cérémonie japonaise du thé. Sa présence contraste avec cette immense demeure anglaise construite au XIX<sup>e</sup> siècle, aux décors somptueux, parfois japonisants, parfois inspirés de la Chine lointaine. Cet homme, aux deux prénoms Henry et Eng-Li, reste-t-il là, fasciné par les représentations que l'Occident pose sur l'Orient ? Ou est-il un voyageur revenu d'Asie, perdu entre deux mondes, entre deux portes ? La silhouette de cet homme qui au départ, paraît flotter dans l'espace comme étrangère à lui, rentre de plus en plus en connivence avec l'architecture : tous deux se situent dans un entre-deux. La question de l'inscription d'une figure dans un paysage, de l'enracinement d'une identité dans une culture ne tient-elle pas d'un jeu infini de reflets de reconnaissances et de similitudes plus que dans la filiation ou l'hérédité ? Cela procède de la question du portrait, de la

relation entre le sujet et son environnement saisi dans l'instantané photographique, que traite Fiona Tan dans son travail, à chaque fois sous un nouvel angle.

C'est comme suspendu dans l'obscurité que l'écran de projection émerge de la nef de la Chapelle du Genêteil. Peu à peu, des correspondances entre la vidéo et le lieu se font. La présence anachronique de la lumière de la projection discordante avec l'architecture romane de la chapelle mais très vite la boucle temporelle de l'histoire infiltre l'espace, le rend à une intemporalité en vue de laquelle il a été bâti. Une installation vidéo, *Rain*, constituée de deux moniteurs posés l'un sur l'autre, complète l'exposition : une pluie torrentielle tombe sur le seuil d'une porte où sont posés deux seaux. Un chien semble dormir. Les deux écrans présentent la même image, légèrement décalée et dans le cadrage et dans le temps. Rien ne paraît se passer ou presque, mais les deux images ont ouvert un interstice nécessaire pour que s'écoule un temps autre, d'où pourrait s'élancer une ligne de subjectivation.

FIONA TAN, À LA CHAPELLE DU GENÊTEIL, CHÂTEAU-GONTIER, DU 5 AVRIL AU 1ER JUIN 2008.



Simon Starling, *Three Birds, Seven Stories, Interpolations and Bifurcations*. Courtesy Galleria Franco Noero, Turin. Photo Kaspar Akhoj



Fiona Tan, *a lapse of memory*, *Les Immémoriaux*, 2007. Videostill. Installation vidéo HD. Durée de la boucle : 24 min. 35 sec. Courtesy de l'artiste et la Frith Street Gallery, Londres

## Simon Starling

*Matriochka*

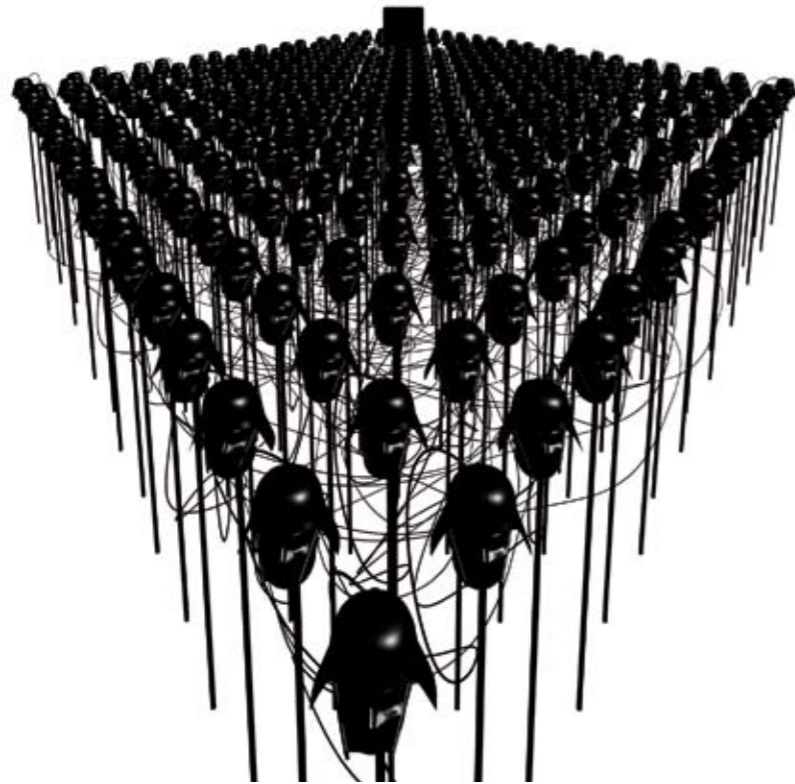
Par Bénédicte Ramade

Starling est un fin limier dont l'esprit de suite nourrit des projets en autant de combinaisons littéraires, conceptuelles et plastiques. Une chose en entraînant toujours une autre et fort de ce principe moteur, l'artiste s'est fait un plaisir tout particulier pour l'ouverture de la nouvelle galerie de Franco Noero à Turin. Il faut préciser que le challenge n'est pas des moindres, Noero ayant acquis en 2006 l'un des bâtiments les plus singuliers de la ville, la Fetta di polenta ou, en français dans le texte, « la tranche de polenta ». Une folie architecturale érigée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur une parcelle impossible, triangulaire, longue de 16,75 mètres pour une largeur de 4,35 mètres à son maximum et seulement 57 centimètres à l'arrière. L'élégante tranche revêtue d'ocre et de rouge a de plus l'outrecuidance de développer sa silhouette dégingandée sur plus de 23 mètres de haut. Le cadre étant posé, il entre parfaitement en conversation avec l'enquête artistique qu'a menée Starling de Berlin à l'Inde en revenant à Turin. À la lecture-visite de l'exposition d'une aridité plaisante, en ne déployant aucun maniérisme ni dandysme, Starling se livre à un jeu de *collapses* temporel et géographique sur les traces du Maharadjah Yeswant Rao Holkar Bahadur, élevé en Grande-Breta-

gne au début du XX<sup>e</sup> siècle, et commanditaire d'un palais à Indore. Il a confié le projet à l'architecte allemand Eckart Muthesius, auteur d'une synthèse d'excellence des principes modernistes des années 1930. Dans le vaisseau blanc déjà high tech pour l'époque notamment avec son système d'air conditionné, le jeune prince de vingt-cinq ans pouvait jouir d'un mobilier et d'agencements signés d'Eileen Gray, Le Corbusier, Marcel Breuer. Collectionneur d'un oiseau en bronze de Constantin Brancusi, le jeune homme demanda au sculpteur d'en réaliser deux autres versions, l'une en marbre noir, l'autre en marbre blanc, destinés au temple de méditation, qui ne fut jamais complété. Le second cadre est posé. Suivant la piste de tous les éléments, Starling est parti photographier la maison dans son état actuel, retrouvant par hasard à Turin une partie du mobilier d'origine et les photos de mariage du Maharadjah ! Vingt et une photographies noir et blanc ultra précises, d'un format quasi suranné, jouent une documentation luxueuse se permettant de glisser dans un jeu de dupes déstabilisant. Starling a fait reconstituer un étage entier de la galerie en studio à Berlin pour y photographier en situation, ses photographies qui seraient ensuite accrochées à Turin.

Vous me suivez ? Des traces documentaires de traces fictionnelles mises en scène se retrouvent mélangées à son travail d'archives encyclopédique qui réussit la prouesse de ne jamais être ni didactique, ni entêtant. La structure narrative qui cheville l'ossature de l'exposition est loin de se dérouler avec linéarité. Starling a parfaitement matérialisé la complexité littéraire de son propre cheminement et embarque avec assurance son public dans une visite guidée soignée, rigoureuse tout en restant élégamment poétique. Dans un jeu de poupées russes avec l'expérience même de ce bâtiment psychotique, combiné à un exercice de perspective centrée et symbolique, entre application spatiale et représentation, les trois oiseaux de Brancusi s'accordent à la perfection aux sept étages de la Fetta di polenta et autant d'histoires, jouant des interpolations et des bifurcations. Et encore, on ne vous a pas tout dit.

SIMON STARLING, *THREE BIRDS, SEVEN STORIES, INTERPOLATIONS AND BIFURCATIONS*, À LA GALLERIA FRANCO NOERO, TURIN, DU 3 AVRIL AU 28 JUIN 2008.



## Giraud & Siboni

*Darth Busters*  
Par Mathilde Villeneuve

Le tube de l'été est déjà dans les bacs : un chant oublié des ténèbres joué par une chorale composée de 350 casques de Dark Vader, montés à quasi deux mètres de hauteur sur des pics noirs, telle une formation militaire. Cette armée de masques maléfiques distribués dans l'espace comme autant de clones neuroniques abritent en vérité des cartes auto-organisatrices, inspirées des systèmes biologiques de synchronisation, et reliés à un cerveau principal qui les régule. Baptisé *LMD (The Last Manœuvres in the Dark)*, en écho au groupe des années 1980, OMD, pour *Orchestral Manœuvres in the Dark*, le futur blockbuster en forme de système autonome et fermé, a été élaboré en collaboration avec deux ingénieurs de l'Ircam et un musicien mixant les morceaux choisis – de Jean-Michel Jarre au heavy metal – selon une double logique de « darkification » et d'élaboration d'un tube. Au final, la machine elle-même est dressée pour détecter et analyser les vecteurs « noircissants » qui envieront en direct les « stimuli » – sortes d'impulsions électriques censées garantir la prise de plaisir dans l'expérience. Mais au lieu d'immerger le spectateur dans une installation déjà digérée, Giraud et Siboni privilégient une fabrication laborieuse (mixage et sculptures en terre cuite) et un système informatique en perpétuelle gestation qui laissent le spectateur libre d'assister en direct à la montée en puissance de sa propre expérience. Proposant ainsi une alternative à la liquéfaction du sujet à l'intérieur d'un monde mondialisé ou, à l'inverse, à son retrait total, *LMD* questionne la

place encore disponible à l'intérieur d'un espace ultra saturé. À l'inverse du travail de Loris Gréaud qui met son armada de télécommunication au service d'un discours distancé, déjouant les mécanismes du spectaculaire et produisant des objets en zone inframince, le couple d'artistes privilégie une approche plus frontale qui produit de l'entertainment au lieu d'en parler. Éloignés des problématiques liées aux limites de l'institution et de l'œuvre d'art, s'ils profitent à leur tour de gros moyens de production et de communication, c'est pour produire une machine effective et non conceptuelle, pouvant concurrencer les produits de consommation de masse. Pour ce faire, Dark Vader, figure pop par excellence, unanime et banalisée, est poussée dans sa logique interne. Giraud et Siboni adoptent une méthode quasi objectivisante qui passe par la simple accélération des processus en jeu et le gonflement des matériaux choisis – de leurs proportions comme des règles physiques qui les régissent. Le procédé était d'ailleurs déjà en vigueur dans leurs pièces antérieures : qu'il s'agisse du concert punk où Fabien Giraud tentait de chorégrapier en direct le chaos des corps, ou du film de Raphaël Siboni qui interrogeait les limites du tunning, la surenchère frisait à coup sûr la néantisation de la pratique traitée. À son tour, *LMD* produit un dispositif en sursystème, un « objet zéro » qui frôle la limite de son point mort. Sauf qu'une fois de plus, tout est question d'équilibre : les artistes affichent un penchant pour la densité et l'intensité, version zones de

contacts maximisées, plutôt que pour la taille et la quantité, version *Guinness des records*. Pour preuve, la sculpture qu'ils préparent pour la biennale de Santa Fe. À la contrainte imposée de produire une œuvre éphémère, les artistes répondent la disparition puis la restitution d'une sculpture : ils récupèrent une statuette en bronze figurant une scène typique du *western art*, la fondent et fabriquent, à partir du matériau d'origine, une nouvelle sculpture qui intègre les histoires locales de kidnappings extraterrestres. La scène est alors drôlement modifiée, suggérant le traumatisme d'un viol martien. Puis tout revient en ordre à la fin de la biennale – la sculpture retrouvant comme par magie sa forme d'origine. Non seulement les artistes allient ainsi la tradition du bronze aux mythes des bonshommes verts, mais passent la tradition du bronze, dénigrée par les spécialistes, au filtre de l'art contemporain, promis désormais aux étagères des collectionneurs. Entre l'enveloppe kitsch et la « recette noire laquée de l'art contemporain », le traitement des œuvres de Fabien Giraud et de Raphaël Siboni est avant tout motivé par la logique même de l'objet choisi, qu'il dilate, jusqu'au bord de l'implosion.

FABIEN GIRAUD & RAPHAËL SIBONI, *LMD*, AU PALAIS DE TOKYO, PARIS, DU 29 MAI AU 24 AOÛT 2008.  
THE ABDUCTION, À LA BIENNALE DE SITE SANTA FE, NOUVEAU-MEXIQUE, ÉTATS-UNIS, DU 22 JUIN AU 26 OCTOBRE 2008.

## La même chose mais autrement

Par Pierre Tillet

Ils ont tous les deux réalisées des « peintures emmurées »<sup>(1)</sup> : de l'acrylique bleue prise en sandwich entre deux plaques de contreplaqué posées au sol pour Miquel Mont (*Marina*, 1994) ; du mortier coloré de pigment rose et de paillettes pris entre des parpaings pour Morgane Tschiember (*Sans titre*, 2007). On n'est donc pas surpris de retrouver ces deux artistes dans une exposition de la Villa du Parc d'Annemasse où il est question d'étendre le domaine de la peinture. Chez Morgane Tschiember, cela donne lieu à un volume en forme d'étoile accroché au mur et couvert d'une laque de couleur cerise comme s'il s'agissait d'un gâteau (les côtés peints en strates colorées renforcent cette impression pâtissière). Cet objet-tableau réfléchissant, issu de la série des *Pop Up*, est doté d'un tel pouvoir d'attraction qu'il exclut son environnement immédiat. Il est présenté à côté d'un collage mural de Miquel Mont qui, au contraire, se fond dans son milieu. Puis les deux artistes explorent chacun à leur manière l'évolution de la peinture vers le décor. Dans *Le Marché des visi-*

*bilités* de Miquel Mont, elle est réduite à une alternance de bandes bleues et vertes, couvrant les murs d'une salle qui sert d'espace de présentation à deux étagères métalliques. Cette installation résonne comme une critique du devenir marchandise de la peinture, réduite à ne plus être qu'un environnement bien conçu. Quant à Morgane Tschiember, elle a créé une œuvre murale adaptée à l'architecture d'un couloir et d'une petite salle. Débutant comme un tartan écossais avant de se dissoudre en bulles gazeuses, cette peinture abstraite, intitulée *Habitation*, procure un sentiment de vitesse. Sa dimension décorative, dans la continuité d'une certaine peinture géométrique désublée, est parfaitement assumée par l'artiste. *Habitation* fait écho à un ensemble de sept vidéos de Gerwald Rockenschaub montrées dans l'exposition, sortes de peintures abstraites en mouvement dans lesquelles des aplats de couleur carrés ou ronds se déplacent en évoquant curieusement des formes figuratives (un piston, un embouteillage...). À l'étage, Miquel Mont en revient à

la physicalité de la peinture qu'il fait couler à travers des tubes de plexiglas. Les *Portraits* ou *Autoportraits* qui en résultent (selon que les tubes sont découpés à l'échelle de sa propre taille ou de celles d'autres personnes) sont les traces d'une expérience dans laquelle la peinture n'est plus qu'un liquide coloré dont l'artiste provoque le flux. Avec la série *Iron Maiden* dont un exemplaire est présenté ici, Morgane Tschiember déploie la couleur en volume sous la forme de feuilles de métal laquées au fini parfait, qui s'enroulent sur elles-mêmes. Pareillement, les deux éléments de *Home Run* sont des feuilles d'aluminium striées de bandes roses ou noires qui, une fois fixées au mur, se transforment en sculpture – rappelant les portes du *Rorschach Saloon* de François Curlet.

<sup>(1)</sup> Titre d'une série d'œuvres de Miquel Mont.

LA MÊME CHOSE MAIS AUTREMENT AVEC MIQUEL MONT, GERWALD ROCKENSCHAUB, MORGANE TSCHIEMBER À LA VILLA DU PARC, ANNEMASSE, DU 25 AVRIL AU 21 JUIN 2008.

Morgane Tschiember, *Habitation* (détail), 2008. Peinture murale.  
Coproduction Villa du Parc CAC d'Annemasse et Morgane Tschiember. Courtesy de l'artiste.



Au premier plan, Martin Kersels, *Orchestra for idiots* (détail), 2005. Technique mixte. En arrière-plan, Paul McCarthy, *Skinny Bear*, 1992. Technique mixte. Courtesy galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois. Photo Villa Arson, Nice.



**Amy O'Neill**  
Par Jill Gasparina

Dans le catalogue d'Amy O'Neill paru en 2006, John Miller faisait de l'image d'une cage de zoo débordant de végétation l'emblème étrange de l'idée d'émancipation. On pourrait ajouter une image supplémentaire, tirée de l'exposition *Hollow Trees & Storybook Ruins* à Fri-Art : celle d'une pomme de pin coincée dans un moule en plastique, une image a priori anecdotique. Cette petite pomme de pin – soigneusement laissée à sa place par l'artiste sur l'un des panneaux de la série des *Ghost Trees* – pourrait se lire hâtivement comme le symbole de la disparition d'une nature piégée, anthropisée à outrance, comme un vestige en somme. Ou au contraire comme le retour d'une nature refoulée, le signe que la tentative de tout domestiquer a échoué. Mais qu'elle capture un arbre dans du PVC, ou qu'elle confie à Toni Meier la réalisation de masques en bois de tilleul, Amy O'Neill ne tient

pas de discours idéologique. Son travail s'ancre dans une histoire bien spécifique, celle de la conquête du territoire américain, les *subcultures* et folklores qu'elle a générées, de la créativité outsider des pionniers à ce mélange étrange de formes minables et suprêmes qui définit le capitalisme contemporain. Il pose aussi des questions biopolitiques et écologiques plus larges : filmer un *petting zoo* à l'abandon, son retour progressif à l'état sauvage, et projeter le film dans un espace où les traditionnelles banquettes ont été remplacées par des bottes de paille (*Forest Park Forest Zoo*, 2008), dresser des arbres fantômes comme une scène (*Ghost Trees*, 2008), accrocher des souches comme des bas-reliefs (*9 Burls*, qui évoque les labours picturaux de Didier Marcel), mettre en regard des dessins de chalet, puis, par la fenêtre, de vrais chalets suisses, sont des gestes qui théâtrali-

sent et brouillent les limites du naturel et du culturel, montrent la non-pertinence de ces catégories, ou plutôt leur absence de stabilité, et *in fine* leur réversibilité (le Michigan, état du *Forest Zoo*, est d'ailleurs l'état de Detroit, ville rendue elle aussi par endroits à la nature). Si l'on vient de Paris, on arrive à Fribourg après avoir traversé les magnifiques paysages photoshopés des alentours de Lausanne. Mais le monde entier n'est pas fait pour aboutir à une carte postale : l'exposition *Hollow Trees & Storybook Ruins* est justement très belle parce qu'elle dégage une sensualité rustique, chaude et colorée qui appartient presque autant au lieu qu'aux œuvres.

AMY O'NEILL, *HOLLOW TREES & STORYBOOK RUINS*, À FRI-ART, FRIBOURG, DU 23 FÉVRIER AU 11 MAI 2008. AVEC TONI MEIER.



Amy O'Neill, *Hollow Trees & Storybook Ruins*, 2008. Vue partielle de l'exposition. Courtesy galerie Blancpain, Genève et galerie Praz-Delavallade, Paris. Photo D. Uldry

Stéphane Thidet, *Sans titre (Je veux dire qu'il pourrait très bien, théoriquement, exister au milieu de cette table [...])*, 2008. Production Le Grand Café. Photo Marc Domage



## Ne pas jouer avec des choses mortes

Par Pierre Tillet

Que deviennent les accessoires, costumes ou éléments de décor dont se servent les artistes lors de performances, une fois celles-ci terminées ? Quel est leur statut, leur mode d'existence ? Ces questions font l'objet de l'exposition *Ne pas jouer avec des choses mortes* conçue par Marie de Brugerolle et Éric Mangion à la Villa Arson. Premier élément de réponse : ces objets sont acquis par des collectionneurs ou intègrent des collections publiques, ce qui en fait des œuvres qui peuvent ensuite être exposées. Il y a des exceptions notables, comme une espèce de harnais qui permettait à l'inclassable Éric Madeleine de jouer le rôle de pied-micro dans les concerts des Tétines Noires entre 1994 et 2000. Conservé par l'artiste comme un trophée personnel, cet objet surprenant amène le spectateur à imaginer les (douloureuses) positions prises par Éric Madeleine lorsqu'il jouait le rôle de sculpture vivante et fonctionnelle pour ce groupe de rock. Dans un registre plus cinématographique, Brice Dellsperger a rassemblé pour la première fois le matériel ayant servi à la réalisation de ses vidéos (qu'il considère comme le résultat de performances). Présenté

dans une vitrine, cet ensemble comportant masques, produits de maquillage, objets sexuels, faux seins et même une enseignne portant l'inscription « Police », continue de suggérer, en l'absence des œuvres de l'artiste (des remakes *queer* de scènes de films célèbres), des fictions délirantes. Deuxième élément de réponse : même transformées en œuvres, les « choses » utilisées par les artistes lors de performances conservent l'énergie du contexte dans lequel elles étaient initialement apparues. C'est évident en ce qui concerne *La-z Boy*, machine à peindre utilisée par Richard Jackson. Son inactivité n'enlève rien à son caractère spectaculaire et foutraque. Il en va de même pour les aspirateurs de Jim Shaw, recouverts de matière blanche parce qu'ils sont censés marcher à l'éther céleste (en référence à un imposteur américain de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Initialement utilisés lors d'un concert O-ist<sup>(1)</sup>, ils sont ici réduits au silence. Cela ne les empêche pas de devenir totalement psychédélics lorsqu'ils sont mis en scène avec une vidéo hypnotique qui évoque des viscères ou des trous noirs – en fait, des fourrures et des

boas synthétiques bougés lentement et en gros plan. Seul hic dans cette exposition : la présence d'œuvres qui n'ont jamais servi dans des performances (le *Skinny Bear* de Paul McCarthy, le *Plongeur* ou le *Harnais* de Philippe Ramette), ou celle de photographies qui en retracent certaines (comme les *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm). On s'éloigne alors du sujet initial pour rejoindre une histoire plus générale de la performance.

(1) Du nom de la religion parodique explorée par l'artiste dans son œuvre.

**NE PAS JOUER AVEC DES CHOSES MORTES, À LA VILLA ARSON, NICE, DU 29 FÉVRIER AU 24 MAI 2008. AVEC SCOLI ACOSTA, VASCO ARAUJO, FABIENNE AUDÉOUD & JOHN RUSSELL, EMMANUELLE BENTZ, JULIEN BISMUTH, JOHN BOCK, SPARTACUS CHETWYND, GUY DE COINTET, JORDI COLOMER, BRICE DELLSPERGER, ÉRIC DUYCKAERTS, JEAN-PASCAL FLAVIEN, DORA GARCIA, RICHARD JACKSON, MIKE KELLEY, MARTIN KERSELS, ARNAUD LABELLE-ROJOUX, JACQUES LIZÈNE, ÉRIC MADELEINE, PAUL MCCARTHY, KIRSTEN MOSHER, YANNICK PAPAILHAU, SOPHIE PEREZ & XAVIER BOUSSIRON, ANTOINE PONCET, PHILIPPE RAMETTE, JIM SHAW, ROMAN SIGNER, JANA STERBACK, CATHERINE SULLIVAN, JESSICA WARBOYS, JEAN-LUC VERNA, FRANZ WEST, ERWIN WURM.**

## Stéphane Thidet

*Inside Out*

Par Éva Prouteau

Dehors : une injonction qui chasse et congédie. Dehors : un terrain expérimental illimité. Dehors : un titre d'exposition qui désigne en creux son contraire. Stéphane Thidet joue ainsi la carte du brouillage des cartes. Au rez-de-chaussée du Grand Café, il installe deux tonnes de confettis endeuillés, noirs comme de la suie ou du goudron, doucement luisants. Ce mont se dresse comme un oxymore, autarcique et vulnérable, organique et industriel, pesant et prêt à l'envolée. Oxymorique encore, l'installation *Sans titre (Le Portique)* : une balançoire et deux anneaux empêchés de tout potentiel mouvement par des murs de plexiglas, outils de préservation et de mise à mort. L'élan ludique présent dans ces deux pièces (la fête, l'enfance) subit comme une involution, une réversibilité inquiétante. Et c'est à nouveau le basculement vers une réalité funeste que convoque la vidéo en bou-

cle *Du Vent dans les champs* exposée à l'étage, un cache-cache dans un champ de maïs filmé comme la course à corps perdu de Cary Grant dans *La Mort aux trousses*. Plus loin, huit photographies couleur envahies par le gris montrent des ruines contemporaines, reliefs de paysages artificiels où les grands animaux des zoos répètent à l'infini leurs balades captives. Étrange dehors. L'acrochage, baigné par l'éclairage naturel, est sage et linéaire comme dans une salle d'attente. Quittant ce sas transitionnel, le visiteur est projeté dans une pièce sombre, habillée d'une épaisse moquette rouge et de murs bruns foncés. En son centre trône un vieux billard anglais, dont le tapis vert hyperlumineux se soulève pour ouvrir un espace à la localisation incertaine. Daumal et son roman d'aventures alpines, non-euclidiennes et symboliquement authentiques sont de la partie. Et Lynch aussi, pour la métaphore scénique et

la représentation très précise d'une forme mutante. L'intérieur cosy accouche de montagnes, ultime rêverie du dehors. Stéphane Thidet boucle là un merveilleux voyage formel, paradoxal et antinomique. Un système de frictions spatiales qui pâtirait cependant de devenir recette : « *La porte de l'invisible doit être visible* » écrit Daumal dans *Le Mont analogue*. Mais pas trop visible non plus.

STÉPHANE THIDET, *DEHORS*, AU GRAND CAFÉ, SAINT-NAZAIRE, DU 29 MARS AU 21 MAI 2008.



Alice Anderson, *The Dolls' Day*, 2008. Vidéo 10 min. Production Espace Croisé.

**Alice Anderson**  
Alice Andersen  
Par Patrice Joly

D'Alice Anderson, difficile de résister à la tentation de circonscrire la pratique à une polarité induite par une patronymie par trop prégnante : entre un personnage carrollien nous aspirant de l'autre côté du miroir et des histoires dramatico-septentrionales. Les travaux d'Alice, du moins ses vidéos, sont construits sur le mode de petites fictions fantastiques où des personnages au devenir tragique disparaissent et réapparaissent au gré d'un scénario chaotique et convulsif, où le réalisme se délite au fur et à mesure qu'on y progresse. Comme dans les contes littéraires, c'est l'imaginaire qui prédomine, la vraisemblance n'a que peu d'importance, ce qui importe c'est la démonstration, via tous les moyens autorisés, d'une logique du récit. Le fantastique y côtoie donc le « normal » et s'y substitue ou bien le prolonge. Le décor de ses films semble d'une autre époque ; il part souvent d'une architecture chargée qui renvoie à un imaginaire archétypal : châteaux forts, prisons aux murs épais, labyrinthes : autant de cadres qui sont déjà des indications fortes sur la teneur de l'histoire à venir. Le décor englobe le récit, l'enclot et comme dans *Doll's*

*Day*, son dernier opus, devient un personnage à part entière à l'organicité très présente. Par ailleurs, ces scénarii empruntent à une tradition antévictorienne, d'avant l'avènement de l'enfant comme destination majeure du conte (ce que par ailleurs Andersen s'est toujours défendu d'avoir écrit) : ici rien de surcré, ni d'aseptisé, la femme (marâtre) est puissante (*dixit* Alice Anderson), le personnage du père est souvent falot ou bien ailleurs, les instruments sont contendants et leur utilisation, allusive, renvoie plutôt du côté de la blessure sanguinolente que du jouet en plastique mou. Comme vous le pressentez, les contes d'Alice sont souvent des histoires triangulaires et la destinée d'une histoire familiale semble s'y rejouer constamment, avec un casting comme toute assez prévisible. Pour autant, les « contes d'Anderson » ne doivent pas s'entendre comme la réitération ou la reprise d'une histoire personnelle via des moyens artistiques à vertu cathartique et libérateur. Alice Anderson ne cache pas une certaine dose d'allusivité à sa propre situation et on peut assez vite évacuer la question de l'investissement personnel : ce qui fait tout l'intérêt

de ses films, c'est l'utilisation matricielle de son histoire personnelle pour s'attaquer à la question de la formation de l'identité via l'affrontement fondateur avec la mère. Il ne faudrait pas non plus réduire son travail à une sorte de *psychanalyse des contes de fée* filmée, même si évidemment tous les éléments du drame familial à la Bettelheim sont réunis. Ses films sont avant tout de véritables contes, c'est-à-dire qu'ils savent s'affranchir d'une interprétation univoque par une maîtrise du scénario, suffisamment ouverts pour qu'on y adhère et y plonge, trop anachroniques pour s'y résorber complètement en gardant toujours une certaine distance.

ALICE ANDERSON. *THE DOLL'S DAY*, À L'ESPACE CROISÉ, ROUBAIX, DU 26 AVRIL AU 28 JUIN 2008.  
MIROIR MIROIR, *LA TRAVERSÉE DES APPARENCES*, AU FRAC PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR, MARSEILLE, DU 16 MAI AU 23 AOÛT 2008. COMMISSAIRE D'EXPOSITION PASCAL NEVEUX. SCÉNARISTE DE MIROIR MIROIR MAUD JACQUIN.  
SPECTRES, AU MUSÉE NATIONAL PABLO PICASSO, VALLAURIS, DU 29 MARS AU 9 JUIN 2008.



Christelle Familiari. Vue de l'exposition *Flasque*, La Criée, Rennes, 2008. Courtesy de l'artiste. Photo Benoît Mauras

**Christelle Familiari**  
Par Joëlle Le Saux

Christelle Familiari cultive l'ambiguïté, le double sens, la mutation des choses. Elle aime à brouiller les pistes, en premier lieu, donner à ses œuvres et interventions des titres énigmatiques, qui obligent le spectateur à se saisir simultanément de plusieurs phénomènes : *Flasque*, *Trou noir*. Ces deux expositions, qu'elle présente respectivement à La Criée et à la fondation Ricard à quelques semaines d'intervalle, prolongent les thèmes de prédilection de l'artiste, la métamorphose et l'échange. La comparaison s'arrête là car les dispositifs qui sont déployés dans ces expositions nous confrontent à deux approches distinctes de la temporalité de l'œuvre et de son expérience.

Typique des installations qu'elle déploie dans l'espace d'exposition, Christelle Familiari a pensé *Flasque* comme un *all-over*. De l'argile blanche a été déposée sur le sol de La Criée, le recouvrant entièrement et transformant l'envahissement de la matière en process. En même temps que les spectateurs expérimentent l'œuvre, ils modèlent involontairement la surface informe. Les caractéristiques de l'argile, sa texture, sa couleur sont pleinement activées. Celle-ci va progressivement sécher, se fissurer, passer d'un état proche du champ de boue à une étendue aride. Les pots disséminés sur ce sol pourraient suggérer quant à eux une utilisation plus conventionnelle,

presque artisanale de l'argile. Mais ce qu'ils donnent à voir, c'est la force de la gravité, l'idée de l'effondrement et de l'informe.

Une série de photographies témoigne des différents états de l'installation, présentée à la fondation Ricard, elles restitue la temporalité de l'œuvre. D'une tout autre nature, *Trou noir* précipite ainsi le spectateur au cœur de la démarche processuelle de l'artiste. Entre documents, traces et auto-citation, l'exposition prend l'allure d'un parcours qui tisse les liens d'une pièce à une autre. Une série de lithographies se développe à partir d'images de performances de l'artiste et nous entraîne vers une métamorphose de l'image et du corps par une série de recouvrement et d'effacement de ce dernier. L'image de la performance passée n'est plus alors synonyme d'absence ou d'épuisement de la mémoire. Elle devient le support d'un autre système de représentations des choses. Une métamorphose, selon Christelle Familiari, un mode de réminiscence et de survivance des images.

Relevant également de l'image, *Un, des corps* est un collage dont Christelle Familiari nous propose ici une interprétation sculpturale. L'artiste y juxtapose des images disparates de tissus et de corps qu'elle a collectées dans des magazines de mode. D'échelles diffé-

rentes, l'hybridation de ces fragments modifie leur statut et impose celui bien plus critique du corps imbriqué, monstrueux, emprisonné par l'apparat, le rêve et le désir.

C'est un procédé similaire qui est en jeu dans les quatre vidéos, *le tourniquet*, (...) *hic*, *le passage* et *le banc*. Une jupe bolivienne recouvre et transforme le corps en personnage irréel répétant en boucle des actions simples qui instaurent une animalité toute puissante, l'absurdité de la répétition, sans possibilité de s'en échapper. Avec ces corps tronqués, Christelle Familiari s'inscrit dans l'héritage formel et spirituel du surréalisme, le corps hyper présent et en même temps suggéré, est celui de l'ambiguïté entre attraction et répulsion, séduction et monstruosité, impuissance et futilité des choses.

CHRISTELLE FAMILIARI. *FLASQUE*, À LA CRIÉE, RENNES, DU 11 JANVIER AU 24 FÉVRIER 2008.  
*TROU NOIR*, À LA FONDATION D'ENTREPRISE RICARD, PARIS, DU 18 AVRIL AU 31 MAI 2008.



Vue générale de l'exposition + de réalité. À gauche : John M. Armleder, *Sans titre, Furniture Sculpture*, 2008. 8 tables en formica, tubes fluorescents. Collection Fonds cantonal d'art contemporain, Genève. Courtesy de l'artiste. Au centre : François Morellet, *Beaming*, 2002. Alucobon rouge. Courtesy de l'artiste. Photo Marc Dieulangard.

## + de réalité

Abstraction Fête  
Par Éva Prouteau

Le défi s'annonçait complexe à relever : six artistes (Jean-Gabriel Coignet, Claire-Jeanne Jézéquel, Pierre Mabile, Véronique Verstraete, Erwan Ballan et Nicolas Chardon), tous impliqués de façon personnelle dans l'abstraction, ont pensé cette question ouverte, sélectionné des œuvres qui leur étaient chères, et travaillé collectivement sur un accrochage en forme de dialogue. Ce chantier conséquent, amorcé par l'école régionale des beaux-arts de Nantes dès janvier 2006, a cerné son objet de recherche via des entrées multiples, n'écartant aucune piste interrogative et privilégiant les réponses concrètes qu'apporte la pratique des œuvres. C'est la première qualité de l'exposition + de réalité : ce bilan réflexif se formule sans dimension magistrale, sans démonstration théorique forcée, et les œuvres ne ploient pas sous l'instrumentalisation des discours. La stratégie de chaque artiste-commissaire reste avant tout perceptuelle, et ce plaisir de la confrontation esthétique irrigue l'ensemble de la proposition. Pierre Mabile choisit deux figures tutélaires, François Morellet et Richard Tuttle, pour articuler autour de la notion de handmade des territoires hybrides : géométrie perturbée, jeux de mains, survivances fantômes de formes préexistantes (les sculptures ovnis de Peter Soriano), enjeu décoratif (Viallat ou Fanchon), polysémie référentielle dans le hors-champ de l'œuvre... Claire-Jeanne Jézéquel ouvre quant à elle son accrochage par une danse, dans laquelle Elisabeth Ballet et Renée Levi confrontent leurs courbes sculpturales entre rigueur construite et volupté fluide. Elle réunit des œuvres qui « bien que produites concrètement et simi-

lairement à d'autres objets du monde, ne sont identiques à rien sinon à elles-mêmes », à l'instar de cette colonne polychrome de livres de poches signée Stephen Dean ou de la stèle en agglom de Willi Kopf. En face, Erwan Ballan s'attache à la notion d'écran, celui qui révèle ou brouille, modifie ou annule, contient ou laisse échapper. Sa sélection est dense, flirte avec le pop, et débute par une conversation en connivence avec C.J Jézéquel. Quand cette dernière pose au sol un monochrome de plexiglas (Gerwald Rockenshaub) qui joue avec la lumière et sort de lui-même à l'heure où le soleil se couche sur la Loire, Erwan Ballan répond par un cadre qui s'ouvre vers la transparence et réfléchit l'architecture du lieu (Pierre Buraglio). Entre Donald Judd, John McCracken, Olivier Mosset ou François Perrodin, Jean-Gabriel Coignet tisse une cohérence de « formes qui s'interposent ». La gamme chromatique travaille en échos, avec dominante rouge (Morellet, Mosset, McCracken), noire (Perrodin), grise (Judd) et blanc évanescent (Fritscher). Seuls les volumes d'Elisabeth Vary explorent un matérialisme pictural métissé, peau quasi-expressionniste tendue sur de petits corps géométriques. En fin d'espace d'exposition, Nicolas Chardon considère l'image de et dans l'abstraction, et comment cette dernière « est à présent intégrée, sans héroïsme et sans drame, au vocabulaire des pratiques abstraites. » Son choix d'œuvres fait la part belle aux lignes brisées (le fabuleux miroir d'Heimo Zobernig), aux verticales et aux diagonales dynamiques (Karina Bisch et Katja Strunz), aux cassures de rythme (le minuscule *Grêlon noir* d'Evariste Richer

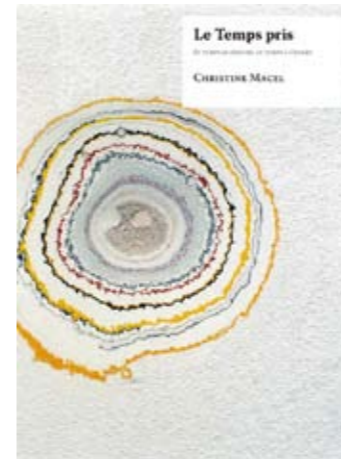
en ponctuation joueuse) et aux clashes formels (le monolithe blanc à obsolescence programmée de Gyan Panchal versus les éclats pourpres de la *Louise* de Karina Bisch). Quant à Véronique Verstraete, elle dissémine sur l'ensemble du lieu une constellation structurée par « l'autonomie de l'œuvre et l'approche qu'elle suggère, ou affirme, pour ce qui concerne sa vocation à une certaine fonctionnalité ». Une très récente et très réussie *Furniture Sculpture* de John Armleder, une lévitation magnétique mise en scène par Zilvinas Kempinas (qui expose en solo au Grand Café de Saint-Nazaire en juin), une lumineuse revisitation du socle par Michel Verjux : comme une confirmation de la diversité des approches de l'abstraction qui définit l'essence même du projet + de réalité. Ce panorama décidément très réussi installe le Hangar à Bananes parmi les grands lieux d'art contemporain nantais. Après les passages du Frac (*Rouge Baiser*), du Lieu Unique (Erwin Wurm) et aujourd'hui de l'école régionale des beaux-arts de Nantes, on espère avec beaucoup d'impatience l'ouverture de cet espace à des projets associatifs aventureux, pour que la synergie entre les différents acteurs (institutionnels ou non) de l'art contemporain à Nantes et en Pays de la Loire ne soit pas seulement un vœu pieux mais acquiert très vite... plus de réalité.

+ DE RÉALITÉ, ÉCOLE RÉGIONALE DES BEAUX-ARTS DE NANTES, AU HANGAR À BANANES, NANTES, DU 10 AVRIL AU 8 JUIN 2008.

## Christine Macel, Le Temps pris

Dans cet ouvrage bien documenté, Christine Macel se livre à un véritable travail d'érudition avec comme angle d'attaque le Temps. Au fil de cette douzaine d'articles, on se rend compte à quel point cette interrogation est prégnante chez notre curatrice. Il faut avouer que la préface, en forme de court essai, se montre très précise sur les liens historiques qu'entretiennent l'art du XX<sup>e</sup> siècle et du début de ce XXI<sup>e</sup> avec le facteur temps et de fait, plus ou moins consciemment, avec la pensée philosophique dominante de l'époque. À chaque fois le texte se présente sous la forme du portrait d'un artiste qu'elle a côtoyé de près et avec qui elle a travaillé, mais aussi avec lequel elle a entretenu une liaison intellectuelle et amicale très poussée : le cas de Raymond Hains, le plus touchant, montre l'exemple d'un mélange d'admiration et d'amusement envers un des artistes les plus attachants du siècle passé, doublé d'une très grande patience : ce qui est bien naturel pour un ouvrage intitulé *Le Temps pris...* PJ

Christine Macel, *Le Temps pris. Le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre*, éditions Centre Pompidou et Monografik, 2008, 21 x 15 cm, 200 pages, 25 euros.



## HUO conversations

*Conversations* : ce gros livre de près de 1000 pages n'est pas un livre d'entretiens mais bien comme son nom l'indique, un livre de conversations... Il réunit près de 80 mini rencontres à bâtons rompus sur un mode très libre, non directif, avec des personnalités du monde de l'art en majorité, mais aussi des gens de tous bords, écrivains, musiciens, architectes célèbres, dans le but plus ou moins avéré de renouer avec une visée encyclopédique et de dessiner une histoire tangente ou parallèle de l'époque. HUO préfère visiblement laisser ses interlocuteurs suivre le fil de leur pensée qu'il se contente de temps en temps d'aiguiller pour les ramener dans le champ de l'art contemporain. Ce qui peut donner cours à la lecture de véritables petites perles comme un J.G. Ballard traitant de la contre-utopie ou les Boltanski, Luc et Christian, pour une fois réunis, s'appesantissant sur la disparition de la métaphysique dans l'art contemporain ou bien encore un Olafur Eliasson narrant ses émois de performeur clandestin quand il a répandu le pigment vert de son premier *Green River* en plein centre de Stockholm. PJ

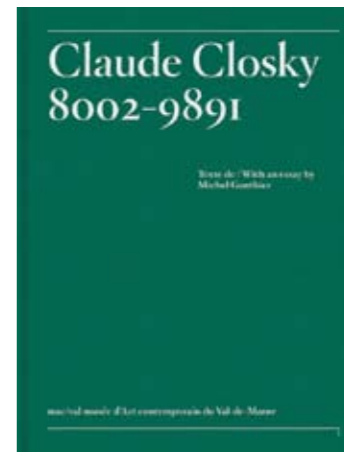
Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Manuella Éditions, Paris, 2008, 13 x 17 cm, 990 pages, 25 euros.



## Claude Closky

À l'occasion de son exposition personnelle, le mac/val a fait paraître un volumineux catalogue de Claude Closky qui retrace treize années de pratique et qui procure la matière première de cette exposition (selon toutefois des modalités de présentation absolument *inouïes*...). Il aligne, dans une succession chronologique régulière, les diverses productions de Closky et nous fait (re)plonger dans la logique plus que logique de l'artiste où la tautologie flirte avec la littéralité et vient redonner aux mouvements pop et conceptuel un nouvel éclairage. Le texte de Michel Gautier est particulièrement bénéfique dans sa remise en perspective de ces deux mouvements avec lesquels l'œuvre de Closky a su instaurer un dialogue vivifiant. Ses remarques sur le « désœuvrement » notamment amènent un commentaire décisif à la captation d'une pratique que l'unique auteur de cette publication qualifie de « ludo-conceptuelle ». PJ

Michel Gautier, *Claude Closky, 8002-9891*, éditions Mac/Val, Vitry, 2008, 29 x 22 cm, bilingue (fr/ang), 240 pages, 35 euros.



## Kelley Walker

Une publication pour deux expositions : celle du Magasin de Grenoble et celle du Wiels de Bruxelles qui se sont réunis pour produire un des premiers catalogues rétrospectifs de l'artiste américain. Anne Pontégnie, directrice du centre d'art bruxellois, nous parle d'un appropriationnisme décomplexé, dépassé ; Scott Rothkopf décrit les lignes de fracture qui le séparent de la génération précédente, les Richard Prince et autres Sherrie Levine : Kelley Walker clôt d'une certaine manière un cycle pour déboucher sur une pratique moins « immédiate », plus complexe et beaucoup plus en phase avec les outils de notre (post)modernité : l'ordinateur, le scanner et Photoshop. Par ailleurs, la stratégie circulaire des œuvres de Walker y est analysée en détail. Enfin, l'entretien avec Robert Nickas vient préciser certaines positions de Walker sur le statut et la vie de ses images, confirmant les hypothèses avancées par Rothkopf. PJ

Kelley Walker, éditions Les Presses du réel et JRP|Ringier, 2007, 28,5 x 24 cm, 160 pages, 40 euros.





Sylvain Rousseau, *White Sands*, 2008.  
Poudre de frittage, 185 x 270 cm. Courtesy galerie LHK. Photo Éric Tabuchi.

## *White Sands* de Sylvain Rousseau

Par Aude Launay

### Pop Scorn

*White Sands*, deux mots blancs comme des bruits blancs se détachent sur un mur noir. De prime abord, on pense à un néon éteint, on se dit qu'il y a peut-être, une fois de plus, un principe d'allumage soumis à notre présence physique, mais on ne l'espère pas. Une fois face à face avec la pièce, la supercherie apparaît dans toute sa splendeur : on a été berné, le néon qui nous ennuyait déjà est en fait un fac-similé, la reproduction exacte d'un tube néon avec transformateurs et câblage électrique en poudre de frittage, matière blanche agglomérée généralement utilisée pour réaliser des maquettes et autres prototypes.

On est ravi par la perfection technique, on s'enthousiasme pour ce néon qui n'en est pas un, la sensation que l'on peut bien attendre et que cela n'y changera rien, que la lumière ne viendra point, mais l'ennui à nouveau nous guette. On nous montre une étape préparatoire au lieu de l'œuvre achevée, bien, *what else?* Eh bien, l'œuvre est en réalité achevée, la forme intermédiaire se donne pour définitive, et nous voilà bien avancés.

Mais prenons le temps de voir l'évidence, ce que ces deux mots nous disent. *White Sands* est le plus grand désert de gypse du monde, un sable blanc auquel réfère immédiatement

et tautologiquement la poudre de frittage. Est-ce à dire pour autant que cette pièce est ultra-pop ou bien au contraire anti-pop ? Inscrire le nom d'un parc naturel américain au néon semble tout à fait normal au Nouveau-Mexique, mais la transcription de Sylvain Rousseau en cette matière blanche, mate et si fragile, friable, en fait une vanité du *pop lifestyle*, et d'une nature en pleine dégénérescence. À l'inverse des conceptuels qui s'intéressaient au langage pour ses limites, Sylvain Rousseau en explore toute la potentialité évocatrice.

Un bruit blanc au sens propre ne peut exister. De même, les dunes de *White Sands* n'existent pour Sylvain Rousseau que dans ses fantasmes ; ne les ayant jamais parcourues, il se contente d'en écrire le nom, d'un trait irrégulier, à la manière d'un gamin qui graverait sur sa table le nom de celle dont il rêve.

SYLVAIN ROUSSEAU, *PANORAMIC VIEW OF A DAILY WALKER*, À LA GALERIE LHK, PARIS, DU 12 AVRIL AU 24 MAI 2008.

PARK, AU DOMAINE DÉPARTEMENTAL DE CHAMARANDE, DU 6 AVRIL AU 8 JUIN 2008.



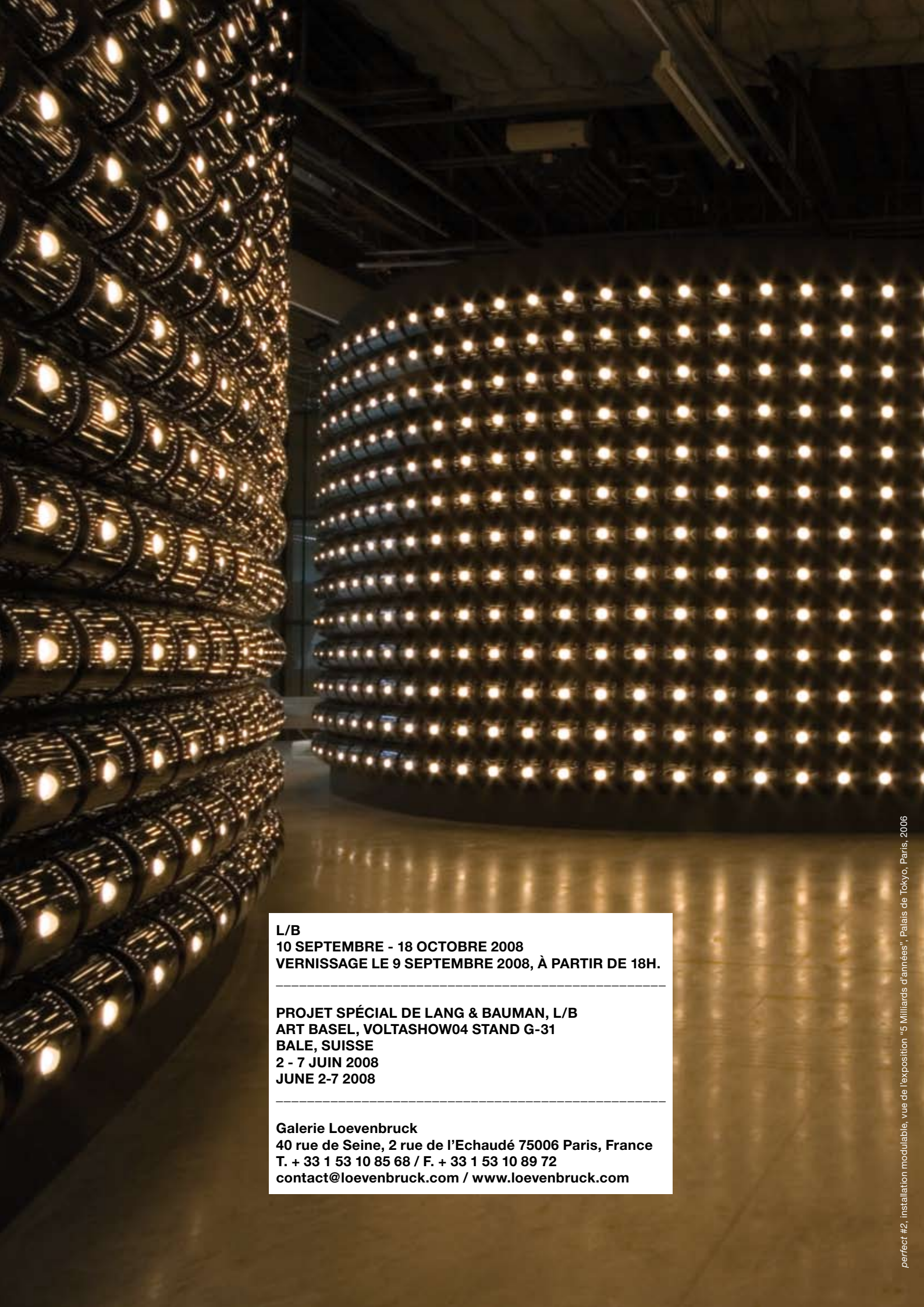
## Taroop & Glabel

13/06 - 28/07 2008

vernissage vendredi 13/06 - 18h  
ouvert les vendredis et samedis  
de 14h à 20h et sur rendez-vous

*Semieuse*  
galerie-éditions

3, rue des Montibœufs  
75020 Paris  
08 79 26 16 38  
b.porcher@semiose.com  
www.semiose.com



**L/B**  
**10 SEPTEMBRE - 18 OCTOBRE 2008**  
**VERNISSAGE LE 9 SEPTEMBRE 2008, À PARTIR DE 18H.**

---

**PROJET SPÉCIAL DE LANG & BAUMAN, L/B**  
**ART BASEL, VOLTASHOW04 STAND G-31**  
**BALE, SUISSE**  
**2 - 7 JUIN 2008**  
**JUNE 2-7 2008**

---

**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**