



DOSSIER
ALLEMAGNE
PHILIPPE
DECRAUZAT
PIERRE
HUYGHE
FLORIAN & DAVID
PUGNAIRE & RAFFINI

02
n^o
57

Printemps / *Spring* 2011
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

LARRY BELL

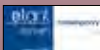
EN PERSPECTIVE

Carré d'Art

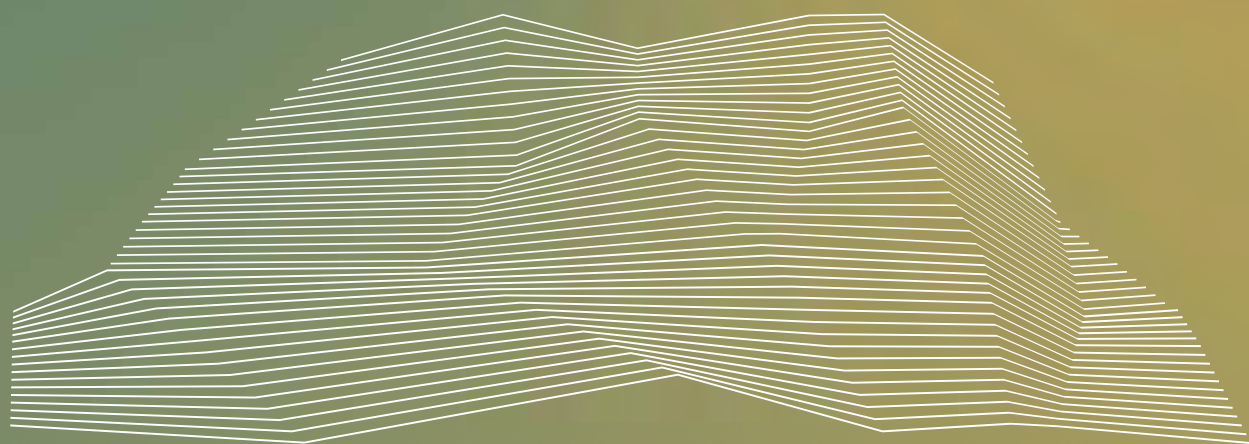
NÎMES 25.02-22.05.2011



d'Art



Avec le soutien d'Etat donné par : The French-American Fund for Contemporary Art



Entretiens sur l'Art

Fiction / Lectures performées

Invitations à l'Imaginaire

Poésie Plate-forme



EXPOSITIONS À VENIR / UPCOMING EXHIBITIONS

LANG/BAUMANN

29.04 - 04.06.2011

Vernissage le jeudi 28 avril à partir de 18 h

Opening reception Thursday, April the 28th, 2011, 6-9 p.m.

FOIRES / ART FAIRS

LOOP FAIR, Barcelone.

19.05 -21.05 2011

GALERIE BERNARD BOUCHE 123, RUE VIEILLE-DU-TEMPLE 75003 PARIS 01 42 72 60 03

CARLO GUAITA

DISCOURS ADMIRABLES

12 MARS - 23 AVRIL 2011



bettina samson

fedor poligus

26 février - 26 mars 2011



sultana

12 rue des arquebusiers 75003 paris
tel: 01 44 54 08 90
contact@galeriesultana.com
galeriesultana.com



Peggy Buth: Desire in Representation

*du 18 février au 15 mai 2011
au Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain
www.parc-saintleger.fr*

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

2 EXPOSITIONS
12 ARTISTES EMERGENTS
RENNES & NANTES Commissariat : 40mcube / Zoo galerie

RN 137

NANTES
15 mars - 10 avril 2011

RENNES
19 novembre - 17 décembre 2011

Antoine Dorotte

Angélique Lecaille

Briac Leprêtre

Bevis Martin & Charlie Youle

Benoît-Marie Moriceau

Armand Morin

Samir Mougas

Julien Nédélec

Blaise Parmentier

Ernesto Sartori

Yann Sérandour

Mélanie Vincent

40MCUBE

48, avenue Sergent Maginot
F_35000 Rennes
www.40mcube.org
contact@40mcube.org

L'ATELIER

1, rue de Chateaubriand
F_44000 Nantes
www.zoogalerie.fr
audelaunay@zoogalerie.fr

WORKING

CLASS **12** **Mars** **HERO**

CLASS 18h30 **2011** 18h30 **HERO**

CLASS **WORKING** **HERO**

CLASS **WORKING** **HERO**

CLASS **WORKING** **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

CLASS **HERO**

COMPOSÉE D'UN ENSEMBLE DE STRUCTURES MINÉRALES

SERA PROPOSÉE UNE SITUATION DE

JEUX

12.03

23.04.11

BENJAMIN

B

V

VALENZA

AIDÉ POUR L'ARCHITECTURE DE:

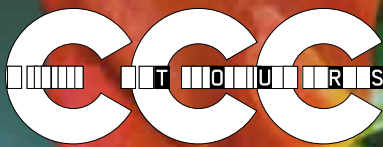
SBBB

STÉPHANE

BARBIER

BOUVET

WWW.ZOOGALERIE.FR - NANTES



PIERRE
ARDOUVIN
la Maison Vide

CENTRE DE CREATION CONTEMPORAINE DE TOURS

55 rue Marcel-Tribut - 37000 TOURS
T +33 (0)2 47 66 50 00 - F +33 (0)2 47 61 60 24

ccc.art@wanadoo.fr

site : www.ccc-art.com

Ouverture du mercredi au dimanche, de 14h à 18h.

Entrée libre.

EXPOSITION

9 AVRIL → 4 SEPTEMBRE 2011



THE POLICE RETURN TO THE MAGIC SHOP —

LA GUERRE, LE THÉÂTRE,
LA CORRESPONDANCE



|^{ER} MARS – 8 MAI 2011|

ALEX CECCHETTI & MARK GEFFRIAUD

JEU DE PAUME

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

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

La Fondation nationale des arts graphiques et
plastiques (FNAGP) contribue à la production
des œuvres de la programmation Satellite.
L'exposition est organisée avec la collaboration
du Théâtre national de Chaillot, Paris.

artpress

nova
101.5 FM

PARISart

souvenirs from earth TV

INTERVIEWS

p. 12

PHILIPPE DECRAUZAT

by/par Aude Launay

p. 27

CÉDRIC AURELLE

by/par Patrice Joly

DOSSIER ALLEMAGNE *The German issue*

p. 17

**BERLIN-PARIS
PORTFOLIO**

p. 20

**BERLIN
GERMANY**

by/par Andreas Schlaegel

p. 33

**PORTRAITS
ALBRECHT SCHÄFER**

MATTI BRAUN

ALICJA KWADE

DAN REES

PEGGY BUTH

ISA MELSHEIMER

SVEN JOHNE

ALEXANDRA LEYKAUF

p. 49

REVIEWS

Carsten Höller — Soma

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

**Clemens von Wedemeyer —
The Repetition Festival Show**

Project Arts Centre de Dublin,
Kunsthal Charlottenborg de Copenhague,
Fondazione Galleria Civica de Trento

Le Paris Bar à Paris
Galerie Suzanne Tarasiève

GUESTS

p. 52

PIERRE HUYGUE

by/par Emmanuelle Lequeux

p. 56

**FLORIAN PUGNAIRE
& DAVID RAFFINI**

by/par Audrey Illouz

REVIEWS

p. 64

Tom Burr — Gravity moves me
Frac Champagne-Ardenne, Reims

p. 65

**Haute culture: General Idea,
une rétrospective, 1969-1994**
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

p. 66

Larry Bell — En perspective
Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes

p. 67

**Tout ce que vous avez toujours
voulu savoir sur le blanc**
Frac Aquitaine, Bordeaux

p. 68

Image-Mouvement et Forum
Centre d'Art Contemporain de Genève

p. 69

Stephen Willats — Counterconsciousness
Badisher Kunstverein, Karlsruhe
Stephen Willats — Talking City
Centre d'art Passerelle, Brest

p. 70

Robert Breer — Sculptures flottantes
CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux

p. 71

Julien Prévieux — Anomalies construites
Galerie Edouard Manet, Gennevilliers

p. 72

Schlagzeug — Une pièce de Michael Sailstorfer
Centre culturel suisse, Paris

En couverture / Cover

PHILIPPE DECRAUZAT
Intervention pour 02,
courtesy Philippe Decrauzat.
À l'occasion de son exposition
personnelle au Plateau /
Frac Île-de-France, Paris,
du 17 mars au 15 avril 2011.

**Philippe Decrauzat est représenté
par les galeries / is represented by:**
Praz-Delavallade, Paris;
Elizabeth Dee, New York;
Francesca Pia, Zürich;
Gio Marconi, Milan.

Directeur de la publication
/ Publishing Director

Rédacteur-en-chef / Editor-in-Chief
Patrice Joly.

Rédacteurs / Contributors

Étienne Bernard, Lucile Bouvard,
Cécile Broqua, Raphaël Brunel,
Rozenn Canevet, Audrey Illouz,
Patrice Joly, Aude Launay,
Emmanuelle Lequeux, Antoine
Marchand, Andreas Schlaegel,
Caroline Soyez-Petithomme,
Claire Staebler, Cyril Vergès.

Traduction / Translation

Aude Launay;
Simon Pleasance & Fronza Wood.

Relecture / Proofreading

Aude Launay, MP Launay.

Remerciements / Acknowledgments

Cédric Aurelle.

Publicité / Advertising

Patrice Joly.
patricejoly@orange.fr

Design graphique / Graphic Design

Claire Moreux.

Impression / Printing

Imprimerie de Champagne,
Langres.

Éditeur / Publisher

Association Zoo galerie
4 rue de la Distillerie
44000 Nantes
patricejoly@orange.fr
Avec le soutien de la Ville
de Nantes.

Textes inédits et archives sur:

Unpublished texts and archives:
www.zerodeux.fr



Entretien avec PHILIPPE DECRAUZAT

13

by/par
Aude Launay



PHILIPPE DECRAUZAT

Loop the loop, 2010.

Encre sur papier / Ink on paper.

72 x 57 cm, recto-verso.

Courtesy Parra & Romero,
Madrid.

Couverture de la revue

Scientific American, mai 1963.

Cover of *Scientific American*, May 1963.

À l'occasion de l'invitation faite à Philippe Decrauzat d'investir les espaces du Plateau pour une exposition personnelle d'envergure, nous nous sommes entretenus avec ce représentant de la Nouvelle abstraction suisse. Il a fait de la diagonale l'une de ses marques de fabrique et l'opticalité rythme son travail, quel que soit le médium auquel il s'attache; il revient aujourd'hui sur le pourquoi du comment de cette peinture qui fait mal aux yeux, traversée d'ondes modifiées par anisotropie et relayées par les antennes de télé qui amorçaient le *Fahrenheit 451* de Truffaut, et produit une exposition réversible.

Aude Launay — Dans son fameux essai *Sculpture in the Expanded Field*, Rosalind Krauss évoque des «catégories presque malléables à l'infini [...] des catégories comme la sculpture et la peinture (qui) ont été façonnées, étendues et détournées dans une extraordinaire démonstration d'élasticité¹». De la même manière, ton œuvre s'attache à créer des passages et des fusions entre la peinture et le cinéma, la peinture et la sculpture, le *white cube* et la *black box*... La peinture te semblait-elle à l'étroit dans sa définition?



Philippe Decrauzat

Anisotropy, au Plateau, Frac Île-de-France, Paris
du 17 mars au 15 mai 2011.

Echoes, exposition collective au Centre culturel suisse,
Paris, du 28 janvier au 10 avril 2011.

Philippe Decrauzat — Précédant d'une dizaine d'années le texte de Rosalind Krauss, Gene Youngblood écrit, en 1970, *Expanded Cinema* et applique cette notion de champ élargi à la production cinématographique. De la diversification des médias à une expérimentation des espaces de projection, ce qu'il met en avant est «une métamorphose de la perception». En ce sens, je m'intéresse d'abord à la position du spectateur en réalisant des espaces aux qualités et aux potentiels différents qui ont souvent comme point de départ des questions provenant du champ de la peinture. La première salle de l'exposition au Plateau sera entièrement investie d'une peinture murale réalisée à partir de la superposition de deux ensembles de lignes, peinture intitulée *On cover*. Provenant d'une couverture de la revue *Scientific American* de 1963, l'image source de ce *wall painting* introduisait un article sur les *moiré patterns* écrit par Géraud Oster qui travailla aux côtés de Stan VanDerBeek pour la réalisation du film expérimental *Moirage*. Le moirage d'*On cover* fluctue en fonction de l'espace et se développe comme une partition cinématique appliquée à l'architecture. Les passages s'effectuent

ici, d'une couverture de revue à un film expérimental à une peinture murale avec, comme dernières opérations, un zoom dans l'image, une suppression des couleurs et le déploiement du motif: la circulation d'une image qui est elle-même l'image d'une interférence.

Par ces passages de la 2D de la surface picturale à la 3D optique, similaires au phénomène de moirage que tu évoques et qui permet par superposition la production de nouvelles images et de nouvelles couleurs, tu crées des espaces et des couleurs fictifs. Penses-tu, à l'instar de Bob Nickas, que la peinture abstraite est peut-être devenue une forme de fiction ?

En premier lieu ces phénomènes proviennent d'une expérience physique et perceptive de modes de représentation graphique. Parallèlement, il y a toute une production d'images qui ne découlent pas directement de l'observation du réel et qui sont d'origine physiologique comme, par exemple, le phénomène de la persistance rétinienne qui permet de faire d'une succession d'images une animation. À en croire J.G. Ballard, il y a un chemin direct qui va du physiologique au fictionnel: « *Fiction is a branch of neurology: the scenarios of nerve and blood vessel are the written mythologies of memory and desire.* » Depuis quelque temps, je travaille sur une série de dessins recto-verso composés de tracés répétitifs produisant des motifs ornementaux: un dessin en boucle qui parcourt la feuille sans interruption, accroché perpendiculairement au mur. Je ne peux m'empêcher de rapprocher ces méandres et constructions labyrinthiques des recherches de R. Smythies et Grey Walter qui, au début des années 1950, ont étudié les « images stroboscopiques » générées par l'observation d'une pulsation lumineuse. Ces expériences ont permis de réaliser un inventaire des formes consécutives « réelles et abstraites »: chevrons, constructions cristallines, damiers, méandres, nid d'abeilles, alvéoles hexagonales, spirales, mandalas... Études qui ont influencé Brion Gysin et Ian Sommerville dans l'invention de la *Dream Machine* qui, à l'instar du cut-up, leur a permis d'explorer l'inconscient et de trouver de nouvelles (dé)-constructions narratives, comme une impossible autonomie et une certaine capacité à assimiler les significations. Pour prendre ta question à rebours, disons qu'il m'arrive fréquemment de prendre des formes déjà chargées de fiction et de les injecter dans des constructions abstraites.

Ces « questions provenant du champ de la peinture » que tu évoques (cf. supra) révèlent ton intérêt pour les pratiques classiques de la perspective et du clair-obscur dont on retrouve des applications dans ton travail. Est-ce à dire, selon toi, qu'il existe un corpus d'interrogations indépassables pour qui fraye avec la peinture ?

Ce sont des outils, des techniques de représentation que j'utilise pour créer une forme de distanciation mais, en aucun cas, je ne les envisage comme un corpus d'interrogations qui limiterait une pratique et qui appartiendrait à une histoire. Je pense à *Slow Motion*, une installation que j'ai présentée en 2009 chez Elizabeth Dee à New York, constituée d'un ensemble de 6 tableaux triangulaires disposés sur les murs latéraux de la galerie. Ces tableaux, composés d'une succession de bandes blanches et de bandes rouges qui s'éclaircissent progressivement, reprennent une construction emblématique du modernisme mais entourent le spectateur, ils ne s'envisagent plus frontalement. La variation créée par le dégradé perturbe la netteté des bandes à la manière d'un effet d'éclairage ou d'un défaut de reproduction. À l'image d'un positif et négatif, les deux murs peuvent se superposer et s'annuler. Je réalise une suite à *Slow Motion* pour l'exposition au Plateau. Dans ce nouveau contexte, les variations dégradées seront augmentées, comme surexposées.

Toujours dans cette optique d'échapper à la frontalité picturale, tu t'es récemment intéressé au phénomène de l'anisotropie. Peux-tu nous expliquer ce qu'est le drôle d'objet que tu as choisi pour illustrer la couverture de ce numéro ?

Il s'agit d'une image trouvée dans un article de vulgarisation scientifique sur la possibilité de détourner les ondes de leur course. Une construction panoptique aveugle, vidée de son centre. L'anisotropie est la propriété d'être dépendant de la direction. Quelque chose d'anisotrope pourra présenter différentes caractéristiques selon son orientation. Une sorte de règle du jeu pour envisager la succession des espaces. Le Plateau se développe en une séquence labyrinthique qui induit un aller-retour, je voulais utiliser certains principes qui permettent la « réversibilité » du parcours de l'exposition.

Les pulsations lumineuses, les effets de distorsion et d'éblouissement, le rythme des séquences et des coupes, qui donnent forme à tes films, font écho à ta peinture pour laquelle tu détournais déjà ces techniques de déstabilisation. À l'instar des toiles et des sculptures qui attirent notre œil de spectateur jusqu'au déséquilibre, l'écran devient, selon tes mots, « une sorte de centre dans lequel viennent s'engouffrer les images ». Y a-t-il une métaphysique du trou noir derrière tout cela ?

Dans les trois films que j'ai réalisés jusqu'à aujourd'hui, il y a chaque fois une composition image par image et en noir et blanc, ce qui crée un certain nombre d'analogies avec le film structurel et le *flicker film*. Ce qui m'intéresse dans ce cinéma, c'est sa dimension spatiale. L'écran, à l'image de certaines peintures, produit à la fois un effet centripète mais aussi centrifuge au moment où la lumière rebondit sur lui et se propage en modifiant notre perception de l'espace. Le film *Afterbids* (16 mm, n&b, 4 min 15) est composé d'images du générique des *Oiseaux* d'Hitchcock. Chaque image a été isolée et retravaillée par l'augmentation du contraste et la suppression des éléments textuels. La séquence est réalisée par des procédures de permutation et décomposition des mouvements initiaux. Les battements des ailes, réduits à l'état d'ombres ou de silhouettes, opèrent des mouvements de gauche à droite et de haut en bas pour offrir une description paranoïaque de l'écran qui s'étend à l'espace de projection.

Justement, tes deux nouveaux films présentés au Plateau sont en couleur et traduisent chacun un aspect d'une modernité quelque peu effrayante: l'image et l'argent tout-puissants, angoisses encore très contemporaines... Peux-tu nous en dire plus sur le choix de ces deux films bien particuliers que sont *Fahrenheit 451* de Truffaut et *Dreams that money can buy* de Richter comme répertoires d'images dans lesquels puiser ?

En ce qui concerne *Fahrenheit 451*, je me suis uniquement intéressé au générique qui a la particularité d'être récité et non écrit, réalisant un lien direct avec le dénouement de la narration sur l'art de la mémoire et l'oralité. Il s'agit d'une succession de 17 plans qui montrent des zooms avant sur des antennes, colorisés, par la suite, de manière monochrome. Ce sont les antennes qui se trouvaient sur les toits des studios, elles ont été filmées à la toute fin du tournage. Une analogie se crée entre les couleurs, le système orthonormé des antennes, la transmission et la réception. De *Dreams that money can buy*, j'ai utilisé les courtes séquences montrant un tapis de jeu de cartes couvert de mises comme autant de compositions géométriques. Il s'agit du dernier épisode réalisé par Hans Richter, la couleur y revêt une fonction symbolique de transformation et dédoublement. C'était enfin l'occasion pour moi de tester un mode de montage aléatoire et frénétique, une accélération qui sera au centre du parcours.

PHILIPPE DECRAUZAT
Slow Motion #1, #2 and #3, 2008.
Acrylique sur toile / Acrylic on canvas. 215 x 215 cm chaque / each.
Courtesy galerie Elizabeth Dee, New York.

After Birds, 2008.
16 mm movie, black & white
4 minutes, 15 sec.
Courtesy galerie Elizabeth Dee, New York.

1. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, printemps 1979, pp. 30-44.
2. Bob Nickas, *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, Londres, 2009, p. 7: « Maybe abstract painting has become a form of imaginative fiction ».



Interview with PHILIPPE DECRAUZAT

When Philippe Decrauzat was invited to put on a major solo exhibition at Le Plateau, we went to talk with this representative of New Swiss Abstraction. He has made the diagonal one of his trademarks, and opticality his work's hallmark, whichever medium he happens to adopt; here he reconsiders the whys and wherefores of this painting which hurts the eyes, traversed as it is by waves altered by anisotropy and relayed by the TV aerials at the beginning of Truffaut's *Fahrenheit 451*, and produces a reversible show.

Aude Launay—**In Rosalind Krauss's famous essay *Sculpture in the Expanded Field*, she refers to categories that “can be made to become almost infinitely malleable [...] categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity”¹. In the same way, your own work strives to create shifts and mergers between painting and film, painting and sculpture, the white cube and the black box... Did painting seem cramped to you in the way it was defined?**

Philippe Decrauzat—Gene Youngblood wrote *Expanded Cinema* in 1970, about ten years ahead of Rosalind Krauss's essay, and in it he applied that notion of the expanded field to film. From diversification of media to experimentation with projection venues, what he highlighted was “a metamorphosis of perception”. In this

sense I'm interested first of all in the viewer's position, making spaces with different qualities and potential which often have as their point of departure issues hailing from the field of painting.

The first room at Le Plateau will be completely taken up by a wall painting made by overlaying two sets of lines, titled *On Cover*. The source image of this wall painting, borrowed from a 1963 cover of the magazine *Scientific American*, introduced an article on moiré patterns written by Gérald Oster, who worked alongside Stan VanDerBeek on the experimental film *Moirage*. The moirage of *On Cover* fluctuates in relation to space and develops like a film score applied to architecture.

The movements here go from a magazine cover to an experimental film to a wall painting, with, as their final operations, a zoom-in on the image, a removal of colours and the development of the motif: the circulation of an image which is itself the image of an interference.

Through these shifts from the two dimensions of the pictorial surface to the optical three dimensions, similar to the moirage phenomenon you refer to, which permits, by superposition, the production of new images and new colours, you create fictitious spaces and colours. Do you think, like Bob Nickas, that abstract painting has perhaps become a form of fiction?²

In the first place, these phenomena come from a physical and perceptive experience of types of graphic representation. In tandem, there's a whole production of images which do not stem directly from an observation of reality, and which are of physiological origin, like, for example, the phenomenon of retinal persistence which makes it possible to produce an animation from a succession of images. If we are to believe J.G. Ballard, there's a direct path that leads from the physiological to the fictional: "Fiction is a branch of neurology: the scenarios of nerve and blood vessel are the written mythologies of memory and desire." For quite a while now, I've been working on a series of two-sided drawings made up of repetitive layouts producing ornamental motifs: a looped drawing which runs uninterruptedly across the sheet of paper, affixed perpendicularly to the wall. I can't help myself from comparing these maze-like meanders and constructions to the research carried out by R. Smythies and Grey Walter who, in the early 1950s, studied the "stroboscopic images" created by observing a light vibration. Those experiments helped them to draw up an inventory of "real and abstract" consecutive forms: herringbones, crystal constructions, checkerboards, meanders, honeycombs, hexagonal cells, spirals, mandalas...



Their studies influenced Brion Gysin and Ian Somerville in their invention of the *Dream Machine* which, like cut-ups, enabled them to explore the unconscious and find new narrative (de-)constructions, like an impossible autonomy and a certain capacity for assimilating meanings. To deal with your question the other way round, let's say that I often find myself taking forms already loaded with fiction and injecting them into abstract constructions.

These "issues hailing from the field of painting" which you mention (cf. *supra*) reveal your interest in the classical practices of perspective and chiaroscuro, applications of which we find in your work. Does this mean, as far as you're concerned, that there's a fixed corpus of questions for anyone dealing with painting?

They are tools, techniques of representation which I use to create a form of distancing, but I never see them as a corpus of questions which would restrict a praxis, and belong to a history. I'm thinking of *Slow Motion*, an installation I showed in 2009 with Elizabeth Dee in New York, made up of a set of six triangular pictures arranged on the gallery's side walls. Those pictures, consisting of a succession of white stripes and red stripes getting gradually lighter, borrow an emblematic construction of modernism, but they surround the viewer, they are no longer to be seen head-on. The variation created by the gradation upsets the clear definition of the stripes, like a lighting effect, or a flaw of reproduction. Like a positive and negative, the two walls can be superposed, and they can cancel each other out. I'm making a sequel to *Slow Motion* for the show at Le Plateau. In this new setting, the graded variations will be stepped up, as if over-exposed.

Still in this spirit of sidestepping pictorial frontalness, you've recently become interested in the phenomenon of anisotropy. Can you explain for us what this weird object is that you've chosen to illustrate the cover of this issue?

It's an image found in a scientific article written for the layman about the possibility of diverting waves from their course. A blind panoptic construction, with its centre emptied out. Anisotropy is the property of being dependent on direction. Something that is anisotropic will present different features depending on its orientation. A sort of rule of play for seeing the succession of spaces. Le Plateau is being used in a labyrinthine sequence which introduces a back-and-forth—I was keen to use certain principles which permit the "reversibility" of the exhibition's circuit.

Light vibrations, effects of distortion and bedazzlement, and the rhythm of the sequences and cuts which give your films their form, all echo your painting, where you were already appropriating these destabilizing techniques. Like canvases and sculptures which catch our viewer's eye to a point of imbalance, the screen becomes, to use your own words, "a sort of centre in which images are swallowed up". Is there a metaphysics of the black hole behind all this?

In the three films I've made to date, there is in each one an image-by-image, black-and-white composition, which creates a certain number of similarities with the structural film and the flicker film. What interests me in film is its spatial dimension. Like certain paintings, the screen produces both a centripetal effect, and a

centrifugal one, at the moment when the light bounces off it and spreads, altering our perception of space. The film *Afterbids* (16 mm. b/w, 4'15") is made up of images from the credits of Hitchcock's *The Birds*. Each image has been isolated and reworked by increasing the contrast and doing away with textual elements. The sequence is produced by procedures involving the permutation and decomposition of the initial movements. The movements of beating wings, reduced to the state of shadows and silhouettes, make left-to-right, up-and-down motions to offer a paranoid description of the screen which extends to the projection space.

Right... your two new films being screened at Le Plateau are in colour and they each convey an aspect of a somewhat frightening modernity: allpowerful imagery and money, still very contemporary sources of anxiety... Can you tell us a bit more about the choice of those quite particular films, Truffaut's *Fahrenheit 451* and Richter's *Dreams That Money Can Buy*, as repertoires of images to be drawn from?

As far as *Fahrenheit 451* is concerned, I was interested solely in the credits which are distinctive inasmuch as they are spoken and not written, making a direct link with the outcome of the narrative about the art of memory and oralness. There is a succession of 17 shots showing zoom-ins on aerials, which are subsequently coloured in, with single hues. These are the antennae on the roofs of the studios; they were filmed at the very end of the shoot. There's an analogy between the colours, the orthonormal system of the aerials, transmission and reception.

From *Dreams That Money Can Buy* I used the short sequences showing the baize cloth of a card game covered with bets, like so many geometric compositions. This was the final episode made by Hans Richter; in it colour has a symbolic function that transforms and duplicates. Last of all, it was a chance for me to try out a method of frantic, random editing, an acceleration that will be at the centre of the circuit.

PHILIPPE DECAUZAUT
Untitled, 2010.

Acrylique sur toile /
Acrylic on canvas. 180 x 90 cm.
Courtesy Galerie
Praz-Delavallade, Paris.

1. Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field», *October*, vol. 8, Spring 1979, pp. 30-44.
2. Bob Nickas, *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, London, 2009, p. 7: «Maybe abstract painting has become a form of imaginative fiction».

Dans le sillage d'une diplomatie pragmatique qui s'active ardemment à renforcer les liens bilatéraux en matière économique, les échanges récents dans le domaine de l'art contemporain entre la France et l'Allemagne tendent à prouver que les deux nations ne sont plus si éloignées que cela sur le plan de la valeur des artistes et du professionnalisme des institutions, même si sur celui de la puissance économique il demeure évident que l'Allemagne conserve une avance incontestable.

La supériorité, réelle ou fantasmée de la scène allemande, est-elle uniquement due à la qualité de ses artistes ou bien tient-elle avant tout à la puissance de ses galeries, portées par la santé insolente de son économie et la richesse de ses collectionneurs? Le miracle de Berlin, paradoxale terre promise *low cost* dans un océan de prospérité, continue de magnétiser les artistes du monde entier tandis que le business se fait ailleurs, sur la foire de Bâle où les *majors* berlinoises trustent les postes d'influence. Du reste, l'importance de la scène allemande pose la question de la correspondance entre santé économique et prééminence artistique. Le vortex berlinois contredit en partie cette évidence en nourrissant le mythe d'une république des artistes échappant a priori à l'impératif marchand: nos deux derniers prix Duchamp, Saâdane Afif et Cyprien Gaillard, se sont en tout cas laissés séduire par les sirènes de la capitale...

Thermostat, le projet d'échange qui a débuté à l'automne dernier entre les *Kunstvereine* allemandes, héritières d'une tradition biséculaire de monstration et de production de l'art, et les centres d'art français à l'histoire tri-décennale a permis de montrer le chemin parcouru en France pour construire un maillage très dense du territoire national qui n'a plus grand chose à envier à son alter ego germanique: c'est peut-être la raison pour laquelle l'opération a reçu le soutien des institutions culturelles d'outre-Rhin. *Berlin-Paris* a aussi permis de se faire une meilleure idée de la production récente des artistes des deux pays et d'envisager à long terme des associations entre galeristes mais il n'est pas certain que le principe de ce projet, initié avant tout par des personnalités engagées, soit pérennisé.

L'objectif de ce dossier n'est donc pas tant d'analyser un phénomène complexe, celui du développement de la scène allemande, que d'essayer de définir les contours de cette dernière qui reste largement inconnue en France, d'enregistrer les différences d'avec «la nôtre», de cerner un pourtour nébuleux vu de «chez nous», en pointant quelques singularités à l'aide de contributions de personnalités très impliquées dans ce dialogue franco-germanique ainsi que d'une série de portraits.

Über-szene

by / par
Patrice Joly

In the wake of pragmatic diplomacy keenly trying to strengthen bilateral economic links, recent exchanges in the contemporary art arena between France and Germany tend to show that the two countries are not as far apart as all that when it comes to the value put on artists and the professionalism of institutions, even if Germany is still obviously and undeniably ahead in terms of economic clout.

Is the superiority, be it real or imagined, of the German scene due solely to the quality of its artists, or does it have to do above all with the power of its galleries, borne along by the outrageous health of its economy and the wealth of its collectors? The Berlin miracle—a paradoxical low-cost promised land in an ocean of prosperity—is still drawing artists from all over the world, while art business is being carried on elsewhere, at the Basel fair where the Berlin 'majors' are monopolizing influential positions. What is more, the importance of the German scene raises the issue of the liaison between economic health and artistic pre-eminence. The Berlin vortex partly contradicts this obvious phenomenon by fuelling the myth of an artists' republic on the face of it sidestepping the commercial imperative: our last two Duchamp prize-winners, Saâdane Afif and Cyprien Gaillard, have in any event been seduced by the German capital's sirens...

Thermostat, the exchange project which got off the ground last autumn between German *Kunstvereine*, heirs to a 200-year-old tradition of showing and producing art, and France's Art Centres, with their 30-year-old history, has helped to show the way taken in France to construct a very densely gridded national territory which no longer has any cause to be envious of its German alter ego. This is perhaps why the operation has been backed by cultural institutions east of the Rhine. *Berlin-Paris* has also helped people to gain a better idea about the recent output of artists in both countries, and imagine long-term associations between gallery owners, but it is not certain that the principle behind this project, ushered in above all by committed persons, will be perpetuated.

So the purpose of this special issue is not so much to analyze a complex phenomenon—the growth of the German art scene—as to try and define its contours, for it remains a largely unknown quantity in France, take stock of the differences with “our” art scene, and define a nebulous perimeter as seen from “France”, by singling out a few distinctive features with the help of contributions from figures who are deeply involved in this Franco-German dialogue, together with a series of portraits.



1.



2.



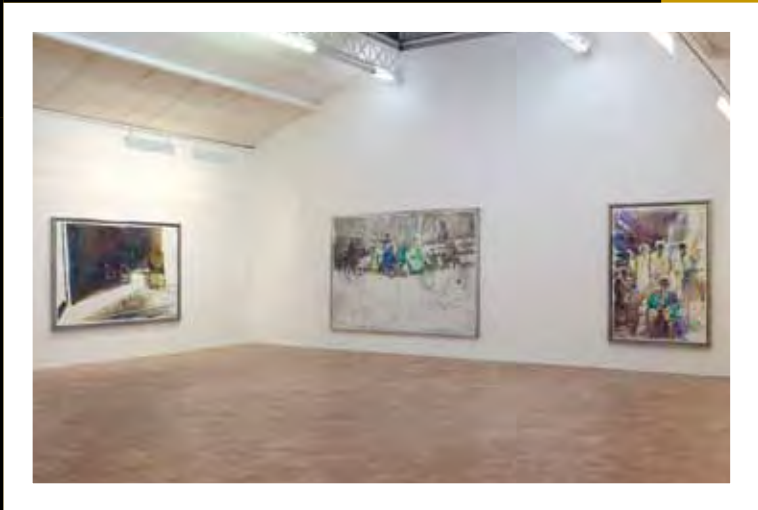
3.



4.



5.



6.



7.



8.

1. GALERIE 1900-2000
AT MEHDI CHOUAKRI
Vue de l'exposition Au pied du mur.
Photos: Jan Windszus.

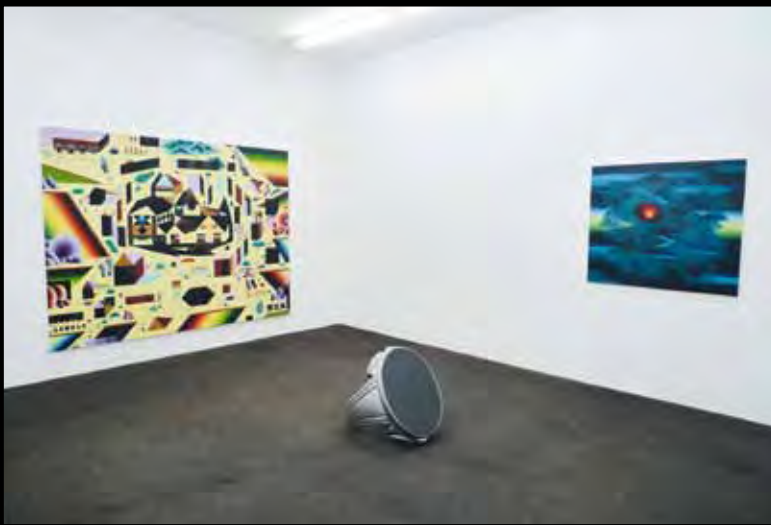
2. BEN KAUFMANN
AT NEW GALERIE
Alexander Wolff
& Mathieu Carmona,
City Beautiful Movement Grid, 2011.
Courtesy Galerie
Ben Kaufmann, Berlin.
Photo: Aurélien Mole.

3. DOHYANG LEE AT PSM
Chloé Dugit-Gros,
Matières premières, 2008.
Courtesy galerie Dohyang Lee, Paris.

9.



11.



12.



14.



4. GALERIE FRANK ELBAZ
AT WENTRUP
Davide Balula, *Peinture brûlée*, 2010.
Courtesy Davide Balula
& galerie Frank Elbaz, Paris.

5. NATALIE SEROUSSI
AT GALERIE ISABELLA
BORTOLOZZI
Vue de l'exposition
Arp / Schwitters.

13.



6. BARBARA THUMM AT
IN SITU FABIENNE LECLERC
Vue de l'exposition Frauen,
Martin Dammann.
Courtesy galerie in situ Fabienne
Leclerc, Paris & galerie Barbara
Thumm, Berlin.
Photo: Marc Domage.

9. NEW GALERIE
AT BEN KAUFMANN
Alexander Wolff, *Untitled*, 2009,
Courtesy Galerie
Ben Kaufmann, Berlin.
Photo: Aurélien Mole.

12. NEW GALERIE
AT BEN KAUFMANN
Bertrand Planes, *The place
we've been 1*, 2010.
Courtesy New Galerie, Paris.

7. PSM AT DOHYANG LEE
Sophie Erlund, *The Woman
with Breasts of Ermine*, 2010.
Courtesy Psm Gallery, Berlin.
Photo: Aurélien Mole.

10. MEHDI CHOUAKRI
AT GALERIE 1900-2000
Vue de l'exposition
Sur un piédestal.
Photos: Olivier Malingue.

13. NEW GALERIE
AT BEN KAUFMANN
Bertrand Planes, *The place
we've been 4: another different place*, 2011.
Courtesy New Galerie, Paris.

8. FLORENT TOSIN
AT MICHEL REIN
Kent Monkman, *Forest with Trees*, 2008.
Courtesy the artist and galerie
Florent Tosin, Berlin.

11. MICHEL REIN
AT FLORIAN TOSIN
Christian Hidaka, *Meeting House*,
2010 & *Dark Little Island*, 2010.
Stefan Nikolaev, *Nikola*, 2009.
Courtesy the artists and galerie
Michel Rein, Paris.

14. WENTRUP
AT FRANK ELBAZ
Timm Ulrichs, *No Time for Jim*,
*Morse-Lichtzeichen-Dialog für zwei
Stehlampen. Ein Kammerspiel und
Zimmertheater*, 2000-02, Courtesy
Timm Ulrichs & Wentrup, Berlin.

BERLIN PARIS

Panorama



Berlin et au-delà: l'Allemagne

À l'instar de celle de nombreuses nations européennes, l'histoire culturelle de l'Allemagne est un amalgame de récits complexes qui se recoupent et se contredisent. Et même si nous limitons notre réflexion au moment présent et à la seule scène artistique, il est évident qu'il en est toujours ainsi. Les causes historiques, telles que la traditionnelle répartition des responsabilités entre l'État et les *Länder* qui a placé le financement de la culture entre les mains des *Länder* eux-mêmes, ont dessiné un paysage culturel décentralisé mais particulièrement dense et varié, surtout dans le domaine de l'art. Chaque *Land* se glorifie d'avoir ses propres musées publics, galeries municipales et *Kunsthallen* dans ses grandes villes tout comme dans les moyennes, ainsi que ses *Kunstvereine* locales – associations d'amateurs d'art financées par les membres et le public, souvent dotées d'une histoire significative remontant au début du XIX^e siècle, celle d'Hamburg a d'ailleurs récemment ajouté l'année de sa création à son nom: *Der Kunstverein, seit 1817*–, les plus importantes d'entre elles rivalisant d'influence sur les questions actuelles avec les plus grands musées.

Trois principaux faits méritent que l'on s'y attarde. Il y a bien évidemment d'abord l'histoire de Berlin: la manière dont elle a hérité du statut international de Cologne dans le monde de l'art et dont elle s'est emparée d'une place importante sur le marché de l'art international tout en devenant un lieu de résidence privilégié pour les jeunes artistes qui aiment à la mettre en compétition avec Londres et New York pour le titre de capitale du monde de l'art.

Parallèlement, nous pouvons remarquer que celle qui était autrefois considérée comme la meilleure école d'Allemagne, l'école de Düsseldorf, est en train d'essayer de rajeunir son image, recrutant des artistes tels que Tal R. et Tomma Abts aux côtés de vétérans comme Georg Herold, Katharina Fritsch, Katharina Grosse et Peter Doig, pour n'en citer que quelques-uns. Mais ces dernières années, les écoles de Leipzig et Francfort-sur-le-Main ont réussi à lui ravir la vedette en attirant des étudiants parmi les plus talentueux du monde: à Leipzig, au départ, avec une vague de peinture néo-académique et, plus récemment, un intérêt renouvelé pour les stratégies conceptuelles; Francfort, pour sa part, est devenue une véritable école d'élite. Relativement petite, celle-ci a pourtant acquis une réputation d'incubateur idéal pour lancer une carrière. Les étudiants n'y passent souvent que deux ou trois semestres, le temps de peaufiner leur travail dans des programmes de post-diplômes. Sa réputation de tremplin vers le marché de l'art n'est pas totalement injustifiée: le magazine new-yorkais *art+auction* intitulait l'an passé un article sur la foire de Bâle « La mafia

*Städelschule*¹ tient les Statements d'Art Basel d'une main de fer », en référence au ratio surprenant de cinq de ses récents diplômés sur les vingt-six artistes présentés dans la section, et à Simon Fujiwara remportant l'un des deux « prix du meilleur stand » pour son installation *Welcome to the Hotel Munber*.

Quelle part de ce succès doit-on attribuer à son ancien directeur Daniel Birnbaum, parti diriger en fin d'année dernière le Moderna Museet de Stockholm? Cela reste à voir, même si l'équipe compte encore de véritables stars telles que Simon Starling, Douglas Gordon, Tobias Rehberger, tandis qu'Isabelle Graw, la rédactrice en chef de *Texte zur Kunst*, dirige le département de théorie de l'art.

L'école de Leipzig compte plus de trois fois plus d'étudiants que son homologue francfortois et était encore, tout récemment, considérée comme le centre névralgique d'un style de peinture bien spécifique qui développait largement des qualités telles que la figuration, la composition et une connaissance du savoir-faire pictural plutôt que des approches conceptuelles. Elle a désormais intégré dans ses rangs de jeunes poids-lourds du marché de l'art: Neo Rauch, Matthias Weischer, David Schnell, Tim Eitel et Christoph Ruckhäberle, que Joachim Pissarro, à l'époque conservateur

au MOMA, proclama « les artistes les plus excitants du monde ». L'excitation est un peu retombée maintenant mais les chauffeurs de taxi de la ville parlent encore de ces collectionneurs américains arrivant en foule pour l'exposition des diplômés de l'école. Cette époque révolue, la scène locale s'est remise à l'œuvre et, aux yeux des visiteurs, Leipzig jouit d'un nouveau climat qui permet de prendre la mesure du développement récent d'un réseau parallèle à celui des puissantes galeries locales que sont Eigen+Art, Dogenhaus et Kleindienst. Dans le quartier de Lindenau apparaissent des lieux alternatifs – comme D21 ou A&V Galerie – dans lesquels de nombreux jeunes artistes et curateurs présentent des œuvres plus ambitieuses. Les artistes qui étaient à l'écart du boom pictural se font remarquer par des travaux qui empruntent des voies plus conceptuelles, à la manière des explorations picturales lyriques de Julia Schmidt, des absurdes *bad-paintings* d'Oliver Kossack ou de l'art ultra-conceptuel du trio Famed qui mêle critique des institutions et rigueur formelle. Cependant, les stars locales de la peinture apprécient la douceur de leur ville et y demeurent au sein de la communauté artistique. Prenons par exemple Christoph Ruckhäberle dont le cinéma, *Luru*, se targue de n'avoir que quelques sièges mais offre la possibilité d'en louer un à vie en échange de l'entrée gratuite pour tous les films projetés.



ELMGREEN & DRAGSET

Celebrity - The One & The Many
Vue de l'exposition / Exhibition view
ZKM - Museum of Contemporary
Art, Karlsruhe, 2011.

© Elmgreen & Dragset,
VG Bild-Kunst, Bonn 2010.
Photo: ONUK.

SHILA KHATAMI

Zwischen den Zeilen, 2010.
Laque, acrylique sur toile /
Acrylic lacquer on canvas,
245 x 175 cm.

Cependant peu d'artistes résistent à l'attrait de la capitale au point que la traditionnelle décentralisation du monde de l'art allemand en a été déstabilisée: non seulement en Allemagne mais dans l'Europe entière, des villes se demandent comment empêcher des promotions entières de leurs écoles de partir pour Berlin. La chute du mur en 1989 a libéré la capitale allemande des connotations sombres de l'époque nazie et de la schizophrénie est-ouest pour en faire un symbole positif de l'unité, de la force du peuple et de la fin de l'angoisse de la dichotomie mondiale entraînée par la guerre froide. Berlin est depuis considérée comme un exemple de liberté et d'auto-libération – et les arts en ont été la vitrine parfaite. Cela a soumis la scène émergente locale, avec ses protagonistes du début et ses institutions naissantes, à une lecture politique: Berlin était l'endroit où tout semblait se mélanger, se cristalliser et revêtir de nouvelles formes, sans la moindre considération pour ce qui s'était passé avant et pour les genres déjà existants. Ainsi que Liam Gillick le fit remarquer lors de la première biennale de Berlin, les moments les plus intéressants avaient lieu dans les interstices entre les formats habituels de l'art: des artistes comme John Bock et Jonathan Meese ont exploré l'espace entre la performance, l'installation et le théâtre, tandis que Christoph Schlingensiefel prenait le chemin inverse, son théâtre et ses films louchant vers l'art contemporain plus souvent qu'à leur tour. Désormais, Schlingensiefel s'en est allé (et il nous manque vraiment), Meese s'est réinventé en peintre et en ermite mais John Bock est toujours d'attaque. Sa contribution à la série d'expositions curatées par des artistes à la Temporary Kunsthalle, sous la direction d'Angela Rosenberg, fut l'un des grands moments de l'année artistique berlinoise. Il a, en fait, créé son musée personnel, qu'il a intitulé « *Fischgrätenmelkstand* », en installant des pièces d'autres artistes dans un espace fait de différents containers ouverts et garnis de rayons formant un gigantesque échafaudage. Même si la taille ne fait pas la qualité (et que faire quelque chose simplement parce que l'on peut n'est pas une fin en soi), l'on retiendra la vision subjective et convaincante de l'artiste.

Et peut-être est-ce là l'une des réelles qualités de Berlin: le fait de reconnaître cette vision – parce qu'il y a tant d'artistes ici. Peut-être est-ce l'omniprésente promesse de liberté d'après-guerre qui a fini par convaincre les visiteurs autant que les habitants, rendant toute sa force à l'expérience de liberté à Berlin? Ou peut-être est-ce la mythologie de Berlin, une ville qui a réussi et créé un nouveau mur invisible la mettant sous cloche et qui tente maintenant de devenir une ville-musée, un symbole de créativité et de liberté artistique?

Après la réunification, la scène artistique berlinoise a été scindée en trois catégories: la scène de l'ancien Berlin-Est, centrée autour de quelques galeries municipales et de l'école d'art de Berlin Weissensee, ses étudiants et ses professeurs; la scène de Berlin-Ouest, souvent liée à ce que l'on appelle maintenant l'UdK (Université des Arts), ainsi qu'à des artistes qui au début des années 1980 ont fui l'axe Cologne-New York; et, troisièmement, un plus petit groupe de jeunes artistes venant d'un peu partout et attirés par ce qui leur semblait être le vide culturel de Berlin-Mitte. C'est de ce groupe qu'a émergé la majorité des artistes et des professionnels de l'art importants des deux décennies suivantes qui ont été les fers de lance de cette évolution toujours actuelle et qui voit les jeunes artistes du monde entier affluer à Berlin. Certains restent quelques mois, d'autres quelques années et d'autres encore indéfiniment, mais depuis la scène a bien dépassé ses modestes débuts. Une étude récente a révélé que Berlin



héberge pas moins de vingt mille artistes professionnels, dont au moins un tiers évolue dans le champ des arts visuels. Environ cinq cent galeries, dont la plupart travaillent à l'échelle internationale, sont basées dans la capitale.

Alors Berlin est-elle en train de devenir ce qu'Hollywood est au cinéma: une machine à produire de l'art incroyablement efficace, produisant de l'art à la chaîne pour le reste du monde, une sorte de nouvelle filiale de l'industrie du divertissement? Récemment le maire a programmé une exposition représentative de l'art contemporain berlinois, allouant plus d'un et demi million d'euros au projet. Quiconque s'attendait à voir les artistes se fourvoyer dans un projet tel que celui-ci aura été déçu. Des centaines d'artistes (à l'heure actuelle ils sont probablement plus d'un millier) ont signé une pétition adressée au maire, l'accusant de rhétorique de rendement néolibérale et mettant en doute la viabilité d'un événement comme celui-là, sans concept lisible et soutenu par des plans de financement contestables. Les artistes soupçonnent une utilisation abusive de l'art au service des intérêts de la prochaine campagne électorale. Cela reflète un désenchantement si ce n'est une totale frustration des artistes face à la réalité politique de leur implantation à long terme dans la ville, eux qui mènent une bataille acharnée contre sa gentrification lente et néanmoins tangible... Les artistes des autres villes ne rêvent, quant à eux, que d'une reconnaissance de cette sorte. Stefan Kern, sculpteur hambourgeois invité par le maire de Hambourg à une soirée d'artistes, s'est plaint – lors d'une discussion sur les possibles améliorations à apporter à la situation des artistes dans la ville – que personne ne semblait avoir d'idées, rien à suggérer, ne serait-ce qu'une baisse des loyers des ateliers. « Personne ne s'intéresse à l'art ici », grommela-t-il. Florian Waldvogel, l'un des curateurs de la funeste Manifesta 6 de Chypre (la biennale organisée comme une école d'art temporaire et

JOHN BOCK

Vue de l'exposition / Exhibition view

FischgrätenMelkStand curatée

par / curated by John Bock,

Temporäre Kunsthalle, 2010,

Berlin.



annulée sur fond de rumeurs, dont les curateurs furent d'abord poursuivis en justice pour plusieurs millions d'euros de dommages avant que les charges ne soient abandonnées suite au tollé de la communauté artistique internationale) et actuel directeur de la *Kunstverein* de Hambourg, acquiesce: «Si nous voyons tant de bons artistes, dont Tjorg Douglas Beer, Christian Jankowski, Julia Horstmann, John Bock et Jonathan Meese, tous diplômés de l'école d'Hambourg, partir s'installer à Berlin, il est évident que quelque chose doit être fait». Aujourd'hui, Tjorg Douglas Beer dirige le club le plus populaire de Berlin, le *Forgotten Bar Project*, géré depuis 2008 par un petit groupe de professionnels de l'art. C'est un petit lieu qui abrite un bar et un minuscule espace d'exposition, lesquelles changent quotidiennement et voient défiler des artistes très connus. Ces dernières années, il a même été à l'origine de la très acclamée première biennale de Kreuzberg lors de laquelle les artistes présentaient leurs œuvres dans les vitrines des magasins et l'espace public avoisinant.

L'attitude décontractée d'un tel projet à petit budget a créé, aux yeux des observateurs, un contraste bienvenu avec la 6^e biennale de Berlin perçue comme une grosse machine. Après deux ans d'existence et une croissance constante, il est difficile de trouver un artiste qui n'ait pas eu l'honneur d'une invitation du *Forgotten Bar*, y compris Shila Khatami, par exemple, qui est simplement venue avec trois de ses peintures sur masonite, les a installées juste avant l'arrivée des premiers invités et les a ensuite remportées chez elle en taxi le lendemain. Dans son travail, assez représentatif de cette nouvelle vague de peinture qui aspire à une approche plus conceptuelle, elle se réclame d'artistes comme Mary Heilman, partageant un intérêt tout pictural pour le minimalisme avec un autre vétéran de cette institution alternative: Gregor Hildebrandt, dont les peintures sur cassettes parviennent à insuffler à ce matériau

aura et poésie, faisant souvent allusion à des anecdotes autobiographiques. Il serait pourtant faux de parler d'une «scène du *Forgotten Bar*» étant donné les nombreux lieux de ce type qui fleurissent en parallèle aux grandes galeries et aux institutions, tels Cussler, Autocenter, Grimm Museum, Oqbo et bien d'autres encore. En ce sens, l'on peut dire que la découverte – et l'exploitation – rapide des nouveaux talents de Berlin est principalement due à l'éten- due considérable de sa scène artistique. C'est peut-être dans le fait que les interstices entre les genres produisent toujours des projets intéressants que Berlin développe une forme

d'énergie unique. Keren Cytter, vidéaste et écrivaine, a fondé sa propre compagnie de danseurs D.I.E. Now (Dance International Europe Now) et s'est déjà produite dans les théâtres du monde entier. Elle a aussi dirigé une école de poésie improvisée, délivrant même des diplômes, démontrant ainsi combien il était simple de se faire une place sur la scène sans piétiner dans les sentiers-battus. Klara Liden a débuté il y a maintenant presque dix ans en construisant un abri avec des matériaux trouvés sur les rives de la Spree, en collaboration avec deux artistes de rue. Aujourd'hui elle est nominée pour le prix de la Neuen Nationalgalerie aux côtés d'Andro Wekua, Cyprien Gaillard et Kitty Kraus – tous berlinois même si originaires de quatre pays différents ce qui reflète un autre aspect du mythe de Berlin-capitale artistique de l'Europe: son attraction internationale. Avec ses loyers encore abordables, ses grands ateliers et sa gigantesque communauté artistique internationale, sans jamais rien exposer, vous pouvez tout de même faire partie de cette communauté qui passe d'un vernissage à l'autre sans discontinuer et il n'est guère surprenant de remarquer que le reste de l'Allemagne s'occupe à entretenir les Berlinoises, leur offrant des postes dans les écoles de tout le pays (si ce n'est à travers l'Europe entière – l'auteur de ces lignes écrivant depuis son bureau de l'école d'art d'Helsinki), et des expositions dans leurs *Kunstvereine*, galeries et musées.

L'idée très *nineties* que chaque espace vide (dont Berlin se vantait de regorger, et dont même l'observateur lambda remarquera que ceux des quartiers défavorisés du centre sont aujourd'hui tous en chantier) soit adopté par un artiste pour en faire son atelier, son école informelle ou tout autre projet, est aujourd'hui révolue. Désormais Berlin ne ressemble pas vraiment à l'Allemagne et, si nous cherchons une comparaison, la ville ressemble plutôt à Facebook, un espace virtuel peuplé d'une foule internationale qui peut tout aussi bien la quitter quand ce ne sera plus si branché d'y être. Lorsqu'on la quitte, au moins par la route, l'on entre soudainement en Allemagne: tout y est propre et bien rangé, très bourgeois et parfois austère. Il y a très peu d'artistes, mais de nombreux musées. Et bien plus encore à découvrir!

1. La Städelschule Academy of Fine Art est l'école des beaux-arts de Francfort (N.D.T.).

CHRISTOPH RUCKHÄBERLE

Tanz am Strand, 2008.

Huile sur toile / Oil on canvas,

220 x 160 cm.

Liegende mit roten

Bommelschuhen, 2008.

Huile sur toile / Oil on canvas,

130 x 180 cm.

Courtesy Galerie Kleindienst,

Leipzig.

Berlin—and beyond: Germany



GREGOR HILDEBRANDT

Führe mich sanft...

(Tocotronic), 2010.

Bande magnétique sur toile /

Cassette tape, dispersion on canvas,

279 x 179 cm.

...gib mir einen Trunkttrank

(Tocotronic), 2010.

Bande magnétique sur toile /

Cassette tape, dispersion on canvas,

279 x 179 cm.

Dyptique / Dyptich.

Like many European nations, Germany has a cultural history, that is an amalgamation of complex overlapping and contradictory narratives. Even if we look at the present moment, and limit our view to the art scene, it becomes obvious that this is still the case.

Historical causes, such as the traditional splitting of responsibilities between state and *Länder*, that has placed the funding of culture with the *Länder* themselves, have carved out a decentralized, but uniquely dense and varied cultural landscape, and this is specifically visible in the arts. Every *Land* will proudly boast their own public museums, communal galleries and *Kunsthallen* in their major cities and towns, as well as their local *Kunstverein* (an art appreciation society funded by members and the public, often with significant history going back into the early 19th Century, a good example being the Kunstverein Hamburg, which recently added its founding year to its official name “since 1817”), the most important of which rival the often larger contemporary art museums in their influence on current areas of discourse.

If we take a look at some of the main developments, there are three that come to my mind. One is the inevitable story of Berlin, the inheritance of Cologne’s international standing in the art world, how it slowly took over as an important hub of the international art market, while at the same time becoming a favourite residence for young artists, who like seeing their new home in competition with London and New York for the title of art capital of the world.

Parallel to this we can note that what was once considered the German Über-Academy in Düsseldorf is trying to rejuvenate itself, with artists like Tal R. and Tomma

Abts, alongside a cast of seasoned art world veterans such as Georg Herold, Katharina Fritsch, Katharina Grosse and Peter Doig, just to name a few. Yet in the last few years the art schools in Leipzig and Frankfurt am Main have managed to steal the show, attracting some of the most talented students from all around the globe. First with a wave of neo-academic painting, and more recently with a renewed interest in conceptual strategies in Leipzig, while Frankfurt has increasingly become an elite art school that young artists from around the globe are flocking to. A relatively small school, it has acquired a reputation as a kind of an incubator and a place in which to start your career. Students often stay only for a relatively short period of a two or three semesters, to fine-tune their work, effectively turning many classes into postgraduate programs. If this is connected with young artist’s hopes for a career boost that will propel them forward in the art market, it is not completely unwarranted. In this regard, the New York based magazine *art+auction* titled an article on last year’s Basel art fair: “Städelschule Mafia has Iron Grip on Basel’s Art Statements”, referring to the surprising ratio of five of twenty-six artists of Art Basel’s Statements section with solo presentations being recent Städel-graduates, with Simon Fujiwara walking away with one of the two Basel prizes for “best booth” for his installation *Welcome to the Hotel Munber*. How much of this success is to be attributed to former director Daniel Birnbaum, who late last year moved on to direct Stockholm’s Moderna Museet, will be left to be seen even if highly veritable art stars such as Simon Starling, Douglas Gordon, Tobias Rehberger stay on, while *Texte zur Kunst* editor Isabelle Graw runs the theory department.

The academy of visual arts in Leipzig has more than three times as many students as its Frankfurt counterpart, and until recently was regarded nearly exclusively as the hot spot for a specific style of painting, that openly favoured qualities such as figuration, composition and a specific understanding of painterly craftsmanship over conceptual approaches. Labelled the “Leipzig school”, it features an all male cast of recent art market heavyweights like Neo Rauch, Matthias Weischer, David Schnell, Tim Eitel and Christoph Ruckhäberle were heralded as “the hottest thing on earth” by Joachim Pissarro, curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, at the time. Today the air around them has cooled off a little, but taxi drivers in Leipzig still tell stories about the glory days of American collectors descending on the city in droves for the degree show at the art school. Those days being over and this has allowed the local art scene to get back to work. And for out-of-towners Leipzig shines once again, with a new climate that allows visitors to see a recent development parallel to the top local galleries, such as Eigen+Art, Dogenhaus and Kleindienst. In the city’s Lindenau district many young artists and curators choose to show more ambitious or conceptual work in young alternative art venues, such as D21 or A&V Galerie. Artists who were outsiders during the Leipzig painting boom are receiving more attention, with work that has a more conceptual trajectory, such as the lyrical painterly explorations of Julia Schmidt or Oliver Kossack’s absurd bad-paintings. Or the ambitious high-concept art of the artistic threesome Famed, whose work combines institutional critique with formal rigour.

Still, however, the Leipzig painter-stars enjoy the warmth of their city, and stay on, giving back to the art community. Take Christoph Ruckhäberle for example, whose “Luru” cinema boasts only a few seats, but offers the option of buying one for life, with free entry to all films forever more.

Otherwise, few artists can resist the lure of Berlin. The traditional decentralization of the art world in Germany has been destabilized, with cities not only in Germany thinking about what they might do to keep whole student years of their academies from moving to Berlin.

The fall of the Berlin Wall in 1989 freed the German capital from the dark connotations of the Nazi era and the east-west schizophrenia of history, and turned it into a positive symbol that represents unity, the strength of the people and a release from the brooding anxiety of the world’s dichotomy formed by the Cold War. Ever since, Berlin has been considered the epitome of freedom and of self-liberation—and the arts have been its perfect showcase. This has subjected the city’s emerging art scene, with its early protagonists and budding institutions, to a politicized reading: Berlin is the place where everything seemed to mix, gel and take on new forms, without the slightest concern about what had come before, what genres there were and what channels were available.

As no less a figure than Liam Gillick observed during the first Berlin Biennial, the most interesting developments took place in the gaps between the usual formats: artists like John Bock and Jonathan Meese explored the space between performance and installation-based art and theatre, while Christoph Schlingensiefel took the opposite route, his theatre and film work more often than not leaning towards the arts. These days Schlingensiefel is gone (and very much missed), Meese has reinvented himself as a painter and a recluse, whereas John Bock is still going strong. His contribution to the series of artist-curated shows at the Temporary Kunsthalle, devised by Angela Rosenberg, was easily the art highlight of the year in Berlin. Titled “*Fischgrätenmelkstand*”, he created his own perfect museum, by installing every single work he had selected by other artists in the pitch-perfect if highly subjective framework of a custom-designed space by creating

many different yet accessible containers, that he shelved in a huge scaffolding construction. Even if big is never automatically better (and doing something only because you can is no end in itself), the most important currency in this work was the artist’s subjective and convincing vision.

And maybe this is one of the true qualities of Berlin: the fact that it recognizes this currency—because so many artists are here. Maybe it is the ubiquitous postwar promise of freedom that has in the long run convinced visitors and locals alike, making the experience of freedom in Berlin simply overpowering? Or maybe it is the mythology of Berlin, a city that has succeeded and created a new invisible wall, setting the city under

a glass casket, and is now in the process of turning it into a living museum, into merely a symbol of creativity and artistic freedom?

After reunification, the art scene in Berlin split into three categories: the art scene of former East Berlin, centered around a few communal galleries and the academy of Berlin Weissensee and its students and professors; the West-Berlin art scene, often connected to what is now abbreviated as UdK (University of the Arts), as well as artists, who in the early 1980s fled from the Cologne-New York axis; and, thirdly, a rather small group of young artists from all over the world, who were attracted by what they perceived as a vacuum in Berlin-Mitte. It was from this group that the most significant numbers of artists and art professionals were recruited in the following two decades, as they spearheaded a development that is still going on today. Young artists still move to Berlin, some for a few months, some for a few years, and others to stay indefinitely, but since the art scene has far outgrown its humble beginnings.

Recent research has shown Berlin to be home to no less than a staggering 20,000 artists, working on a professional level. Of these at least one third work in the field of visual arts. Around 500 galleries, many of which work on an international scale, are based in Berlin.



GREGOR HILDEBRANDT
Because the night - Patti Smith,
 2010.
Bande magnétique sur toile /
Cassette tape on canvas,
 274 x 174 cm.

So, is Berlin turning into what Hollywood is to movies: an incredibly effective art-making machine, pumping artworks into the world, simply another branch of the entertainment industry? Recently the mayor of Berlin scheduled a representative survey exhibition of contemporary arts in Berlin, allocating more than 1.5 million euros to the project. Now anyone expecting artists to go out of their way to be part of a project like this might have been disappointed. Hundreds of artists (by the time you read this likely to be more than a thousand) signed an open letter to the mayor, accusing him of “a neoliberal rhetoric of efficiency”, and questioning the one-off event as not sustainable, with no transparent concept, and backed by questionable finance plans. The artists suspected an abuse of the arts in favour of short-term election campaign interests. This reflects a feeling of disenchantment if not outright frustration with the political reality of living in Berlin as an artist on a long term basis, fighting an uphill battle against a rather slow but nevertheless tangible gentrification process... Artists in other cities, however, only dream of this kind of recognition. Hamburg-based sculptor Stefan Kern grumbled that, when he was invited to participate in an artists’ evening by the mayor of Hamburg, for a discussion on how to improve the situation in the city for artists, nobody seemed to come up with any ideas or offers, nobody suggested, say cheaper studio spaces, “There is simply no interest for art in this place”, he muttered. Florian Waldvogel, one of the curators of the ill-fated Manifesta 6 in Cyprus (the Biennale planned as an open art school, cancelled in a spur of allegations, with the curator being sued for several million euros in damages, charges were dropped after an outcry from the international arts community) and current director of the Hamburg Kunstverein, agrees: “If we see that many good artists, such as Tjorg Douglas Beer, Christian Jankowski, Julia Horstmann, John Bock and Jonathan Meese, all graduating from the Hamburg academy and going to Berlin, then it is obvious that something needs to be done.”

Today Tjorg Douglas Beer runs the most popular art club in Berlin, the “Forgotten Bar Project”, operating since 2008 with a small group of art-professionals. A tiny venue houses a working bar with an even tinier exhibition space, with shows switching daily, and more often than not including well-known names. Over the last few years it has even formed the basis for the much acclaimed first Kreuzberg Biennial that saw artists presenting works in shop windows, and public spaces in the district. The easy-going no-budget attitude contrasted favourably in the eyes of many viewers to what was broadly perceived as a stodgy 6th Berlin Biennale. After two years and still going strong, it will be difficult to find an artist whose name has never graced the invite of a “Forgotten Bar Project”—related endeavour, including painter Shila Khatami, for example, who simply arrived with three of her boldly concrete paintings on masonite, and put them up, just before the first guests arrived; she took them back home in a cab the very next day. Her work can be seen as representing a new wave of painting, that aspires to a more conceptual approach. She sees herself in the trajectory of artists like Mary Heilman, sharing a painterly interest in minimalism with another veteran of this alternative “off” institution is Gregor Hildebrandt, whose cassette tape paintings manage to infuse this demure material with auratic and poetic qualities, hinting at often autobiographical stories.

Yet it would be wrong to speak of a “Forgotten bar” scene, for this is only one of many easy-going and loosely connected art venues, that thrive successfully in parallel with the major galleries and institutions, such as Cussler, Autocenter, Grimm Museum, Oqbo and many others. In this sense it is simply due to the sweeping range of the art

world in Berlin that new talents are quickly found but also exploited.

Today still not every interesting project is active inside the art world. This is maybe where Berlin is developing a unique form of energy, the fact that the gaps in between genres are still producing interesting projects. Keren Cytter, video artist and writer, founded her dance company (!) D.I.E. Now (Dance International Europe Now) and has showed her work in theatres around the world. She also ran an impromptu poetry academy, even handing out certificates, showing how easily and independently one can click into the scene here, without resorting to well-trodden paths. Klara Liden started her artistic career building a house with found materials on the banks of the river Spree, collaborating with two street artists nearly ten years ago. Now she is back, and nominated for the Preis der Neuen Nationalgalerie, alongside Andro Wekua, Cyprien Gaillard and Kitty Kraus—all Berliners, if originally from four different countries.



This reflects another aspect of the myth of Berlin as an art-capital of Europe: its international attraction. With its still quite affordable rents, large studios and a huge international artistic community, without showing anything at all, you can still be a part of the artistic community, shifting endlessly from one opening to the next. And it is hardly surprising to notice that the rest of Germany is quite busy nurturing all the Berliners, giving them jobs in their academies all over the country (if not all over Europe—the author is writing these lines from a desk at the art academy in Helsinki), giving them shows in their Kunstvereine, galleries and museums. The idea in the 1990s idea seemed to be that, whenever there was an empty site (of which Berlin famously boasted many, and even the casual observer today will find that, in the inner city, now they have all become construction sites), an artist would come and adopt it as a studio, club, informal academy, or just some other “project”. Today Berlin does not feel much like Germany, and, if we make the comparison, it feels a lot like Facebook, a virtual place, inhabited by an international crowd, that can just as well move on, when it is no longer hip to be there any more. However, once you leave Berlin, at least by land, you suddenly enter Germany; orderly, clean, very bourgeois and in some places harsh. There won't be so many artists. Many museums, though. And more to discover!

JOHN BOCK
Vue de l'exposition / Exhibition view
FischGrätenMelkStand curatée
par / curated by John Bock,
Temporäre Kunsthalle, 2010,
Berlin.

ENTRETIEN avec CÉDRIC AURELLE

by/par
Patrice Joly

27

Concepteur de l'échange *Berlin-Paris* – entre les galeries parisiennes et berlinoises – aux côtés de Bernard de Montferand, ambassadeur de France en Allemagne, et initiateur de *Thermostat* qui unit centres d'art et « Kunstvereine », Cédric Aurelle, en poste à Berlin depuis trois ans, partage avec nous sa connaissance de la scène allemande et particulièrement de l'« exception » berlinoise. Nous revenons ici sur l'origine d'un double projet né sous les bons auspices de la diplomatie française et porté par un mouvement de rapprochement entre deux parties qui avaient plutôt tendance à se maintenir dans un splendide isolement, différences d'approche et de pratique reposant sur des raisons de nature historique et culturelle auxquelles cet entretien entend apporter un tout nouvel éclairage.

Patrice Joly — **Comment ces projets de rapprochement sont-ils nés, y a-t-il une origine commune? Peux-tu nous rappeler les faits?**

Cédric Aurelle — Plus qu'une origine commune, *Thermostat* et *Berlin-Paris* présentent une complémentarité; d'un côté, un projet lié au marché, concentré sur deux capitales, fonctionnant sur un principe événementiel et récurrent; d'un autre, un projet extensif, institutionnel, développé sur l'ensemble des territoires et dans le temps. Ils ont tous deux été conçus il y a trois ou quatre ans, avec différents partenaires sur lesquels je reviendrai, en considérant alors la réalité du terrain allemand et de ses acteurs. Une première analyse nous a conduits à faire plusieurs constats et poser quelques postulats de travail: tout d'abord, une méconnaissance réelle de la scène artistique française par les Allemands (et réciproquement), ainsi qu'une étanchéité des réseaux professionnels en dépit de la proximité des deux pays. Ensuite, une évidence: la nouvelle capitale de l'Allemagne réunifiée joue depuis le milieu des années 2000 un rôle majeur dans le domaine de l'art contemporain. Berlin s'est en effet imposée depuis une dizaine d'années comme la capitale des artistes, attirant à leur suite autant de curateurs, galeristes et collectionneurs. Mais Berlin, c'est en Allemagne l'arbre qui cache une forêt d'institutions d'art contemporain d'une richesse et d'une variété sans égal en Europe; la capitale allemande se distinguant paradoxalement, dans le domaine contemporain, par une pauvreté institutionnelle assez déconcertante. Autre constat, l'arrivée de nouvelles générations de professionnels, de curateurs, de critiques, curieux et dépourvus des a priori négatifs sur la scène française dont étaient bardés leurs prédécesseurs. Enfin, la scène artistique allemande fonctionne, comme toute communauté dans sa complexité, selon ses règles, ses usages et ses prescripteurs avec lesquels composer.

Forts des ces considérations, nous avons choisi de privilégier la concertation avec les professionnels locaux et la mise en réseau systématique des français et allemands, en présageant un enrichissement mutuel, servant au final les artistes défendus par ces derniers. Nous avons substitué un travail souterrain ponctué de résurgences visibles (*Berlin-Paris* et *Thermostat*, par exemple) au catapultage d'artistes labellisés par l'institution française. Afin d'élaborer un programme pertinent croisant ces éléments, il convenait dès lors, d'un côté, de

s'appuyer sur « l'effet Berlin », sans évacuer pour autant le reste du paysage institutionnel allemand et d'un autre, de ne pas penser seulement en direction des institutions mais aussi de composer avec les acteurs marchands. *Berlin-Paris* et *Thermostat* sont issus de ces considérations.

Pour *Berlin-Paris*, notre ambassadeur, Bernard de Montferand, a joué un rôle initiateur, en formulant dès sa prise de fonction le vœu de monter un projet avec des galeries. Nous avons consulté les professionnels avec la volonté d'associer à notre réflexion des acteurs influents de la scène artistique berlinoise et de nous appuyer sur de rares bons connaisseurs de la scène française (Mehdi Chouakri, Esther Schipper, Marie-Blanche Carlier...), pour ensuite intégrer d'autres acteurs ne présentant pas nécessairement de tropisme français, au contraire. De ces discussions est née l'idée d'un échange. Nous avons dès lors envisagé une sélection de galeries reflétant au mieux la scène artistique berlinoise dans sa diversité, des plus établies aux officines les plus expérimentales. Soucieux d'ancrer le projet dans le contexte local, nous avons proposé aux galeristes berlinois de s'engager en choisissant eux-mêmes leurs partenaires parisiens. Nous gagions que la diversité de la scène parisienne serait également perceptible au travers de cette sélection aléatoire, ce qui, à mon sens, fut le cas. Par ailleurs, le projet a fonctionné sur la complémentarité des deux scènes artistiques. D'un côté, Berlin, la ville des artistes, ressource en idées et énergies, d'un autre, Paris, la ville structurée par des institutions nombreuses et puissantes, soutenue par une nouvelle scène de collectionneurs et galeristes très entrepreneurs. *Berlin-Paris* a de plus été pensé comme une opération médiatique visant à valoriser l'image de notre scène artistique en utilisant, sur un principe d'aïkido, « l'effet Berlin », tout en associant des galeries très influentes qui, en s'engageant dans cette aventure, laissaient penser qu'il devait bien se passer quelque chose à Paris!

Passons à *Thermostat* qui est en quelque sorte l'envers de *Berlin-Paris*: ce projet compose avec le vaste territoire allemand doté d'un paysage institutionnel riche et varié dont les « Kunstvereine » sont une des caractéristiques. Ces institutions, propres à l'espace germanophone, ont pour mission d'accompagner la création émergente, sans constituer de collections, et sont en cela très proches de nos centres d'art. Il s'avère que d.c.a., l'association française de développement des centres d'art, souhaitait de son côté développer ses activités en Allemagne. Nous nous sommes ainsi naturellement retrouvés à construire un projet main dans la main. *Thermostat* a été « fomenté » par les directeurs de centres d'art qui avaient une réelle volonté d'explorer le territoire allemand, à charge pour nous de susciter le désir en retour auprès des professionnels que nous avons identifiés avec d.c.a. De manière très pragmatique, nous avons invité une trentaine d'allemands en France à rencontrer leurs homologues français réunis pour l'occasion dans le cadre d'un séminaire à Paris. S'en est suivie une rencontre à Berlin. Des problématiques communes ont pu être développées à l'occasion de ces rendez-vous et progressivement se sont dessinées des affinités entre partenaires désireux de développer des projets ensemble.



Y a-t-il eu des résistances côté allemand ?

Pour *Berlin-Paris*, en dehors de quelques fins de non-recevoir, nous avons plutôt été agréablement surpris par l'accueil très positif qui nous a été réservé par la plupart des galeristes. Aujourd'hui, c'est nous qui résistons à la pression car nombre de galeristes berlinois veulent participer au projet !

Pour *Thermostat*, cela a été un peu plus complexe. Il y a en Allemagne, pour des raisons historiques liées au nazisme, une ligne de démarcation sacro-sainte entre les institutions politiques et culturelles. L'approche des partenaires est, de ce fait, délicate ; c'est toutefois l'avantage de disposer d'un bureau spécialisé pour les arts plastiques qui peut avancer sans porte-drapeaux. Notre objectif était de toute manière de favoriser les rencontres et de générer des projets, sans instrumentaliser les artistes ou les partenaires à des fins politiques et en respectant leur liberté de programmation. Aussi, *Thermostat* a été conçu comme une plate-forme de visibilité pour les projets nés de ces rencontres et une opération de mise en valeur de l'action essentielle que jouent tant les centres d'art que les « Kunstvereine » pour la découverte et l'accompagnement d'artistes émergents ou de positions singulières dans nos deux pays, voire au-delà.

Comment analyses-tu les différences entre la scène française et la scène allemande ?

Pour commencer, l'atlantisme allemand : comme l'a montré l'exposition *Paris-Berlin, rapports et contrastes, France-Allemagne 1900-1933*, au Centre Pompidou en 1978, le premier tiers du XX^e siècle a été traversé par ces liens et allers-retours entre les deux pays et leurs artistes, la France ayant joué un rôle fondateur dans l'invention de la Modernité, l'Allemagne dans sa mise en crise. Le nazisme et la Seconde Guerre Mondiale brisent cet axe majeur en Europe. Le Plan Marshall culturel imposé par les Américains après la guerre commence à faire son effet au milieu des années 1950 en Allemagne, détournant pour longtemps l'attention des prescripteurs des vieux réseaux européens et plus particulièrement francophiles vers les artistes de New York et l'Expressionnisme Abstrait triomphant. Cologne et Düsseldorf seront les capitales de ce foyer atlantiste en Europe jusque dans les années 1990. Ce n'est qu'avec l'arrivée d'une nouvelle génération que les cartes sont rebattues.

Ensuite un aspect culturel : l'art contemporain, sur les plans institutionnel, historique, marchand et sociologique, est profondément ancré dans la société

allemande. La richesse et le nombre de collections privées, l'engagement bourgeois historique dans le système de l'art et sa structuration, les 250 « Kunstvereine » (initiatives privées), la place majeure qui lui est réservée dans toute la presse quotidienne, généraliste ou spécialisée attestent que l'art est omniprésent dans les relations sociales. Pour mieux comprendre cette imbrication entre l'art et la société en Allemagne, il faut remonter au début du XIX^e siècle : à cette époque, la bourgeoisie allemande conquérante, propagatrice des Lumières, entreprend de s'arroger les prérogatives de l'aristocratie dans le domaine de la commande artistique, ce dont l'invention des « Kunstvereine » sera la manifestation concrète. En France, l'art demeure le fait du prince, vient d'en haut et son système est structuré par l'institution publique ; il reste, jusqu'à récemment, perçu comme tel depuis l'Allemagne.

Un troisième élément, administratif : là où la France connaît un principe d'organisation centralisateur, l'Allemagne reste très attachée à un principe fédéral. Si le « phénomène Berlin » tend à saper cette réalité avec l'afflux massif des artistes à Berlin, il ne faut pas pour autant oublier l'importance des écoles artistiques régionales ayant un rayonnement international, qu'il s'agisse de Leipzig avec ses peintres, ou de Düsseldorf avec ses photographes ou autour de la Städelschule à Francfort qui fournit un bonne part du contingent des artistes qu'on retrouve aujourd'hui sur une foire comme Liste à Bâle. Il n'y a pas d'équivalent en France où toute validation passe par Paris et où la périphérie n'a d'autre fonction que d'alimenter le centre.

Un dernier point, matériel, concernant avant tout Berlin et Paris. Paris, ville finie, saturée, n'offre aucun espace à un artiste qui veut y exercer ; Berlin, au contraire, regorge d'espace. Cet espace disponible offre une « liberté » d'expérimentation et de pratique pour les artistes, ce qui fait défaut à Paris où, peut-être parce que trop à l'étroit, la ville ne permet pas toutes les pratiques. C'est tout au moins l'une des raisons avancées par nombre d'artistes étant venus s'installer à Berlin...

Penses-tu que *Berlin-Paris* survivra au départ de ses deux « parrains » ?

Ce n'est pas la mafia ! Donc, oui, il devrait y survivre, ayant justement été pensé dans une logique de rendez-vous réguliers. Des manifestations d'intérêt pour l'avenir ont par ailleurs déjà été formulées ici ou là...

KERSTIN BRÄTSCH
pour DAS INSTITUT
BroadwayBrätsch / Corporate
Abstraction Series, 2010.
Huile et divers matériaux sur
papier, bois / Oil and mixed media
on paper, wood, 182 x 230 cm.
Vue de l'exposition / Exhibition view
Nothing, Nothing! Parc Saint
Léger, Pougues-Les-Eaux.
Photo: Aurélien Mole.



INTERVIEW with CÉDRIC AURELLE

SHANNON BOOL

Girl, Interrupted, 2009.

Bronze, nickel et laiton / Bronze, nickel, brass, diamètre 10 cm, hauteur variable / Diameter 10 cm, variable height. Detail.

Vue de l'exposition / Exhibition view Kunstverein Bremen.

Courtesy Galerie Kadel Willborn.

SHANNON BOOL

Pub Stair Carpet, 2010.

Laine / Wool, 79 x 385 cm.

Vue de l'exposition / Exhibition view Kunstverein Bremen.

Courtesy Galerie Kadel Willborn

Photo: Tobias Hübel.

Cédric Aurelle has been working in Berlin for three years. *Berlin-Paris*—exchanges between Paris and Berlin galleries—was his brainchild, alongside Bernard de Montferrand, France's ambassador to Germany, just as *Thermostat*, which brings art centres and “Kunstvereine” together. Here he shares with us his knowledge of the German art scene and in particular of the “special case” of Berlin. We go back over the origins of a twofold project which came about under the favourable auspices of French diplomacy and has been backed by a movement which has seen the coming-together of two parties which tended to maintain positions of splendid isolation, their different approaches and methods being based on historical and cultural reasons on which this interview is keen to shed some brand new light.

Patrice Joly—**How have these projects based on reconciliation and rapprochement come about? Is there a common origin? Can you tell us how it all happened?**

Cédric Aurelle—More than a common origin. *Thermostat* and *Berlin-Paris* have a complementarity. On the one hand, a project connected to the market, focused on two capitals, operating on a factual and recurrent principle; on the other, an extensive, institutional project, developed in all territories and in time. Both were devised three or four years ago, with different partners—to whom I'll come back in due course—, with an eye, at

that time, on the reality of the German terrain and the people involved therein. An initial analysis prompted us to make several observations and posit various working postulates: first and foremost, a real lack of knowledge about the French art scene on the part of the Germans (and vice versa), as well as a watertight element in the various professional networks, in spite of the proximity of the two countries. Then, something obvious: since the mid-2000s, the new capital of reunified Germany has been playing a major role in the field of contemporary art. For about a decade now, Berlin has in fact set itself up as the artists' capital, attracting in their wake as many curators, gallery owners and directors, and collectors. But in Germany Berlin is the trees for which you can't see the forest of contemporary art institutions, of a wealth and variety that are unmatched in Europe; and, paradoxically enough, the German capital stands out, in the contemporary arena, because of a somewhat disconcerting dearth of such institutions. Another thing we observed: the arrival of new generations of professionals, curators, and critics, all curious and not burdened by negative preconceptions about the French scene, which was certainly not the case with their predecessors. Lastly, the German art scene operates like any other complex community, with its rules and regulations, its customs, and the people calling the shots with whom you have to come to terms.



On the strength of such considerations, we decided to encourage consultation with local professionals and systematic networking with French and German players, presaging a mutual enrichment, in the end of the day helping the artists being championed by these latter. We replaced the catapulting of artists earmarked by French institutions with underground work punctuated by visible revival-like phenomena (*Berlin-Paris* and *Thermostat*, for example). To work out a relevant programme bringing in these factors, it was thenceforth advisable, on the one hand, to rely on the “Berlin effect”, but without doing away with the rest of the German institutional landscape, and, on the other, not to think solely institution-wards, but also to come to terms with those involved in the art trade, the dealers. *Berlin-Paris* and *Thermostat* both resulted from these considerations.

For *Berlin-Paris*, our ambassador, Bernard de Montferland, played a ground-breaking role: as soon as he assumed his office, he expressed a desire to set up a project with galleries. We consulted various professionals with the intent of associating influential people in the Berlin art scene with our line of thinking, and relying on rare well-informed connoisseurs of the French scene (Mehdi Chouakri, Esther Schipper, Marie-Blanche Carlier...); then we drew in other people who did not necessarily gravitate towards France—quite to the contrary. These discussions gave rise to the idea of an exchange. From then on we imagined a selection of galleries best reflecting the Berlin art scene in all its diversity, from the most established to the most experimental of dens. We were keen to anchor the project in the local context, so we suggested that Berlin gallery owners become involved themselves in choosing their Parisian partners. We were wagering that the diversity of the Paris scene would be equally as perceptible through this random selection, and this, in my view, is what happened. What’s more, the project operated with the complementarity of the two art scenes. On the one hand, Berlin, the artists’ city, brimming with ideas and energy; on the other, Paris, a city structured by numerous, powerful institutions, underpinned by a new scene of very enterprising collectors and gallery owners. *Berlin-Paris* was conceived, in addition, like a media operation aimed at enhancing and promoting the image of our art scene, using—with an aikido principle—the “Berlin effect”, while at the same time associating very influential galleries which, by becoming involved in this adventure, got the idea across that something had to be going on in Paris!

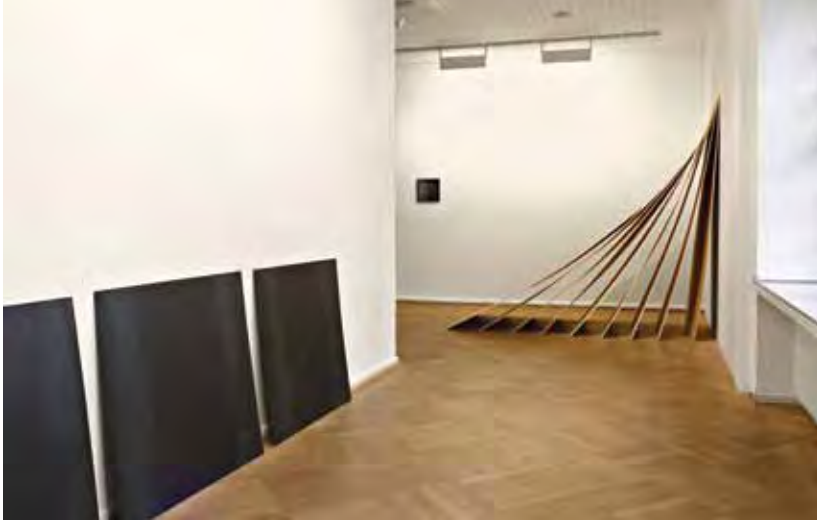
Let’s move on to *Thermostat* which, in a way, is the flipside of *Berlin-Paris*: this project comes to terms with the huge German territory, endowed with a rich and varied institutional landscape, in which the “Kunstvereine” are just one of the features. The brief of these institutions, peculiar to the German-speaking region, is to go hand-in-hand with emerging artwork, but without putting collections together, and in this respect they are very akin to our French Art Centres. It so happened that the French association for the Development of Art Centres—the DCA—was keen, for its part, to develop its activities in Germany. So quite naturally we found ourselves constructing a project together. *Thermostat* was “fomented” by art centre directors who were really determined to explore the German territory, and it was up to us to kindle a reciprocal desire among the professional people we had identified with the DCA. In a very pragmatic way, we invited some thirty Germans to France to meet their French counterparts, all gathered for the occasion at a seminar held in Paris. There was then a meeting in Berlin. Shared issues were successfully teased out at these meetings, and affinities were gradually established between partners keen to develop projects together.

Was there resistance from the German side?

For *Berlin-Paris*, apart from the odd refusal, we were rather pleasantly surprised by the very positive reception given us by most gallery owners. Nowadays it’s we who are putting up resistance to pressure, because quite a few Berlin gallery owners want to take part in the project!

For *Thermostat*, things were a bit more complicated. In Germany, for historical reasons to do with Nazism, there’s a sacrosanct dividing line between political and cultural institutions. As a result, the partners’ approach is delicate; but this, anyway, is the advantage of having a specialized office for the visual arts which can move forward without standard-bearers. Our aim, in any event, was to encourage meetings and generate projects, without using or exploiting either artists or partners for political purposes, and respecting their programming freedom. So *Thermostat* was devised both as a visibility platform for projects resulting from these meetings, and a promotional operation focused on the essential actions of both Art Centres and “Kunstvereine”, with regard to discovering and assisting emerging artists, and developing specific positions in our two countries, and even beyond.

EVARISTE RICHER
Vue de l'exposition / Exhibition view
Caesium, Kunstverein
Braunschweig (Remise).
Photo: Uwe Brodmann.



Vues de l'exposition / Exhibition views

Insert - never the same colour,

2010. Kunstverein

Harburger Bahnhof.

Photo: Heiko Karn.

How do you analyze the differences between the French art scene and the German art scene?

For starters: German Atlanticism... As was illustrated by the exhibition *Paris-Berlin, rapports et contrastes, France-Allemagne 1900-1933*, held at the Centre Pompidou in 1978, the first third of the 20th century was permeated by those links and all that to-ing and fro-ing between the two countries and their artists. France played a crucial role in the invention of Modernity, Germany in the crisis that beset it. Nazism and the Second World War shattered that major European link. The cultural Marshall Plan set up by the Americans after the war started to have some effect in the mid-1950s in Germany, as, for many years, it diverted the attention of leading figures and opinion-makers in the old European networks—the more particularly the Francophile ones—towards New York artists and triumphant Abstract Expressionism. Cologne and Düsseldorf would be the capitals of this Atlanticist focus in Europe right up until the 1990s. It was only with the advent of a new generation that the cards were reshuffled.

Then there's a cultural aspect: on institutional, historical, mercantile and sociological levels, the roots of contemporary art run deep in German society. The wealth and number of private collections, historical middle-class involvement in the art system and the way it is structured, the 250 "Kunstvereine" (private initiatives), and the major place earmarked for contemporary art throughout the daily press, be it general interest or specialized, all attest to the fact that art is omnipresent in the social arena. To gain a better understanding of this dovetailing between art and society in Germany, we have to go back to the beginning of the 19th century: at that time, the all-conquering German bourgeoisie, spreading the Enlightenment word, undertook to assume for itself the privileges of the aristocracy in the field of artistic commissions—the very field in which the invention of the "Kunstvereine" would be a tangible feature. In France,

art remained something arbitrary, hailing from on high, and its system was structured by the public institution; and until recently, this was how it was perceived from Germany.

There is a third, administrative, factor: precisely where France has a centralizing organizational principle, Germany remains very attached to the federal principle. If the "Berlin phenomenon" tends to undermine this reality with the massive influx of artists to Berlin, we should nevertheless not forget the importance of the regional art schools with their international sphere of influence, be it in Leipzig with its painters, or Düsseldorf with its photographers, or around the Städelschule in Frankfurt, providing a healthy share of the contingent of artists to be found nowadays at an event such as the Liste Young Art Fair in Basel. There is no such equivalent in France, where all manner of validation passes by way of Paris, and where the outlying regions have no function other than to feed the centre.

There is a final, material point which concerns Berlin and Paris, above all. Paris, a finite, saturated city, does not offer any space for artists wishing to work there; Berlin, on the contrary, is awash with space. This available space offers artists a "freedom" to experiment and create, which is not so in Paris, where, perhaps because things are too cramped, the city does not permit all kinds of activity. This, at the very least, is one of the reasons put forward by many artists who have set up shop in Berlin...

Do you think that *Berlin-Paris* will survive the departure of its two sponsoring "godfathers"?

We're not talking about the mafia! So, yes, it should survive, precisely because it has been devised on the basis of a logical system involving regular meet-ups. Interesting events for the future have already been worked out here and there, by the by...

Vue de l'exposition / Exhibition view
De A à B, de B à P, 2010.

Bielefelder Kunstverein.

Œuvres d'Émilie Pitoiset,

Collection T. Dryll, Paris, Musée

de Rochechouart. Courtesy

galerie Lucile Corty, Paris.

Photo: Philipp Ottendörfer.

Austria / Hilger / Grita Insam / Krinzinger / Krobath / Layr Wuestenhagen / Mario Mauroner / Meyer Kainer / Steinek / Elisabeth & Klaus Thoman / **Belgium** / Aeroplastics / Aliceday / Baronian-Francey / Base-Alpha / Jacques Cerami / Crown / D&A Lab / Patrick De Brock / Dependance / Deweer / Geukens & De Vil / Gladstone / Hoet Bekaert / Xavier Hufkens / Jos Jamar / Rodolphe Janssen / Elaine Levy / Maes & Matthys / Maruani & Noirhomme / Greta Meert / Meessen De Clercq / Mulier Mulier / Nomad / Office Baroque / Nathalie Obadia / Tatjana Pieters / Elisa Platteau & Cie / Almine Rech / Sebastien Ricou / André Simoens / Stephane Simoens / Sorry We're Closed / Micheline Sz wajcer / Transit / Twig / Van de Weghe / Van Der Mieden / Nadja Vilenne / Zeno X / De Zwarte Panter / **Brazil** / Leme / **Chile** / Gonzalez y Gonzalez / **China** / Continua / **Cuba** / Habana / **Denmark** / Andersen's / Martin Asbaek / David Risley / Nils Staerk / V1 / Nicolai Wallner / Christina Wilson / **Finland** / Anhava / **France** / Galerie 1900-2000 / Air de Paris / Jean Brolly / Chez Valentin / Cortex Athletico / Frank Elbaz / Filles du Calvaire / GDM / Laurent Godin / In Situ Fabienne Leclerc / JGM / Jousse Entreprise / Yvon Lambert / Lelong / Maubrie / Nathalie Obadia / Françoise Paviot / Emmanuel Perrotin / Almine Rech / Michel Rein / Pietro Sparta / Daniel Templon / Suzanne Tarasieve / Georges-Philippe & Nathalie Vallois / **Germany** / Conrads / Figge Von Rosen / Reinhard Hauff / Nolan Judin / Klemm's / Gebr. Lehmann / Nordenhake / Peres Projects / Jette Rudolph / Esther Schipper / Charim Ungar Berlin / Van Horn / Wentrup / Eva Winkeler / Thomas Zander / Zink / **Greece** / Bernier/Eliades / Rebecca Camhi / **India** / Gallerske / Maskara / **Israel** / Chelouche / Sommer / **Italy** / Continua / Massimo De Carlo / Invernizzi / Franco Soffiantino / Tucci Russo / **Mexico** / OMR / **Norway** / Galleri K / **Portugal** / Filomena Soares / **Russia** / Aidan / **South Africa** / Michael Stevenson / **Spain** / Distrito 4 / Max Estrella / Senda / Toni Tapies / **Sweden** / Niklas Belenius / Elastic / Nordenhake / **Switzerland** / Annex 14 / Blancpain / Buchmann / Susanna Kulli / Anne Mosseri Marlio / Schau Ort. Christiane Büntgen / Skopia / **The Netherlands** / Grimm / Ron Mandos / Gabriel Rolt / Martin Van Zomeren / Fons Welters / **Turkey** / artSümer / **United Arab Emirates** / Isabelle Van den Eynde / **United Kingdom** / Ancient & Modern / The Approach / Ben Brown / Fred / Ibid / Bernard Jacobson / Simon Lee / Lisson / Maureen Paley / The Paragon Press / Stuart Shave Modern Art / Timothy Taylor / **United States of America** / Conner / Eleven Rivington / François Ghebaly / Honor Fraser / Gladstone / Mc Caffrey / Perry Rubenstein / Stephane Stoyanov / Tracy Williams

FIRST CALL / **Belgium** / Tulips & Roses / VidalCuglietta / **Germany** / Sonja Junkers / **Italy** / Francesca Minini / **Portugal** / Pedro Cera / **The Netherlands** / Juliette Jongma / Diana Stigter / **United Kingdom** / Corvi-Mora / Kate MacGarry / Mot International / Works Projects / **United States of America** / Miguel Abreu / Cherry and Martin / Lisa Cooley

ART BRUSSELS

29 contemporary art fair

Thu 28 April - Sun 1 May 2011

Preview & Vernissage: Wednesday 27 April. By invitation only

www.artbrussels.be



ALBRECHT SCHÄFER

by/par
Lucile Bouvard

33

Le parti pris des choses¹

La pièce est sombre, presque vide. À mi-distance, contre le mur, un projecteur diapo. L'appareil en marche est posé sur un socle de fortune : son propre étui. Devant lui, à quelques centimètres de l'objectif, deux morceaux de polystyrène issus des restes de l'emballage filtrent la lumière, dessinant sur le mur opposé une forme ondulée, nimbée d'un halo blanc.

Il ne faudrait probablement pas plus de mots, juste une simple description, pour évoquer le travail d'Albrecht Schäfer : une introduction dans les faits, à l'image de ses œuvres et de la manière dont il aborde le monde qui l'entourne. Proche de la figure du bricoleur², en ce qu'il s'accom-

mode toujours de ce qu'il a à disposition, de ce qu'il se fixe pour donné, Albrecht Schäfer pioche dans le quotidien des objets qu'il réarrange et transforme. Avec une fascination pour l'apparente banalité des choses, l'artiste se laisse guider par les qualités physiques et les caractéristiques de leurs matériaux. Toute information est mis à profit pour en révéler l'identité et souligner la part d'aura³ qui y sommeille. Dans la série des *Sitzgruppe/Suite*, par exemple, l'artiste s'appuie sur la nature malléable du rotin humide et sur son histoire. Du groupe de chaises de départ, il crée une série de sculptures chrysalides. Le squelette des chaises, pris dans la nasse, reste visible ; tel le fossile d'une vie antérieure.

La série des *Newspaintings*, réalisée en 2007, joue sur le même principe. Schäfer y utilise les feuilles d'un journal qu'il malaxe jusqu'à en obtenir une pâte. Chacun des mélanges, teinté en fonction de la teneur en encre de la feuille, est ensuite appliqué sur une toile de format identique aux autres. Accrochée, l'œuvre se présente comme un nuancier de gris dont la mise en forme minimale rappelle vaguement les ensembles modulaires de Carl André. Ce processus fondateur ne subsiste pour le spectateur que dans l'interstice entre sa forme finie et son origine. L'artiste ne cherche ni la signature stylistique, ni l'adoption d'une posture autoritaire. Il négocie avec la matière et produit les conditions d'un décalage qui rend éloquent l'engrenage du quotidien. À ce titre, le journal tient une place de choix au sein de son répertoire d'objets. Il y découpe les blocs de textes, ne laissant apparente que la structure graphique formée par les vides (*Der Tagesspiegel*, 11.9.05, S.8). Il en frotte les pages afin d'en reporter l'encre sous les traits flous d'une composition constructiviste (*Der Tagesspiegel*,

15.09.2009, S.13). Avec « Ein Tag », présentée en 2010 au Museum Moibrosch, cette utilisation du journal prend un nouveau jour. Habituellement auto-référentielle, elle quitte la page pour se répandre, ligne après ligne, photo après photo, sur les murs de l'institution.

Le regard que porte Albrecht Schäfer aux espaces qu'il investit ne diffère en rien de la manière dont il traite les objets. Il se poste en observateur modeste et se fie à l'architecture pour trouver les prétextes de son intervention. Une moulure au plafond (*Tonne*), les angles d'une pièce (*Spinne*), chaque particularité tient de la rencontre et peut faire naître la forme. Ses installations de bois étonnent

par leur élégance. Qu'elles épousent l'espace (*Wave*) ou se limitent à la note légère de deux tiges arquées (*Untitled*, 2008), elles nous confrontent avec la même intensité au paradoxe de leur force sculpturale et de leur fragilité éphémère. À l'instar des éléments architecturaux, la lumière constitue pour l'artiste une matière. Elle participe de l'espace, l'habite et le transfigure⁴. Les dispositifs qu'il met en place en soulignent les trajectoires, les changements et pointent la permanence avec laquelle elle entoure nos vies. Ils excèdent l'ordinaire, ce « bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté »⁵, et l'augmentent au passage d'une nouvelle dimension sensible. Une poésie manifeste qui se déclame en silence.

Le long de la salle court un mur de toile à la surface duquel se déta-

chent de grands rectangles lumineux, projections de la lumière qui traverse les fenêtres. Des masses sombres se précisent, puis s'estompent comme l'ombre d'un feuillage balancé par le vent.



1. Le titre de cet article se réfère au recueil *Le Parti pris des choses* du poète Francis Ponge.

2. *La Pensée sauvage*, Claude Lévi-Strauss, 1962.

3. « L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Cerf, 2000, p. 464.

4. « Assujettis à la facilité d'un interrupteur, ils [les architectes] [...] oublient les qualités infinies de la lumière naturelle grâce à laquelle une pièce est différente à chaque seconde de la journée », Louis Kahn, *Silence et Lumière*, Éd. du Linteau, 1996.

5. C'est en ces mots que Georges Perec définit l'objet de sa recherche : « l'infra-ordinaire », dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, en 1979.

ALBRECHT SCHÄFER

Sitzgruppe/Suite, 2008.

Rotin, dimensions variables

/ rattan, size variable.

Vue de l'installation

/ Installation view, KW Institute for Contemporary Art, Berlin.

The Sun, 4.8.2007.

Extrait de la série *Newspaintings*

/ from the series *Newspaintings*, papier mâché, colle badigeon sur toile / papier-mâché, wallpaper paste on canvas.

40 pièces de 37 x 29 cm chaque

/ 40 pieces, each 37 x 29 cm.

Photo: Jens Ziehe.

ALBRECHT SCHÄFER

*The Voice of Things*¹

The room is dark, almost empty. Halfway down the wall, a slide projector. It is on, and placed on a makeshift stand: its own box. In front of it, an inch or two from the lens, two pieces of polystyrene from the remains of the packaging filter the light, tracing an undulating shape wreathed in a white halo on the opposite wall.

More words than this are probably not needed, just a simple description, to talk about Albrecht Schäfer's work: an introduction in the facts, like his works and the way he broaches the world around him. Akin to the figure of the bricoleur or oddjobman², insofar as he always makes do with whatever he has to hand, and with what he sets for himself as *given*, Albrecht Schäfer takes everyday objects which he re-arranges and transforms. With a fascination for the apparent ordinariness of things, the artist lets himself be guided by the physical qualities and features of their materials. All information and all potential are made the most of to reveal their identity and the element of aura³ slumbering therein. In the series of *Sitzgruppe/Suite*, for example, the artist relies on the malleable nature of damp rattan, and its history. From the group of chairs he starts out with, he creates a series of chrysalis sculptures. The chairs' frames, caught in the trap, remain visible; like the fossil of a previous life.

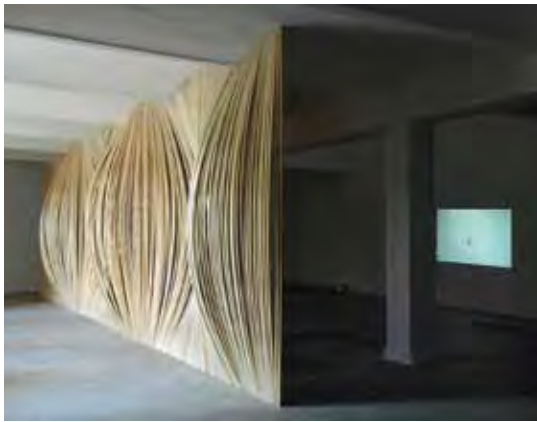
The series of *News-paintings*, produced in 2007, plays on the same principle. Here, Schäfer uses the pages of a newspaper which he kneads until he obtains a paste. Each one of the mixtures, coloured in relation to the amount of ink on the page, is then applied to a canvas identical in shape. Once hung, the work comes across like a colour chart of greys, whose minimal form vaguely calls to mind Carl Andre's modular pieces. This basic process only exists for the viewer in the interstice between its finished form and its origin. The artist seeks neither stylistic signature nor the adoption of an authoritarian stance. He negotiates with the matter and produces the conditions of a discrepancy which makes the everyday spiral eloquent. In this respect, the newspaper has pride of place in his repertoire of things. From it he cuts out blocks of text, leaving just the graphic structure formed by the voids showing (*Der Tagesspiegel*, 11.09.05, S.8). He rubs the pages in order to transfer the ink into the blurred lines of a constructivist composition (*Der Tagesspiegel*, 15.09.2009, S.13). With "Ein Tag", shown in 2010 at the Moibrosch Museum, this use of the newspaper takes on a new form. Usually

self-referential, it leaves the page and spreads, line after line, photo after photo, over the institution's walls.

The eye cast by Albrecht Schäfer on the spaces he uses is just the same as the way he deals with objects. He sets himself up as a modest observer and leaves it up to the architecture to find the pretexts for his intervention. A moulding on the ceiling (*Tonne*), the corners of a room (*Spinne*), each detail has to do with the encounter and can bring the form into being. His wooden installations surprise us by their elegance. Whether they marry space (*Wave*) or are limited to the light note of two arched rods (*Untitled*, 2008), they confront us in the same intense way with the

paradox of their sculptural strength and their ephemeral fragility. Like architectural elements, light represents a matter for this artist. It is part and parcel of space, it informs it and transfigures it⁴. The systems he sets up underscore its trajectories and changes, and pinpoint the permanence with which it surrounds our lives. They go beyond the ordinary, "that background noise which constitutes every instant of our everydayness"⁵, and augment it in passing with a new, perceptible dimension. An obvious poetry which is uttered in silence.

Along the room runs a wall of canvas on whose surface large luminous rectangles stand out, projections of light which traverse the windows. Dark masses take shape, then fade like the shadow of foliage swayed by the wind.



ALBRECHT SCHÄFER
Winds and Windings, 2008.
Vue de l'exposition / Exhibition view, KW Institute for Contemporary Art, Berlin.
Photo: Uwe Walter.

Scheibenwischer, 2009.
Impression pigmentaire / pigment print, 53 x 71,5 cm.
Courtesy Galerie Kamm, Berlin.

1. The title of this article refers to the poet Francis Ponge's collection *Le Parti pris des choses*, usually translated as *The Voice of Things*.

2. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1962.

3. "The aura is the appearance of far-ness, however near what conjures it up may be." Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, Cerf, 2000, p. 464. Quotation translated by S.P.

4. "Influenced by the easiness of a switch, they [the architects] [...] forget the infinite qualities of natural light thanks to which a room is different every second of the day", Louis Kahn, *Silence et Lumière*, Éd. du Linteau, 1996. Quotation translated by S.P.

5. These are the words Georges Perec used to define the purpose of his research: the "infra-ordinary", in an interview with Jean-Marie Le Sidaner, in 1979.

Pour une rhétorique du symptôme

Plébiscité outre-Rhin et dans toute l'Europe du Nord depuis de nombreuses années, Matti Braun a définitivement gagné ses galons de révélation de l'année 2010 en France. Tout d'abord invité à Ivry-sur-Seine à plonger dans le remarqué Travail de Rivière en 2009, l'artiste allemand enchaîne depuis les rendez-vous parisiens, chez Nathalie Obadia à l'invitation d'Esther Schipper en début d'année, au Crédac de nouveau cet automne et, enfin, à la Galerie de Noisy-le-Sec cet hiver.

Son parcours dans le paysage artistique hexagonal est à l'image de l'ensemble de son œuvre. Il trouve, en effet, sa cohérence dans la sédimentation, les renvois et la récurrence sans jamais tomber dans la répétition. Tout se construit par strates et composition chez Matti Braun. Son propos consiste à resituer le regardeur au sein d'une trame vue comme un espace à expérimenter avec des moyens de production de sens qui ne tiennent pas exclusivement de la représentation mais bien aussi de l'association et du fantasme. Ainsi, certains y verront le regard de l'éru- dit, de l'historien, de l'archéologue. Difficile de leur donner tort. Pour autant, l'ambition de Matti Braun n'est pas de réellement faire histoire et encore moins archéologie des champs et choses qu'il aborde, fussent-ils plus ou moins anciens. Il entretient, en revanche, un intérêt profond pour les relations sensibles et empiriques entre les objets du passé, des cultures, de la géographie et des contextes auxquels il se

confronte. Chaque élément ou matériau utilisé constitue un nœud indiciel imbriqué dans une toile cohérente autant que subjective. Ses installations conjuguent, relient, accordent et confrontent des indices, moins comme preuves appuyant une quelconque démonstration scientifique que comme traces, marqueurs ou symptômes d'un cheminement de pensée auquel chacun serait invité à s'adjoindre et à apporter des compléments. Ainsi, quand l'artiste installe à Ivry-sur-Seine ses reliques de la ville mythique d'Urfa en Turquie, il compose une trame historique ouverte qui prolonge autant qu'elle oriente la légende de cette cité perdue qui aurait jadis accueilli le Jardin d'Eden. Ici, les références mythologiques admises cohabitent avec des signes contemporains. Dans un état de vitrines semblable à la scénographie de quelque musée ethnographique, squelettes de carpe, jarres et lampes à huile avoisinent une copie du film éminemment politique de Yilmaz Güney *Yol* pour composer, dit-il, *Ozürfa*,

une « vraie » histoire d'Urfa en turc dans le texte (c'est le titre de l'installation). Charge ensuite au regardeur de détricoter, de reticoter et/ou de poursuivre l'entreprise onirico-révisionniste de Braun.

À Noisy-le-Sec, l'exposition *Salo* propose, de part et d'autre de la galerie, deux installations qui s'opposent et se complètent comme on dirait de deux pôles magnétiques. La première, intitulée *AtoI*, réunit cinq toiles géométriques noires, produites dans la pure tradition textile du batik originellement utilisée en Afrique Noire ou en Indonésie, et une collection de lépidoptères épinglés sous verre dans un cabinet éclairé au néon se reflétant dans un sol de laiton. De l'autre côté du centre d'art, *Pierre, Pierre* présente, quant à elle, une atmosphère lumineuse plus froide dans le halo de laquelle deux étranges séries au mur cerclent une chape de béton. La première semble une leçon de choses iconiques aussi différentes et difficiles à identifier qu'un masque africain, le reflet de néons sur un sol marbré ou encore un gros plan sur une dune de sable. La seconde forme un catalogue de constellations sombres et abstraites enchâssées. On apprend que Matti Braun réunit ici nombre de références glanées au gré d'expériences contextuelles, notamment au Maroc et au Sénégal où il s'était engagé sur les traces du sculpteur allemand Arno Breker, personnage complexe, ancien artiste officiel du III^e Reich, devenu en exil proche du Président Senghor. Ces inventaires de signes conjugués aux formes abstraites jouent à l'évidence une fois de plus sur le vocabulaire ethnographique. L'artiste n'en dit pas plus mais invite bien le regardeur à la déambulation mentale entre les signes. Il présente pour que nous décelions, propose pour que nous découvriions dans une logique processuelle ouverte qui objecte, semble-t-il, une poétique de l'archive ou de la réplique devenue nouvelle pierre philosophale revendiquée de la scène artistique contemporaine.



MATTI BRAUN

Vue partielle de l'exposition

Mental Archaeology avec /

Detail view of the group exhibition

Mental Archaeology with:

**Matti Braun, Thea Djordjadze
et Jean-Luc Moulène.**

Photo: © André Morin /

Le Crédac.

Özurfa, 2008.

Techniques mixtes / Mixed media.

Courtesy BQ, Berlin,

Esther Schipper, Berlin.

MATTI BRAUN

For a Rhetoric of the Symptom

Matti Braun's work has been acclaimed for many years now in Germany and throughout northern Europe, and, in France, he finally earned his stripes as a revelation in 2010. Invited first of all to Ivry-sur-Seine to immerse himself in the noted *Travail de Rivière* in 2009, the German artist has since been clocking up appointments in Paris, with Nathalie Obadia at the invitation of Esther Schipper early in 2010, at the CREDAC again in the autumn, and lastly at La Galerie in Noisy-le-Sec this winter.

His itinerary in France's artistic landscape is like his work as a whole. It actually finds its coherence in sedimentation, references and recurrence, without ever toppling over into repetition.

Everything is constructed in layers and through composition with Matti Braun. His basic idea consists in re-situating the onlooker within a grid seen as an experimental space with methods of producing meaning which do not exclusively involve representation, but association and fantasy as well. Some will thus see here the eye of someone erudite, a historian or an archaeologist. And they cannot really be taken to task for so doing. Yet Matti Braun's aim is not really to make history, and even less so archaeology, in relation to the fields and things he broaches, even though they may be more or less ancient. On the other hand, he has a deep-seated interest in the perceptible and empirical relations between objects of the past, and the cultures, geographies and contexts

which he tackles. Each element and material used represents a clue-like node set in a canvas that is both coherent and subjective. His installations conjugate, link, match and compare clues, less as items of proof propping up some kind of scientific demonstration than as traces, markers and symptoms of a line of thinking which everyone is invited to partake of, and add complements to. So when, in Ivry-sur-Seine, the artist installs his relics of the mythical city of Urfa in Turkey, he composes an open historical plot which both extends and steers the legend of that lost city which once supposedly housed the Garden of Eden. Here, accepted mythological references co-exist with contemporary signs. In a collection of showcases akin to the set of some ethnographic museum, carp skeletons, amphorae and oil lamps rub shoulders with a copy of Yilmaz Güney's egregiously political film *Yol*, making, he tells us, "Ozürfa", a "true" history of Urfa in Turkish in the text (this is the installation's title). It is then up to the

onlooker to un-knit, re-knit and/or pursue Braun's dream-like and revisionist endeavour.

At Noisy-le-Sec, on either side of the gallery, the exhibition *Salò* is showing two installations which contrast with and complement one another, the way we might say of two magnetic poles. The first, titled *Atol*, consists of five black, geometric canvases, produced in the pure *batik* textile tradition originally used in Black Africa and in Indonesia, and a collection of butterflies and moths pinned under glass in a neon-lit cabinet reflected in a floor made of brass. On the other side of the art centre, *Pierre, Pierre [Stone, Stone]* presents, for its part, a colder lumi-

nous atmosphere in whose halo two strange series on the wall encircle a concrete slab. The first seems to be a lesson in iconic things as different and difficult to identify as an African mask, the neon reflections on a marbled floor, and a close-up of a sand dune. The second forms a catalogue of enshrined constellations, dark and abstract. We learn that Matti Braun is here bringing together a number of references gleaned from contextual experiences, in particular in Morocco and Senegal, where he embarked in the footsteps of the German sculptor Arno Breker, a complex character, an erstwhile official artist of the Third Reich who, in exile, became close to President Senghor. To all appearances, these inventories of signs combined with abstract forms play once more on the ethnographic vocabulary. The

artist leaves it at that, but clearly invites the viewer to make a mental stroll amid the signs. He presents things so that we can single them out, he proposes things so that we can make discoveries within an open process-oriented logic which seemingly takes exception to an archival poetics and the riposte become a new philosopher's stone, claimed by the contemporary art scene.



MATTI BRAUN

Salò, 2010.

Vue de l'exposition / Exhibition view, La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec

Photo: Cédric Eymenier.

ALICJA KWADE

by/par
Raphaël Brunel

37

Extension du domaine du réel

Deux voitures sont garées côte à côte, bien parallèlement, comme chez un concessionnaire automobile. Le modèle est identique, la couleur aussi : une Nissan Micra, grise. La scène serait plutôt banale si elle ne correspondait à une œuvre d'Alicja Kwade, jeune artiste polonaise établie à Berlin. On pense alors à un énième readymade, à une critique de la société de consommation ou de la standardisation. À moins que ce ne soit une version quatre roues d'*Until You Find Another Yellow Schwalbe* de Gabriel Orozco, série dans laquelle l'artiste photographie son scooter Simson Schwalbe KR51 jaune, fabriqué dans les années 1960 en Allemagne de l'Est et acheté d'occasion lors d'un séjour à Berlin, à côté d'un autre Schwalbe jaune, témoin par cette «quête de l'autre» de ses pérégrinations dans la capitale fraîchement réunifiée. Mais à y regarder de plus près, le fonctionnement complice de ces deux Micra est tout à fait différent. C'est certainement la carrosserie enfoncée de l'aile gauche de la première voiture, empreinte visible d'un ancien accrochage, qui attire tout d'abord l'attention. On aperçoit alors une marque identique sur l'autre véhicule mais, cette fois, sur son flanc droit. Deux accidents sur deux voitures différentes ayant peu de probabilité de produire les mêmes conséquences, on aura vite flairé la supercherie et constaté avec un certain plaisir que l'œuvre repose moins sur un principe de reproduction que sur celui du reflet, chaque véhicule étant le miroir de l'autre. Cette découverte paraît d'autant plus fantastique qu'elle intervient dans le cadre d'une production industrielle de masse qui devient, ici, le support d'un travail sur le trouble de la perception.

Si cette œuvre semble se distinguer, tant dans la forme que dans les matériaux utilisés, du reste de la production d'Alicja Kwade, plutôt engagée dans une esthétique héritée du minimalisme, elle s'inscrit pleinement dans la problématique générale initiée par l'artiste autour des notions de réalité et d'illusion. *ParallelWelt 1* est constituée de huit lampes de bureau des années 1920-30 agencées par paires et séparées par deux miroirs, ce qui donne l'impression de les voir à travers une vitre transparente. Le reflet des têtes de lampes forme une sphère qui

emprisonne la lumière, réduite à un halo mystérieux. Une œuvre comme *Kooperatives Phänomen (Grundkraft)*, où un ensemble de miroirs, de plaques de verre, de bois ou de métal se courbent et s'élancent comme sous l'action d'une gravité inversée, fonctionne sur ce même mélange de poésie, d'absurde et d'étrange qui semble vouloir contredire les bases rationnelles de notre approche du monde. L'influence du minimalisme contrebalance subtilement l'utilisation d'éléments chargés symboliquement comme la lumière, l'horlogerie, qui matérialise une notion aussi abstraite que le temps, ou encore le miroir, omniprésent chez Kwade, évoquant autant la vanité que l'expérience d'Alice, brouillant les frontières entre la réalité et son reflet.

Alicja Kwade travaille ces vérités ancrées et construites historiquement qui régissent le monde de manière définitive et arbitraire, sans qu'il soit devenu possible de revenir en arrière, de les concevoir sur de nouveaux modes. Ses œuvres cherchent à en révéler l'instabilité et par là-même la possibilité de les transformer en une nouvelle réalité. Ces consensus sur lesquels tout le monde s'accorde, comme s'ils étaient évidents, ne relèvent pas seulement de la physique mais s'appliquent également au régime de valeur des biens et des matières premières, qui place l'or et le diamant au sommet d'une hiérarchie construite de toutes pièces. C'est ce type de problématiques qu'interrogent des œuvres dont la facture esthétisante joue

la carte de la contradiction, comme *Bordsteinjuwelen (Die 100 Auserwählten)*, un ensemble de cailloux trouvés dans les rues de Berlin, taillés et polis comme des pierres précieuses; *1979,7 kg bis zum Anfang*, qui prend l'allure d'un tas de minerai fin, en réalité réalisé à partir de 1979 kg de bouteilles de champagne pulvérisées; ou enfin *Kohle (1T Rekord)*, une palette de briques de charbon recouvertes à la feuille d'or. En malmenant nos croyances aveugles en une réalité prédéfinie et immuable, les œuvres d'Alicja Kwade tentent avec poésie et distance de nous réconcilier avec l'inconcevable, comme agent privilégié de l'extension du domaine du réel.

ALICJA KWADE

Nissan (Parallelwelt 1 + 2), 2009.

2 Nissan Micra.

Vue de l'exposition / Exhibition view

Grenzfälle fundamentaler

Theorien, Johann König, Berlin.

Berlin.

Parallelwelt 1, 2008.

Huit lampes Kaiser-Idell, huit

miroirs / Eight Kaiser-Idell lamps,

eight mirrors, 98 x 392 x 56 cm.

Vue de l'exposition / Exhibition view

Von Explosionen zu Ikonen,

Hamburger Bahnhof, Museum

für Gegenwart, Berlin.

Toutes les images / All images

Courtesy Johann König, Berlin.

Photos: Roman März.



ALICJA KWAD E

Extended Reality

Two cars are parked side by side, perfectly parallel, as if at a car dealer's. The model is identical, as is the colour: a grey Nissan Micra. The scene would be pretty banal were it not for the fact that it had to do with a work by Alicja Kwade, a young Berlin-based Polish artist. So one thinks of an umpteenth readymade, or a criticism of consumer society or standardization. Unless it is a four-wheeled version of Gabriel Orozco's *Until You Find Another Yellow Schwalbe*, a series in which the artist photographs his yellow Simson Schwalbe KR51 scooter, manufactured in the 1960s in East Germany and bought secondhand during a visit to Berlin, alongside another yellow Schwalbe, attesting, by this "quest for the other", to his wanderings in the newly reunified capital. But on closer inspection, the way these two Micras work in cahoots is quite different. It is undoubtedly the dented bodywork of the left wing of the first vehicle, visible sign of some old accident, that first attracts the attention. We then notice an identical mark on the other vehicle, but this time on the right side. Two accidents involving two different cars with little probability of producing the same consequences... it does not take long to sniff the hoax and, with a certain pleasure, note that the work is based less on a principle of reproduction than on one of reflection, each vehicle being the mirror of the other. This discovery seems

all the more fantastic because it occurs in the framework of a mass industrial production, which here becomes the medium of a work about confused perception.

If this piece, both in its form and in the materials used, seems to be distinct from the rest of Alicja Kwade's output, which tends to be involved in an aesthetics bequeathed by Minimalism, it is thoroughly part and parcel of the general issue introduced by the artist around notions of reality and illusion. *Parallelwelt I* is made up of eight desk lights from the 1920s and 1930s arranged in pairs and separated by two mirrors, which gives the impression of seeing them through a transparent pane of glass. The reflection of the tops of the lights forms a sphere which imprisons the light, reduced to a mysterious halo. A work such as *Kooperatives Phänomen (Grundkraft)*, where a set of mirrors, and sheets of glass,

wood and metal curve and soar upwards as if affected by the action of a reversed gravity, works on this same mix of poetry, absurdity and strangeness which seems bent on contradicting the rational bases of our approach to the world. The influence of Minimalism subtly offsets the use of symbolically loaded elements like light and clockwork, which give material form to a notion as abstract as time, or alternatively the mirror, ever present in Kwade's

œuvre, conjuring up vanity as much as Alice's looking-glass experience, blurring the boundaries between reality and its reflection.

Alicja Kwade exercises these historically rooted and constructed truths, which govern the world in a definitive and arbitrary way, with no chance of going back, and conceiving them in new ways. Her works try to reveal the instability of all this, and thereby the possibility of transforming it into a new reality. These consensuses, where everyone is in agreement, as if they were evident, do not just reveal the physical aspect but are also applied to the value system of goods and raw materials, which puts gold and diamonds at the top of a hierarchy constructed from scratch. It is this type of issue that is questioned by works whose esthetically-inclined making plays the card of contradiction, like *Bordsteinjuwelen (Die 100 Auserwählten)*, a set of stones found in the streets of Berlin, cut and polished like precious stones; *1979, 7 kg bis zum Anfang*, which takes on the look of a heap of fine ore, but is in reality made from 1,979 kilos of pulverized champagne bottles; or, lastly, *Kohle (IT Rekord)*, a pallet of coal bricks covered with gold leaf. By manhandling our blind beliefs in a pre-defined and unchanging reality, Alicja Kwade's works try, with both poetry and distance, to reconcile us with the inconceivable, like a special agent of the extension of the domain of the real.



ALICJA KWAD E

KOHLE (IT Rekord), 2010.

Bronze, feuilles d'or / Gold leaves
100 x 90 x 120 cm.

Vue de l'exposition / Exhibition view

**Backyardoutdoorsculptureseries
#6, Johann König, Berlin.**

**Bordsteinjuwelen (Die 100
Auserwählten), 2008.**

100 pierres trouvées dans les
rues de Berlin, taillées et polies,
sur socle en MDF vernis /

100 stones found in the street of Berlin,
different sizes, carved and polished
in the classical facet style, pedestal: MDF,
white varnished, 12 x 180 x 360 cm.

Vue de l'exposition / Exhibition view

**Von Explosionen zu Ikonen,
Hamburger Bahnhof,
Museum für Gegenwart, Berlin.**

Toutes les images / All images

Courtesy Johann König, Berlin.

Photos: Roman März.

DAN REES

by/par
Aude Launay

39

Whatever Works, or not !

Les artistes conceptuels sont-ils doués pour le ping-pong? La possibilité de l'échec inhérente à l'œuvre est-elle une qualité méta-esthétique de cette œuvre? Comment un facteur – au sens de porteur épistolaire – peut-il déterminer une œuvre? Le travail du jeune berlinois Dan Rees pose de bien épineuses questions. À commencer par celle-ci: à partir de quand peut-on qualifier de berlinois un artiste originaire du Pays de Galles? Considérons donc qu'il a émigré sur l'autre rive du Rhin depuis suffisamment longtemps pour cela. Répétition, reproduction et réinterprétation pourraient se donner comme des mots-clés de la pratique de Rees.

L'art a une histoire et il produit des histoires. Les références sont ici toujours très présentes, mais dans un usage pratique loin de les réduire à de simples citations. Ainsi, lorsqu'il défie Jonathan Monk ou Simon Starling au ping-pong (*Variable Peace*, 2006), Dan Rees réinterprète l'intérêt que Július Koller porte à ce sport – *Ping-Pong Club*, exposition de 1970 pour laquelle Koller invitait les visiteurs à jouer avec lui, *Ping-Pong Monument (U.F.O.)*, 1971, *Ping-Pong (U.F.O.)*, 2005, (*Basel*) *Ping Pong Cultural Situation*, 2007, etc. – ainsi que les onomatopées binaires d'Alighiero Boetti (*Ping Pong*, 1960) en conviant des artistes de la répétition, d'une génération intermédiaire, à converser tout en jouant.

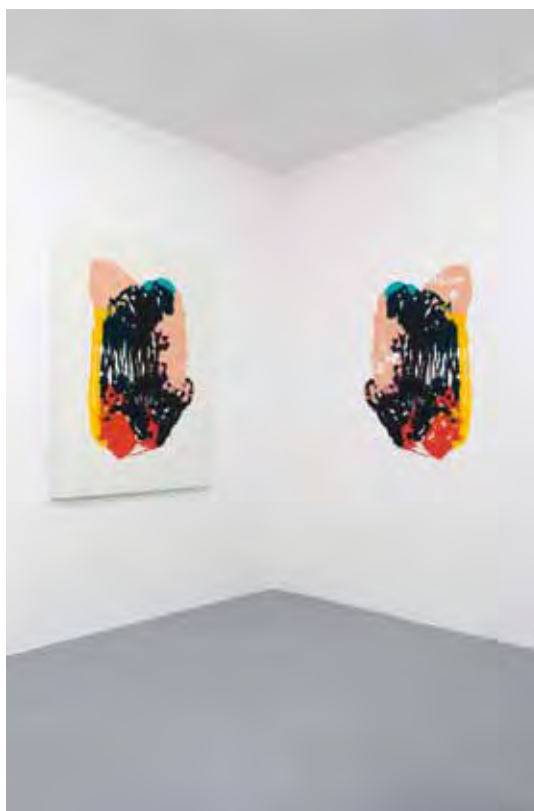
Les vidéos auxquelles ont donné lieu les parties filmées oscillent entre le pur enregistrement d'un événement somme toute bien peu cinématographique et la datation d'une sorte de passage de témoin entre artistes « conceptuels ». Toujours au rayon ping-pong, il est à mentionner que Dan Rees a photographié une très jolie balle en gros plan et a intitulé le cliché: *Ryman vs Mangold* (2005), soit l'union d'un blanc parfaitement monochrome à une courbe impeccable en un seul objet.

Parce qu'une battologie vaut mieux qu'un vulgaire pléonasme ou qu'une banale tautologie et parce que l'on sait depuis 1967 que le véritable artiste est celui qui aide le monde en révélant des vérités mystiques, *A Good Idea Is A Good Idea* (2009) est peut-être, en effet, une bonne idée. Dans cette série de peintures réalisées sur des pochettes du *white album* des Beatles, Dan Rees reproduit ses tableaux préférés: des Hockney, Mondrian, Malevitch, Klee, Thek, et bien d'autres, à sa manière. Bien peint, mal peint, repeint... Là n'est pas la question, même si quand même le Peter Halley n'est pas très propre et que les Mondrian présentent des empâtements un peu douteux. Ces images

« font image », elles sont toutes des hits même si elles paradent habituellement plutôt sous forme de posters et autres cartes postales *cheap* aux abords des grands musées que recopiées à main levée. Ce n'est pourtant pas la première fois que Dan Rees massacre la peinture. Au sens littéral, cette fois, lorsqu'il réalise ses *Squash Paintings*, ces toiles blanches sur lesquelles il étale de l'acrylique directement au tube avant de venir les coller sur le mur adjacent pour créer en vis-à-vis deux peintures jumelles, dont l'une, sans que l'on puisse préciser laquelle, est le négatif de l'autre.

Lors de la dernière FIAC, c'est une série de toiles toutes apprêtées différemment et ac-

crochées comme on n'ose plus le faire, très proches et les unes au-dessus des autres, à la manière des salons de peinture, qui en prend pour son grade. Une longue trainée de spray noir les relie entre elles en un geste narquois à l'imperitence toute juvénile et pourtant non sans rappeler certaines toiles des années soixante de Martin Barré. *Untitled* (2010) dénature la peinture-objet en lui ôtant son individualité mais ne crée pas pour autant une véritable installation, à cheval entre *in situ* et pièces célibataires, à l'image du *Wall Painting* (1972-2004) de Richard Jackson pour lequel ce dernier utilisa des toiles comme pinceaux, les faisant pivoter sur elles-mêmes, face au mur et fraîchement enduites de peinture. Le hasard a ici toute sa place, pourtant il n'est



pas l'élément déterminant de ces peintures, et ce malgré le fait qu'il en conditionne l'apparence.

De même, Dan Rees cherche souvent la collaboration, délibérée ou non, du public ou de tiers absolument extérieurs au contexte de l'œuvre en question. Ainsi il n'hésite pas à envoyer des cartes postales collées face à face, ne laissant apparents que les deux côtés écrits, et les adressant à deux personnes différentes, d'un côté au lieu d'exposition sensé présenter la pièce et, de l'autre, à un inconnu tiré au hasard dans l'annuaire ou habitant la même rue, un peu plus loin. Et comme le dit le titre de la pièce, *The Postman's Decision Is Final*. La pièce sera-t-elle réalisée même si aucune des missives n'arrive dans l'exposition? C'est une autre histoire.

DAN REES

Cadmium Yellow, Medium Hue,

Flesh Tint, Dioxazine Purple,

Bright Aqua Green, Red

Vermillion, Payne's Gray,

Phthalocyanine Green and a Little

Bit Of Black, 2010.

Acrylique sur toile et sur mur

/ Acrylic on canvas and wall.

Vue d'installation / Installation view

New Galerie, Paris.

Courtesy de l'artiste / the artist,

Tanya Leighton Gallery, Berlin,

New Galerie, Paris.

DAN REES

Whatever Works, or not !

Are conceptual artists gifted when it comes to ping-pong? Is the possibility of failure inherent in the work a meta-aesthetic quality of that work? How can a *facteur*—in the sense of mailman—determine a work?¹ The work of the young Berlin artist Dan Rees raises some quite thorny issues. Starting with the following one: when exactly can you start describing an artist hailing from Wales as a Berliner? So let us reckon that he emigrated to the other bank of the Rhine long enough ago to be one.

Repetition, reproduction and re-integration might all serve as keywords for Rees's activities. Art has a (hi)story and it produces (hi)stories. References here are invariably very present, but in a practical way, far from reducing them to mere quotations. So when he challenges Jonathan Monk and Simon Starling to a game of ping-pong (*Variable Peace*, 2006), Dan Rees re-interprets Julius Koller's interest in this sport—*Ping-Pong Club*, the 1970 exhibition for which Koller invited visitors to play with him, *Ping-Pong Monument (U.F.O.)*, 1971, *Ping-Pong (U.F.O.)*, 2005, (*Basel Ping Pong Cultural Situation*, 2007, and so on—as much as he does Alighiero Boetti's forms of

binary onomatopoeia—*Ping Pong*, 1960—, by inviting artists using repetition, from an in-between generation, to talk while playing. The videos which the filmed games gave rise to waver between the pure recording of an event which, when all is said and done, is not particularly cinogenic and the dating of a sort of baton-passing between “conceptual” artists. Still on the subject of ping-pong, it is worth mentioning that Dan Rees photographed a very pretty ball close-up, and titled the photo: *Ryman vs Mangold* (2005), namely, the union of a perfectly monochrome white and a flawless curve, in a single object.

Because battology² is worth more than a vulgar pleonasm or a common-or-garden tautology, and because we have known since 1967 that the real artist is the one who helps the world by revealing mystic truths, *A Good Idea Is A Good Idea* (2009) is actually perhaps a good idea. In this series of paintings made on covers of the Beatles' *White Album*, Dan Rees reproduces his favourite pictures, Hockneys, Mondrians, Maleviches, Klees, Theks, and many more, in his own way. Well painted, badly painted, re-painted... This is not the issue, even if, it must be said, the Peter Halley is not very neat and the Mondrians show slightly dubious impastos. These images “make an image”, they are all hits even if they usually tend to be displayed in the form of cheap posters and post cards in the vicinity of great museums, rather than copied freehand. But this is not the first time that Dan Rees has massacred painting. In the literal sense, this time around, when he makes his *Squash Paintings*, those white canvases on

which he spreads acrylic paint directly from the tube before sticking them on the adjacent wall to create two twin paintings, face to face, one of which—though you cannot tell precisely which—is the negative of the other.

At the last International Contemporary Art Fair [FIAC], it was a series of canvases all differently prepared and hung the way people no longer dare to do, very close, and one above the other, in the manner of painting *salons*, that was hauled over the coals. A long trail of black spray linked them together in a snide gesture with all the impertinence of youth, and yet calling to mind some of Martin Barré's canvases of the 1960s. *Untitled* (2010)



DAN REES

Untitled, 2010.

19 toiles enduites, peinture en spray / 19 primed canvases, spray paint. FIAC 2010.

Cour Carrée du Louvre, Paris.

Photo: Aurélien Mole.

Courtesy de l'artiste / the artist,

Tanya Leighton Gallery, Berlin.

New Galerie, Paris.

adulterates the painting object by removing its individuality, but it does not, for all that, create a real installation, somewhere between *in situ* and bachelor pieces, like Richard Jackson's *Wall Painting* (1972-2004), for which this latter used canvases like brushes, making them pivot upon themselves, facing the wall and freshly covered with paint. Chance played a major role here, yet it is not the decisive factor of these paintings, and this despite the fact that it conditions their appearance.

Dan Rees likewise often seeks out the cooperation, intentional or otherwise, of the public, or of third parties, completely outside the context of the work in question. So he does not hesitate to send post cards stuck face to face, leaving just the two written sides showing, and addressing them to two different people, on the one hand the exhibition venue meant to be showing the piece and, on the other, to a stranger chosen randomly from a telephone directory, or living in the same street, a bit further down. And as the work's title puts it, *The Postman's Decision is Final*. Will the piece be produced even if none of the missives reach the show? That is a whole other story.

1. French *facteur* means both 'factor' and 'postman'.

2. (Unnecessary) repetition.

PEGGY BUTH

by/par
Antoine Marchand

41

Postcard from Congo

Peggy Buth a entrepris, il y a quelques années, un ambitieux projet qui prend pour cadre le Musée de Tervuren sis dans la banlieue de Bruxelles. Successivement nommé Palais des Colonies à sa construction lors de l'Exposition Universelle en 1897, puis Musée du Congo l'année suivante, Musée du Congo Belge en 1908 et enfin Musée royal de l'Afrique centrale en 1960, celui qu'on nomme donc aujourd'hui communément Musée de Tervuren est un lieu symbolique de l'histoire coloniale belge et, plus globalement, européenne. Le roi Léopold II, qui souhaitait en faire une vitrine de «son» Congo afin de donner une idée du potentiel économique de cette «région» aux Belges

et d'attirer les investisseurs, y fit importer des dizaines de milliers de spécimens animaux, d'échantillons minéraux et autres objets ethnographiques. Outre le fait qu'il soit l'un des plus grands Musées coloniaux au Monde, la spécificité de cet établissement réside dans sa scénographie offrant un point de vue pour le moins daté – voire profondément erroné – sur le colonialisme, et restée quasi inchangée jusqu'en 2004, début d'une ambitieuse politique de restructuration tant sur le plan spatial que conceptuel. C'est ce moment particulier qu'a choisi l'artiste allemande pour entamer ses recherches. Entre 2004 et 2007, elle a documenté ce moment de transition dans la vie du Musée, multipliant les films et les photographies et se plongeant dans les archives et la collection de ce lieu mythique. De ces recherches intensives est né *Desire in Representation*, «Gesamtkunstwerk» qui mêle allègrement fiction et réalité, histoire personnelle et histoire collective, pour nous interpeller de manière subtile sur notre vision du (post-)colonialisme.

Publié en 2008, le livre d'artiste en deux volumes *Desire in Representation* est la véritable pierre angulaire de ce «projet somme», qui s'est depuis considérablement enrichi de plusieurs vidéos, pièces sonores, sculptures et autres séries photographiques¹. Dans le premier volume, *Travelling Through the Musée Royale*, sont reproduites les nombreuses photographies des différentes salles du Musée, des détails des différents accrochages des collections permanentes et des expositions temporaires, ainsi qu'une série d'images sur les archives et la bibliothèque du Musée. Peggy Buth y donne à voir un lieu en pleine mutation, portant encore les marques du passé et, notamment, les traces sur les murs d'œuvres aujourd'hui décrochées. Ce premier volume se conclut par un registre de références incluant des résultats d'enchères d'objets africains archétypaux, de nombreuses photographies d'archives mais également des articles écrits par Henry Morton Stanley, journaliste et

explorateur britannique missionné par le roi Léopold II en 1878 afin d'acquérir le Congo. Ce glossaire fait le lien avec le second volume de *Desire in Representation*, un récit écrit par Peggy Buth intitulé *O, My Kalulu!*

À partir d'éléments d'origines diverses – des récits de voyage d'Henry Morton Stanley, la nouvelle *My Kalulu, Prince, King, and Slave* (1874) du même Stanley, des récits historiques d'autres auteurs, des illustrations trouvées dans différents ouvrages –, Peggy Buth relate dans *O, My Kalulu!* l'histoire de Kalulu, jeune africain donné comme esclave à Stanley et qui accompagna ce dernier dans ses différents périple en Afrique centrale. Ce faisant,

Peggy Buth met en lumière des thèmes sous-jacents dans l'œuvre de Stanley, comme la fascination pour «l'homme noir», une homosexualité bien présente et le rapport dominant/dominé, révélant toute l'ambiguïté de la relation entre les deux hommes, passée sous silence à l'époque victorienne. En effet, comme l'explique Michel Foucault en évoquant cette période: «Le mutisme lui-même, les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des

choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble.»². Un équivalent victorien du «What happens in Vegas stays in Vegas», en somme!

En mêlant ainsi *storytelling*, anthropologie, ethnologie, sociologie et de nombreux autres champs de réflexion, Peggy Buth témoigne de la manière dont un discours historique évolue irrémédiablement au fil du temps, en fonction des événements politiques et des prises de position officielles et propose un point de vue aussi juste que décalé sur ce sujet si sensible des relations entre l'Europe et l'Afrique, ouvrant la voie à de nombreuses nouvelles interprétations. Plus globalement, elle offre une réflexion sur la question de «l'Autre» et sa représentation dans l'histoire, et sur l'évolution permanente de nos systèmes de valeurs et de représentation. En effet, comme elle l'expliquait dans un entretien réalisé il y a quelques années, «*The representation always tells more than one story*»³.

1. Le projet a été présenté dans son ensemble pour la première fois au Württembergischer Kunstverein de Stuttgart en 2009.

2. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Éd. Gallimard, 1976, pp. 38-39.

3. Entretien réalisé par Heike Klees, durant la résidence de l'artiste à la Villa Aurora de Berlin.

PEGGY BUTH

Desire in Representation, 2008.

Livre d'artiste / Artist's book

Courtesy de l'artiste / the artist,

KLEMM'S, Berlin.



PEGGY BUTH

Postcard from Congo

A few years ago, Peggy Buth embarked upon an ambitious project taking as its setting the Tervuren Museum, located in the suburbs of Brussels. Called, by turns, the Palais des Colonies when it was built for the 1897 World Fair, then the Musée du Congo, the following year, the Musée du Congo Belge in 1908, and last of all the Musée royal de l'Afrique centrale in 1960, what we thus today commonly call the Musée de Tervuren is a symbolic place of Belgian and, more comprehensively, European colonial history. King Leopold II, who wanted to make it a showcase for "his" Congo, so as to provide some idea of the economic potential of that "region" for the Belgians, and attract investors, had tens of thousands of animal specimens imported, along with mineral samples and ethnographic objects. In addition to it being one of the world's largest Colonial Museums, the distinctive feature of this establishment lies in its interior design, offering, as it does, a, to say the least, dated—and even deeply mistaken—view of colonialism, and one that remained unchanged until 2004, the year which saw the start of an ambitious reorganization policy, both spatially and conceptually. It was that particular year which the German artist chose to start her research. Between 2004 and 2007, she documented that transitional moment in the Museum's life, making many films and taking many photos, and delving deep into that mythical place's archives and collection. Out of that intensive research came *Desire in Representation*, "Gesamtkunstwerk", which merrily mixes fiction and reality, and personal history and collective history, and duly and subtly exercises our vision of (post-)colonialism.

The two-volume artist's book *Desire in Representation*, published in 2008, is nothing less than the corner stone of this "all-encompassing project", which has since been considerably enriched by several videos, sound pieces, sculptures, and photographic series¹. In the first volume, *Travelling through the Musée Royale*, numerous photographs are reproduced showing the Museum's different rooms, details of the different hangings and presentations of the permanent collections and temporary exhibitions, and a series of images depicting the Museum's archives and library. Peggy Buth shows a place undergoing a sea change, yet still bearing the signs of the past and, in particular, the marks left on the walls by works now no longer there. This first volume winds up with a register of references, including the results of auctions of archetypal African objects, lots of archival photographs, and also articles written by Henry

Morton Stanley, the British journalist and explorer entrusted by king Leopold II in 1978 with the mission to acquire the Congo. This glossary makes the link with the second volume of *Desire in Representation*, a narrative written by Peggy Buth titled *O, My Kalulu!*.

Based on items of varied origin—tales of travels by Henry Morton Stanley, the short story *My Kalulu, Prince, King and Slave* (1874), by the same Stanley, historical narratives by other authors, illustrations found in different publications—, Peggy Buth's *O, My Kalulu!* tells the story of Kalulu, a young African given to Stanley as a slave, who accompanied the explorer in his various wanderings in central Africa. In so doing, Peggy Buth sheds light on themes lurking in Stanley's work, such as fascination with the "black man", unmistakably present homosexuality and the relation between dominator and dominated, revealing all the ambiguity in the relationship between the two men, effectively smothered in the Victorian age. Actually, as Michel Foucault explains when he describes that period: "Silence itself, the things people refuse to say or forbid themselves from naming, the discretion required between certain speakers, are less the absolute limit of the discourse, the other side of which it is presumably separated from by a rigorous borderline, than factors which function alongside things said, with them, and in relation to them in overall strategies."² A Victorian equivalent of "What happens in Vegas stays in Vegas", in a nutshell!

By thus mixing storytelling, anthropology, ethnology, sociology and many other areas of thought, Peggy Buth illustrates how a historical discourse relentlessly evolves over time, in relation to political goings-on and official stances, and she also offers a viewpoint, that is as accurate as it is offbeat, about this extremely sensitive subject of relations between Europe and Africa, thus opening the way for numerous new interpretations. In a more general sense, she offers a line of thinking about the issue of "the Other" and its representation in history, and about the on-going development of our value and representational systems. In fact, as she explained in an interview given a few years back: "The representation always tells more than one story"³.

—

1. The project was first presented in its entirety at the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart in 2009.
2. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 38-39. Translated by S.P.
3. Interview conducted by Heike Klees, during the artist's residency at the Villa Aurora in Berlin.



PEGGY BUTH

O, my Kalulu!, 2009.

Installation sonore / Sound piece. **Dimensions variables** / Variable dimensions.

Courtesy de l'artiste / the artist.

KLEMM'S, Berlin.

Vue de l'exposition / Exhibition view

Desire in Representation,

Parc Saint Léger,

Pougues-les-Eaux.

Photo : © Fanny Martin.

ISA MELSHEIMER

by/par
Rozenn Canevet

43

Points de capiton

Lors d'un entretien en 2008, Isa Melsheimer concluait : « À mes yeux, l'art ne peut que clarifier ce qui existe déjà. Pas seulement au sens d'une idée d'harmonie ou de beauté. Mais au sens réel de la clarification.¹ ». Cette nécessité de clarification est sans doute ce qui mène l'artiste berlinoise, née à Neuss en 1968, à inverser en permanence détail et ensemble dans la production qu'elle élabore depuis plus d'une dizaine d'années. Elle n'a ainsi cessé d'appréhender le monde par ses faces cachées, souterraines, maquillées, oubliées. Comme un ouvrier gratte les peintures des murs pour en dévoiler les sous-couches, Isa Melsheimer identifie, découvre, isole les incongruités pour mieux les décrypter. Ainsi du bâtiment de Norman Foster à Nîmes qui abrite son Musée d'art contemporain : en 2010, elle réalisait là une exposition dont le fil narratif s'inspirait des aménagements techniques opérés sur l'architecture pour assurer sa fonction muséale. Escaliers, ascenseurs, doubles-planchers techniques et autres rajouts constituaient une deuxième enveloppe cachant la première, d'origine. Après en avoir visité les coulisses, soulevé les planchers, Isa Melsheimer énonçait alors son projet : imaginer ce monde de l'entre-deux, le mettre en scène jusqu'à y fantasmer le mode de vie de ses habitants.

Dans la veine des récits littéraires et cinématographiques qui cultivent le genre anti-euclidien comme le corollaire du réel, Isa Melsheimer aime à citer le 7^e 1/2 étage du film *Being John Malkovich* de Spike Jonze, *L'Homme-boîte* d'Abe Kobo ou encore *Le Città invisibili* d'Italo Calvino. Tous ont en commun d'élaborer une perception du monde par le prisme d'un observateur singulier. À ces entre-mondes et espaces perdus, Isa Melsheimer propose des formes qui empruntent aux arts décoratifs comme à l'architecture. Broderies, maquettes, objets d'espaces domestiques tels que matelas, lits, vêtements deviennent dans ses installations les symptômes d'un monde en désuétude, en lente désagrégation. Formes révélatrices d'un inconscient enfoui d'une longue histoire de famille entre art et arts appliqués, ce sont autant d'objets transitionnels de la phase pré-natale de la modernité à notre contemporanéité que l'artiste s'emploie à manipuler. Inversions, jeux d'échelles, empièlements de tissus, rapiécages, structures de verre participent à ses réalisations où la préciosité n'intervient que pour mieux indexer la paradoxale condition de sa géné-

ration déshéritée d'utopies désormais rangées au placard.

Pour autant, nulle nostalgie hormis pour les séries B, les films et magazines trash ou certaines architectures érigées au temps de l'Europe de l'Est, car le travail que produit l'artiste sur l'espace se double d'une attention aux événements qui le constituent. Petits et grands récits s'entremêlent comme dans sa dernière exposition à la galerie Jocelyn Wolff. Elle y évoquait à partir de matériaux hétéroclites (cires fondues, broderies, gouaches, textiles, béton...) la commande faite à Le Corbusier par le collectionneur parisien Charles de Bestégui, dans les années 1920, d'un appartement dédié uniquement à des soirées festives². Un autre épisode de la vie du célèbre architecte suisse – celui du cas de la villa E.1027 d'Eileen Grey – était aussi prétexte aux œuvres récentes *Battle Lines 1 et 2*. En 2008, à la Städtische Galerie de Nordhorn, c'était une réaction à la boîte de verre moderniste de Mies van der Rohe qui motivait sa production. L'actualité, comme les faits divers, est aussi l'objet d'une attention permanente de la part de l'artiste : elle retravaille, dans ses broderies, des coupures de la presse quotidienne ou des images extraites du Web et s'en inspire pour ses maquettes éphémères ou ses installations.

Son processus est somme toute assez simple : Isa Melsheimer regarde avec acuité chaque lieu dans lequel elle est invitée à exposer pour en extraire une autre signification. La complexité intervient dès lors que, paradoxalement à cette approche documentée et cette attention au détail, se dresse un étrange rideau de fumée devant celui ou celle qui ne daignerait pas regarder. Reste que quel que soit le domaine, la référence ou la culture – à tendance oppressante derrière un raffinement d'ouvrage – Isa Melsheimer cherche à créer, sans mauvais jeu de mots, des *points de capiton* au sens lacanien du terme : ce moment historique dans une chaîne signifiante qui fait « intégrer » son histoire au sujet, en produisant un sens nouveau.

1. Isa Melsheimer, conversation avec Katrin Wittneven, in *Isa Melsheimer, Kunstpreis*, Städtische Galerie Nordhorn, Wiens Verlag, Berlin 2008.

2. Aujourd'hui détruit, ce dernier avait été construit avec un salon à ciel ouvert, sans toit, et des murs d'une hauteur de 1,50 m qui ne laissaient apparaître les monuments environnants (Tour Eiffel, Arc de Triomphe) qu'à mi-hauteur.

ISA MELSHEIMER

Platz, 2004.

Matelas, miroir, béton,
fil à tisser / Mattress, mirror,
concrete, yarn, 120 x 80 x 50 cm.

Vue d'installation / Installation view

Futur 7, Berlin, 2004.

Courtesy Galerie

Jocelyn Wolff, Paris.



ISA MELSHEIMER

Anchoring Points

During a 2008 interview, Isa Melsheimer wound up as follows: “To my eye, art can only clarify what already exists. Not only in the sense of an idea of harmony and beauty. But in the real meaning of clarification¹.” This need for clarification is probably what leads this Berlin artist, born in Neuss in 1968, to permanently reverse detail and whole in the work she has been developing for more than a decade. So she is forever grasping the world by its hidden, underground, disguised, forgotten sides. The way a worker scrapes paint from walls to get to the layers beneath, Isa Melsheimer identifies, uncovers and isolates incongruities, the better to decipher them. So it is with Norman Foster’s building in Nîmes which houses the city’s Museum of Contemporary Art: in it, in 2010, she put on a show whose narrative thread was inspired by the technical features applied to the architecture to provide its museum function. Escalators, lifts, technical double floors and other additions formed a second envelope hiding the first, original one. After visiting the wings, and raising the floors, Isa Melsheimer duly declared her project: imagining this interstitial world, and presenting it in a *mise en scène* to the point of having fantasies, in it, about the lifestyle of its inhabitants.

In the vein of literary and film narratives which cultivate the anti-Euclidean genre as the corollary of reality, Isa Melsheimer is fond of mentioning floor 7½ in Spike Jonze’s film *Being John Malkovich*, Abe Kobo’s *L’Homme-boîte* [*The Box-Man*] and Italo Calvino’s *La Città invisibile* [*The Invisible City*]. All share in common the fact that they develop a perception of the world through the prism of a singular observer. For these in-between-worlds and lost spaces, Isa Melsheimer comes up with forms which borrow from both the decorative arts and from architecture. Embroidery, models, household items like mattresses, beds, and clothes, all, in her installations, become symptoms of an obsolescent world, slowly breaking up. As forms revealing an unconscious buried by a long family history between art and applied arts, they are so many transitional objects ranging from the pre-natal phase of modernity to our contemporary state which the artist strives to manipulate. Reversals, interplays of scales, heaps of fabrics, patches, and glass structures are all part of her works, where preciousness is brought in solely to better index the paradoxical condition of her generation, dispossessed of utopias now all stashed away in the cupboard.

For all this, there is no nostalgia, except for B-movies, trash films and magazines, and certain forms of architecture erected in the days of Eastern Europe, for the work produced by the artist involving space is duplicated by an attentiveness to the events making it up. Narratives large and small intermingle, as in her latest show at the Jocelyn Wolff gallery, in Paris. In it, based on eclectic materials (molten wax, embroidery, gouaches, textiles, concrete...), she conjures up the commission placed with Le Corbusier by the Parisian collector Charles de Bestégué, in the 1920s, for an apartment to be used exclusively for festive evenings². Another episode in the famous Swiss

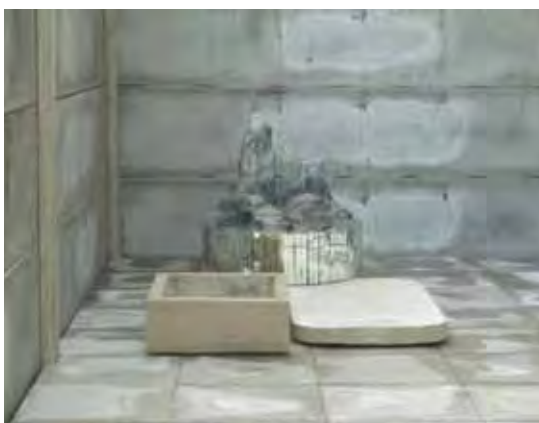
architect’s life—involving Eileen Grey’s Villa E. 1027—was also a pretext for the recent works *Battle Lines 1 and 2*. In 2008, at the Städtische Galerie in Nordhorn, it was a reaction to Mies van der Rohe’s modernist glass box which motivated her work. Current events, like news items, are also being permanently surveyed by the artist: in her embroideries, she reworks clippings from daily papers and images taken from the Internet, and draws inspiration therefrom for her ephemeral maquettes and her installations.

When all is said and done, her process is quite straightforward: Isa Melsheimer casts a keen eye over every venue she is invited to exhibit in, in order to extract another meaning from it. Complexity rears its head when, paradoxically, in

relation to this documented approach and this attention to detail, there arises a strange curtain of smoke in front of anyone deigning not to *look*. The fact remains that, whatever the domain, the reference or the culture—with an oppressive tendency behind a refinement in the making—Isa Melsheimer seeks to create—no bad pun intended—*anchoring points*, in the Lacanian sense of the term: that historic moment in a significant sequence which “incorporates” its history in the subject, by producing a new meaning.

1. Isa Melsheimer, in conversation with Katrina Wittneven, in *Isa Melsheimer, Kunstpreis*, Städtische Galerie Nordhorn, Wiens Verlag, Berlin, 2008.

2. Today destroyed, this apartment was built with a roofless living room, open to the elements, and walls just five feet high which only offered half-height glimpses of the surrounding monuments (Eiffel Tower, Arc de Triomphe).



ISA MELSHEIMER

Vue de l'exposition / Exhibition view

Carré d'art de Nîmes, 2010.

Photo: D. Huguenin.

Dachgarten/Raum, 2010.

Béton, métal, cyprès / Concrete, metal, cypress, 90 x 54 x 40,5 cm.

99 Luftballons

S'il n'est pas né en 17 à Leidenstadt, Sven Johne a toutefois un parcours pour le moins singulier. Né en 1976 à Rügen, soit la plus grande île allemande située dans la mer Baltique – connue notamment grâce au tableau *Falaises de craie sur l'île de Rügen* de Caspar David Friedrich –, il a ensuite grandi à Leipzig, à l'époque deuxième ville de RDA. Difficile d'oublier ces éléments biographiques lorsque l'on s'intéresse au travail du garçon. En effet, outre un intérêt évident pour tout ce qui touche de près ou de loin au monde maritime, sa démarche artistique est profondément marquée par la réunification allemande et ses conséquences au quotidien pour des millions de personnes. Comme il l'explique lui-même, il avait treize ans lorsque le Mur de Berlin est tombé en novembre 1989 et, du jour au lendemain, le monde de son enfance a disparu. Pour avoir grandi dans un monde qui l'a rendu profondément sceptique, Sven Johne n'a eu de cesse depuis de décrypter les conséquences de ce bouleversement politique majeur et de dénoncer les travers de nos sociétés contemporaines. S'inscrivant à la croisée de la photographie documentaire, de l'art et du journalisme, il cherche à déconstruire la forme documentaire classique, laissant planer une troublante incertitude sur les histoires qu'il raconte et instillant le doute sur la provenance et la véracité de ses images. Il associe d'ailleurs son travail au mot allemand *Verdichtung*, qui signifie à la fois intensification, fabrication ou compression et évoque également le terme de « réalité amplifiée¹ ».

Wanderung durch die Lausitz (Une promenade à travers la Lusace) (2007) est emblématique de cette démarche. Situé en ex-RDA, Walddorf est un petit village de la province de Lausitz, touché de plein fouet par le chômage suite à la fermeture de la mine de lignite voisine. Afin de redonner vie à cet endroit sinistré, ses habitants ont décidé, il y a quelques années, de le rebaptiser « Forest Village » et de le customiser à la manière d'un village du *Wild West*, le maire allant jusqu'à habiter la maison du shérif et les habitants jusqu'à porter des chapeaux de cow-boy. Malheureusement, après quelques mois d'effervescence, la vie a repris son cours normal et morose. Mais c'est un autre événement qui a attiré l'attention de Sven Johne et l'a amené jusqu'à Walddorf. En effet, le village a vu arriver en 2001 des loups dans la forêt environnante. À partir de ce scénario apocalyptique, l'artiste a réalisé cinq diptyques photographiques représentant le village en pleine nuit. Où s'arrête le vrai, où commence la part fictionnelle ici? Impossible de le savoir... Si le passage des animaux à cet endroit précis peut s'expliquer rationnellement (Walddorf se situe sur un ancien chemin de transhumance des meutes de loups), l'anecdote sert avant tout de métaphore à l'artiste pour dénoncer, d'une part, les rapports complexes entre Est et Ouest – comment un ex-village d'Europe de l'Est peut-il vouloir se réincarner

en village de l'Ouest américain? – et se pencher, d'autre part, sur la crise post-industrielle et ses conséquences économiques et démographiques, de Liverpool à Detroit en passant par Minsk².

Cependant, au lieu d'aborder frontalement ces questions dans une perspective journalistique d'investigation, Sven Johne préfère rester dans ce qu'il qualifie d'« *in between* », à savoir ce qui n'est pas montré habituellement dans les photos, pas dit dans les textes³. Lorsqu'il entend parler des nombreux immigrés africains qui cherchent à rejoindre l'Europe par l'île de Lampedusa en Sicile, il se rend immédiatement sur place et en rapporte la série *Badende* (Les Baigneurs) (2009). Mais plutôt que de verser dans le sensationnel en cherchant à photographier des corps échoués, il ne montre que des baigneurs, obligeant le regardeur à aller plus avant pour saisir pleinement la portée de ces images.

Profondément révolté, Sven Johne cherche à dénoncer l'inexorable marche en avant du capitalisme qui laisse sur le quai des franges entières de la population. Ainsi, en s'intéressant à ces personnes habituellement invisibles et réduites au silence, qu'il s'agisse des laissés-pour-compte de la réunification (*Grossmeister der Täuschung* (Les grands maîtres de la tromperie) et *Ostdeutsche Landschaften* (Paysages est-allemands), 2005), de marins ayant survécu à un naufrage (*Ship Cancellation*, 2004) ou bien encore des derniers gardiens de phare allemands (*Letzte Wärter* (Les anges gardiens), 2008), il nous livre un point de vue aussi juste que décalé sur l'état actuel de notre société, à l'avenir incertain. L'intérêt majeur d'une telle approche réside, non pas dans une hypothétique recherche de la vérité, mais bien dans ce qu'elle nous dit de notre rapport au monde.



SVEN JOHNE
Ostdeutsche Landschaften, 2005.
5 tirages c-print, sérigraphie
sur verre, encadrés / 5 c-print,
screenprint on glass, framed,
60 x 80 cm chaque / each.
Courtesy de l'artiste / the artist,
KLEMM'S, Berlin.

1. Cette expression est également utilisée pour qualifier, entre autres, les travaux de Walid Raad avec l'Atlas Group ou d'Omer Fast.
2. Ce faisant, le travail de Sven Johne s'inscrit dans ce que Guy Debord a nommé la psychogéographie, définie comme suit par ce dernier: « La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus ». in Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les Lèvres nues* n°6, Bruxelles, 1955.
3. Comme l'explique Werner D'Inka, « He knows that in a good report, the terrible and outrageous are best revealed when the terms "terrible" and "outrageous" do not appear. A (visual) language that literally forces sentiment is not powerful but flat ». Extrait de « A chronicler who lies is done for », in *Reports from the Crack of Dawn*, Berlin: Revolver Publishing, 2010, p. 115.

SVEN JOHNE

99 Luftballons¹

Sven Johne may not have been born in '17 in Leidenstadt, but his life has nevertheless been an unusual one, to say the least. He was in fact born in 1976 on Germany's largest island, Rügen, in the Baltic Sea—known in particular thanks to Caspar David Friedrich's picture *Chalk Cliffs on Rügen*. He then grew up in Leipzig, at the time East Germany's second largest city. It is hard to overlook such biographical details when you are interested in Johne's youthful work. In addition to an obvious curiosity about everything to do with the maritime world, near or far, his artistic approach was actually deeply marked by the reunification of Germany and the consequences thereof for millions of people. As he himself explains, he was 13 when the Berlin Wall came down in November 1989, and, from one day to the next, the world of his boyhood vanished. Because he grew up in a world which rendered him extremely skeptical, Sven Johne has since been forever trying to understand and decipher the effects of that major political upheaval, and speaking out against the shortcomings of our contemporary societies. In situating himself where documentary photography meets art and journalism, he tries to deconstruct the classical documentary form, and lets a disconcerting uncertainty hover over the tales he tells, thus casting doubt over the origins and truthfulness of his images. What is more, he associates his work with the German word *Verdichtung*, which means intensification, manufacture and compression all at once, and also conjures up the idea of "amplified reality"².

Wanderung durch die Lausitz [A Wander through Lausitz] (2007) is emblematic of this approach. Walddorf is a small village in the province of Lausitz, in what used to be East Germany; it has been drastically affected by unemployment since the nearby lignite mine closed down. A few years back, to breathe new life back into this stricken place, its inhabitants decided to rename it "Forest Village", and customize it like a small American Wild West town—the mayor even went so far as to live in the sheriff's house, and the villagers even wore cowboy hats. Sadly, after a busy month or two, life resumed its normal, glum course. But it was another event that caught Sven Johne's attention and took him to Walddorf. In 2001, the village had seen the arrival of wolves in the forest roundabout. Using this apocalyptic scenario, the artist produced five photographic diptychs depicting the village in the dead of night. Where, here, does reality end and fiction kick in? Impossible to know... The passage of wolves in this precise spot may be rationally explained (Walddorf lies on an old transhumance track used by wolf packs), but the artist uses the anecdote above all as a metaphor for, on the one hand, railing against the complex relations between East and West—how can a former East European village wish to be reincarnated as a town in the American

Far West?—and, on the other, focusing on the post-industrial crisis and its economic and demographic consequences, from Liverpool to Detroit by way of Minsk³.

Yet, instead of tackling these issues head-on, in a journalistic spirit of investigation, Sven Johne prefers to stay "in between", as he calls it, with things not usually shown in photos, or expressed in words⁴. When he heard about all those African immigrants trying to get into Europe by way of the island of Lampedusa, south of Sicily, he immediately went there and returned with the series called *Badende [Bathers]* (2009). But rather than waxing sensational by trying to photograph washed-up bodies, he showed just bathers, obliging the onlooker to go a step or two further in order to fully grasp the scope and impact of these images.



Up in arms and outraged, Sven Johne seeks to speak out against the inexorable forward march of capitalism, which leaves whole swathes of the population on the sidelines. So by taking an interest in these usually invisible people, who have no voice—be it those left to their own devices by reunification (*Grossmeister der Täuschung [Grandmaster of Deception]*) and *Ostdeutsche Landschaften [East German Landscapes]*, 2005), sailors who have survived a shipwreck (*Ship Cancellation*, 2004), or the last lighthouse keepers in Germany (*Letzte Wärter*, 2008), he offers us a viewpoint about the current state of our society—with its uncertain future—that is as spot-on as it is offbeat. The main interest of this kind of approach resides not in some hypothetical quest for truth, but rather in what it tells us about our relationship to the World.

SVEN JOHNE

Ship Cancellation, 2004.

5 tirages lambda, sérigraphie sur verre / 5 lambda prints, silk screen print on glass, 110 x 150 cm chaque / each.

Courtesy de l'artiste / the artist,

KLEMM'S, Berlin.

1. *99 Luftballons* (literally 99 air balloons), 1983, is one of the few German songs that was a big international hit.

2. This expression is also used to describe, *inter alia*, the works of Walid Raad with the Atlas Group, and those of Omer Fast, too.

3. In so doing, Sven Johne's work is part and parcel of what Guy Debord called psychogeography, defined by this latter thus: "Psychogeography involves the study of the exact laws, and the precise effects of the geographical environment, wittingly developed or not, acting directly on people's affective behaviour", in Guy Debord, "Introduction to a critique of urban geography", in *Les Lèvres nues* n°6, Brussels 1955. Quotation translated from the French by S.P.

4. As Werner D'Inka explains, "He knows that in a good report, the terrible and outrageous are best revealed when the terms 'terrible' and 'outrageous' do not appear. A (visual) language that literally forces sentiment is not powerful but flat." Excerpt from "A chronicler who lies is done for", in *Reports from the Crack of Dawn*, Berlin, Revolver Publishing, 2010, p. 115.

ALEXANDRA LEYKAUF

by/par
Raphaël Brunel

47

Un kaleidoscope en noir et blanc

1936. Birmingham, Alabama. La vitrine d'un studio de photographe professionnel retient l'attention d'un Walker Evans fasciné par l'image standardisée et vernaculaire. Devenu célèbre, il réalise un cliché sur lequel apparaissent frontalement des dizaines de portraits d'identité soigneusement disposés en quadrillage ainsi que le mot « studio », il s'agit là d'une photographie de photographies, une habile mise en abîme de sa nature reproductible. Nous connaissons la postérité de ce principe de rephotographie et l'importance qu'il eut dans le travail d'artistes appropriationnistes comme Sherrie Levine ou Richard Prince, dans leur volonté de questionner l'image médiatique, la notion d'original et d'auteur. Nous pourrions également aborder l'œuvre d'Alexandra Leykauf sous cet angle puisqu'elle repose notamment sur l'utilisation d'images trouvées lors de recherches en archives ou en bibliothèque, que l'artiste photocopie ou photographie ensuite. Si la technique semble similaire, la démarche est toutefois bien différente. Là où Walker Evans s'attachait à saisir une réalité dont l'ordre formel préexistait à son intervention, à retranscrire ce qu'il nommait des « arrangements inconscients », Alexandra Leykauf décontextualise ces images et les réagence dans le cadre de situations nouvelles construites de toutes pièces. Elle se démarque clairement de la photographie documentaire et des stratégies conceptuelles des années 1970 au profit d'une photographie du document, qui constituerait le point de départ d'un travail de mise en scène, d'une intervention de l'artiste.

L'iconographie invoquée par l'artiste allemande relève d'une typologie clairement identifiable. L'architecture, les jardins, les salles et les décors de théâtre sont les motifs récurrents de ses œuvres vides de présence humaine. C'est moins l'image significative qui attire son regard que la vue ou le détail secondaire, qu'elle collecte avec une certaine intuition sans planifier à l'avance l'usage qu'elle pourra en faire. Elle constitue ainsi une sorte de base de données dont elle associe et assemble les éléments au sein d'installations murales où se chevauchent photocopies et photographies encadrées, ou qu'elle dispose dans de petites maquettes avant de les photographier. Le retraitement de ce « déjà-là » hétérogène donne lieu à des structures formelles qui semblent produire leurs propres règles. Une œuvre comme *Spitzen* intrigue par sa com-

position regroupant une gravure de massif montagneux, une photographie d'un ouvrage de dentelle, une seconde de planches de bois négligemment superposées aux abords d'une forêt et une dernière d'un objet pointu démultiplié par un jeu de miroirs. C'est le titre qui donne peut-être ici la clé de ce mystérieux assemblage, *Spitzen* signifiant à la fois « dresser », « tailler » et « en dentelle ». Comme de nombreux artistes de sa génération, elle rejoue le principe collagiste des surréalistes tout en renvoyant à l'esthétique moderniste des années 1920 où se croisent Kurt Schwitters, le Bauhaus, El Lissitzky et le constructivisme. Sa démarche pourrait être associée à celle du sémionaute décrit par

Bourriaud, ce « créateur de parcours à l'intérieur d'un paysage de signes ¹ », qui constitue des archipels d'images, méandres d'interprétations ouvertes qui évoquent étrangement les panneaux d'indices dressés par les enquêteurs des polars hollywoodiens.

Alexandra Leykauf a l'habitude d'intégrer une même image à différentes situations de telle manière que, pour caractériser son travail, nous pourrions invoquer l'idée de kaléidoscope, lequel comprend un nombre déterminé d'éléments produisant une multitude de combinaisons. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le miroir et le prisme sont fondamentaux dans les compositions de l'artiste, au même titre que le pli qui vient perturber l'image, la reconstruire et mettre en évidence la rephotographie et la mise en scène. Ces procédés offrent une nouvelle perception de la photographie par un jeu de perspective qui semble annoncer la possibi-

lité de sa spatialisation. Bien que la narration ne soit jamais vraiment au rendez-vous, Alexandra Leykauf maîtrise le jeu de l'illusion et invite le spectateur à se positionner face à ses œuvres troublantes, à tourner autour lorsqu'elles prennent la forme de panneaux en trois dimensions ou à s'immerger dans le labyrinthe des faisceaux du slideshow du *Château de Bagatelle* présenté en 2010 au Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Par une manipulation active de l'archive comme ressource iconographique mise à disposition, Alexandra Leykauf réalise des œuvres complexes, capables de mettre à jour l'espace théâtral de l'image.

1. Nicolas Bourriaud, *Radicaunt. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 118.

ALEXANDRA LEYKAUF

Spitzen, 2008.

Tirage argentique / Silver
gelatin print, 90 x 140 cm.

Galerie Martin van Zomeren,
Amsterdam.



ALEXANDRA LEYKAUF

Black and White Kaleidoscope

1936. Birmingham. Alabama. The window of a professional photographer's studio catches the eye of a certain Walker Evans, intrigued by the standardized, vernacular image. By then famous, he took a photo showing dozens of identity portraits, head-on, carefully arranged like a grid, and the word "studio", a photograph of photographs, a clever endless duplication of its reproducibility. We are familiar with the posterity of this principle of re-photography and the importance attaching to it in the work of "appropriationist" artists like Sherrie Levine and Richard Prince, in their desire to question the media image, along with the notion of the original and the auteur.

We might also broach Alexandra Leykauf's work from this angle, because it is based in particular on the use of images found while undertaking research in archives and libraries, which the artist subsequently photocopies and photographs. The technique may seem similar, but the approach is quite different. Where Walker Evans strove to grasp a reality whose formal order existed prior to his intervention and transcribe what he called "unconscious arrangements", Alexandra Leykauf de-contextualizes these images and re-arranges them in the framework of new situations constructed from scratch. She stands clearly apart from documentary photography and from the conceptual strategies of the

1970s, in favour of a photography of the document, representing the point of departure for a task involving presentation—the artist's intervention.

The illustrative material introduced by Leykauf stems from a clearly identifiable typology. Architecture, gardens, rooms, theatre sets, all are recurrent motifs in her works, which are devoid of any human presence. It is not so much the meaningful image that attracts her eye, as the view and the secondary detail, which she collects with a certain intuitiveness, but without planning in advance the use she will make of it. In this way, she puts together a kind of database, where she associates and assembles the various elements within wall installations, where framed photocopies and photographs overlap; at times she also arranges them in small maquettes before photographing them. The re-treatment of this heterogeneous "already-there" gives rise to formal structures which seem to produce their own rules. A work such as *Spitzen* is intriguing because of its composition, which brings together a print of a mountain range, a photograph of a piece of lace, a second one of wooden planks carelessly laid one on top of the other on the edge of a forest, and a last one of a

pointed object reflected many times over in a set of mirrors. It is the title which perhaps here offers the key to this mysterious assemblage, the German word *Spitzen* meaning at once "to point", "to sharpen" and "made of lace". Like many artists of her generation, she re-enacts the collagist principle of the Surrealists, while referring to the modernist aesthetic of the 1920, when Kurt Schwitters, the Bauhaus, El Lissitzky and Constructivism all crossed paths. Her approach might be associated with that of the semionaut described by Bourriaud, that "creator of itineraries within a landscape of signs"¹, who puts together archipelagos of images, meandering, open-ended interpretations which oddly conjure up those clue boards set up by investigators in Hollywood thrillers.

Alexandra Leykauf often incorporates one and the same image in different situations, in such a way that we can introduce the kaleidoscope idea, which includes a given number of elements producing a whole host of combinations, in order to hallmark her work. What is more, it is not by chance that the mirror and the prism are essential in the artist's compositions, as is the fold which disturbs the image, reconstructs it and highlights the re-photography and the presentation. These procedures offer a new perception of photography through an interplay of perspective which seems

to announce the possibility of its spatialization. Although narrative is never really part of it all, Alexandra Leykauf masters the game of illusion and invites viewers to take up their position in front of the disconcerting works, move around them when they are in the form of three-dimensional panels, or plunge into the labyrinth of the slideshow light beams of the *Château de Bagatelle*, shown in 2010 at the Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Through an active manipulation of the archive as an available iconographic resource, Alexandra Leykauf produces complex works, capable of exercising, and shedding light on, the theatrical space of the image.

1. Nicolas Bourriaud, *The Radicant*. New York, Sternberg Press, 2009.



ALEXANDRA LEYKAUF

Spitzen, 2008.

Tirage argentine / Silver
gelatin print, 90 cm x 140 cm.

Galerie Martin van Zomeren,
Amsterdam.

Carsten Höller — Soma

à la Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, du 5 novembre 2010 au 6 février 2011
par Patrice Joly



CARSTEN HÖLLER

Soma, 2010.

Vue de l'installation /
Installation view **Hamburger**
Bahnhof, Museum für
Gegenwart, Berlin, 2010.

© VG Bild-Kunst 2010 /
Carsten Höller.

Photo : Attilio Maranzano.

Quand on entre dans la grande salle de la Hamburger Bahnhof, le spectacle offert par l'exposition de Carsten Höller est à la fois grandiose et décevant : l'immense hall de l'ancienne gare a été transformé en un vaste enclos où s'ébat un petit groupe de rennes. L'enceinte est séparée en son exact milieu par une barrière qui divise en deux l'espace et le troupeau ; tout autour de ce pseudo-zoo a été ménagée une promenade pour nous laisser approcher et contempler de près les cervidés, même les toucher : certains d'entre eux, gourmands et légèrement cabotins, ont vite compris tout l'intérêt qu'ils pouvaient tirer du contact des humains... D'emblée une violente odeur d'urine vous prend à la gorge et vient vous rappeler que vous avez affaire à des bêtes sauvages ; tout de même, la prégnance de l'odeur a de quoi surprendre ; après coup, il s'avère que cette intensité est liée au fonctionnement même de l'installation qui nécessite le recyclage du liquide ainsi que son stockage momentané. Dans la nature, la dispersion des fluides sécrétés par les animaux sauvages participe d'une économie de la reproduction mais ne produit pas ce genre d'accumulation dérangeante pour des odorats délicats. Pas sûr que l'artiste ne se réjouisse de ce résultat inattendu qui permet de dépasser l'ordre du *spectacle* pour tendre vers une installation *totale* qui ajoute à la vue et à l'ouïe, l'odorat et le toucher... Toutefois la déception est présente dans la mesure où les bêtes, pour la plupart endormies, n'offrent à la vue des humains que le spectacle minimum d'un sommeil entrecoupé de mouvements intempestifs. Carsten Höller est familier de ces situations qui interrogent notre rapport à l'animal : en 1997, avec *Ein Haus für Schweine und Menschen* (Une maison pour les cochons et les hommes), l'indépassable sentiment d'incompréhension à l'encontre du comportement

des porcins semblait déjà être la conclusion qu'il laissait poindre.

Avec *Soma*, cette thématique de l'irréductible étrangeté de l'animal trouve une espèce d'apothéose : la simplicité de *Ein Haus* (un simple observatoire où les spectateurs dissimulés à la vue des pourceaux avaient tout loisir d'épier ces derniers dans leurs diverses « occupations ») se complexifie d'une multiplication des points de vue (il a même imaginé la possibilité pour les visiteurs fortunés de passer une nuit au milieu de l'enclos, pour s'immerger encore plus dans la proximité des animaux). On y retrouve la fascination de l'artiste pour le règne animal dont il n'a cessé d'explorer et de mettre en scène les potentialités plastiques : des canaris enfermés dans des cages géantes, dont on a un peu de peine à s'expliquer la présence, viennent ponctuer de leur stridences le parcours des visiteurs tandis que des mouches et des souris ont été invitées à venir peupler le dispositif. Cependant, la présence énigmatique des champignons géants, autre motif récurrent de l'artiste, vient troubler une mise en scène que l'on pouvait entendre jusqu'alors comme une reprise de *Ein Haus*, dans une version plus sophistiquée. Il faut désormais remettre les animaux à leur juste place, celle de *médiums* nécessaires à la production de cette boisson divine et éponyme, le *Soma*, qui, sous sa forme d'urine [sic] permet de rendre le breuvage issu de l'ingestion de l'amanite tue-mouches encore plus puissant et surtout de le débarrasser de ses effets secondaires désagréables.

Si Carsten Höller possède un doctorat en agriculture, il ne fait plus partie du monde universitaire ; il a quitté les protocoles scientifiques pour se consacrer à ceux de l'art, autrement moins contraignants sur le plan de l'établissement du savoir mais certainement aussi exaltants sur le plan de la construction de la vérité.

Si l'on veut avoir une idée claire de ce qu'a voulu faire l'artiste avec *Soma*, il est nécessaire de se livrer à un petit exercice d'érudition : pour aller vite, le *Soma* est maintes fois cité dans le Rig Véda – le long texte canonique de l'Inde antique (les Aryens donc) – où il apparaît paré des atours de la divinité. Le *Soma* est un psychotrope puissant, doté de surcroît de pouvoirs divinatoires selon les anciens ; d'ailleurs, le *Soma* n'est pas qu'un simple « nectar », c'est une véritable divinité, située juste en dessous d'Indra dans le panthéon de ces dieux tombés dans l'oubli. Par ailleurs, il ne s'agit vraisemblablement pas avec ce nouveau projet de faire l'apologie de la consommation de drogue sous couvert de sa légitimation ancestrale : même si les motifs de l'artiste restent parfois obscurs et que l'on peut être tenté d'y voir quelques résurgences *new age*, la piste de l'imbrication du caractère mythique des versets et d'une source possible de recherches scientifiques autour du principe actif du champignon semble être beaucoup plus fructueuse. C'est dans l'établissement de ce protocole mi-fictionnel mi-scientifique, où le visiteur est convié à participer à une expérience *in vivo* géante (Le *Soma* produit-il réellement des effets divinatoires, influe-t-il sur le comportement des animaux, des humains?), que se situe l'enjeu du travail. On savait l'artiste férù d'expérimentations scientifiques qu'il s'amusait à transposer dans le domaine artistique : ici, il pousse le bouchon beaucoup plus loin en faisant s'entremêler deux logiques radicalement opposées. Au final, la création de ce *tableau vivant* aussi littéral que contraire à la tradition en question repose la légitimité de tout dispositif agréé de constitution du savoir en déployant, jusqu'à la démesure, une impossible démonstration...

Clemens von Wedemeyer — *The Repetition Festival Show*

au Project Arts Centre de Dublin du 25 novembre 2010 au 19 février 2011, à la Kunsthal Charlottenborg de Copenhague du 5 mars au 22 mai 2011 et à la Fondazione Galleria Civica de Trento du 28 mai au 28 août 2011

par Patrice Joly



CLEMENS VON WEDEMEYER

Otjesd, 2005.

Film still. Courtesy galerie

Jocelyn Wolff, Paris.

The Repetition Festival Show présente une série de quatre films de Clemens von Wedemeyer. En apparence, et comme le titre de l'exposition tend également à nous le faire accroire, nous sommes face à une proposition qui répond aux conventions de présentation en vigueur dans le film commercial ou expérimental, à savoir une anthologie ou une sélection de films dédiés à un ou plusieurs cinéastes ou réalisateurs. En apparence seulement, puisqu'un des enjeux du travail de von Wedemeyer est justement de tenter une traversée de ces apparences qui jalonnent et gouvernent la pratique du cinéma – entendue dans les deux sens d'un vocabulaire filmique mais aussi de techniques de distribution. Aussi, la référence au festival est-elle loin d'être anodine puisque, dès les abords de la salle de projection, nous savons que nous n'aurons pas affaire à un festival classique mais plutôt à un mode de présentation qui s'attache à déconstruire l'appareillage « propagandiste » du cinéma : ce festival-là est un festival auto-centré, la palme d'or reviendra forcément à son auteur unique puisqu'il n'y a ni compétition, ni jury, ni sélection. Von Wedemeyer intègre les stratégies de l'industrie du cinéma à son propre compte : en utilisant les mêmes techniques de séduction que cette dernière, il entend nous rappeler que la puissance de captation ne commence pas à l'intérieur de la salle obscure mais bien en amont, via l'ensemble communicationnel dont un « vrai » festival comme celui de Cannes par exemple représente un des points culminants.

Il s'avère donc nécessaire de considérer que le dispositif qui précède le visionnage de ces quatre films importe autant que les films en « non compétition ». Le display déployé sur les murs du hall qui précède la salle de

projection fait penser à un rouleau virtuel : à hauteur des yeux apparaissent les posters relatifs au film « à l'affiche », tandis qu'au-dessus sont placés les documents liés au film précédent et au-dessous ceux correspondant au film à venir, le tout se déroulant et se repositionnant au fur et à mesure que le festival avance dans le temps. Le spectateur a ainsi le sentiment d'être confronté à une événementialité en boucle, qui va à l'encontre d'un fonctionnement festivalier plus enclin à privilégier une logique de tension permanente culminant au moment de la désignation du lauréat et de la remise des prix. Par ailleurs, cette mise en scène de la répétition renvoie à la construction des films de von Wedemeyer dont la boucle constitue un des éléments-clé : cette dernière est primordiale dans une œuvre qui s'attache avant tout à restaurer une proximité avec le réel même si au demeurant son principe semble proprement incompatible avec ce dernier. Avec l'installation du *Project Art centre*, l'artiste s'attaque à l'enveloppe extérieure et plus seulement à la construction interne de ses films. Ainsi s'instaure une continuité entre l'avant-scène et les œuvres elles-mêmes à travers le redoublement de ce qui constitue sa marque de fabrique, la répétition critique.

Dans cette optique, le choix des films présentés revêt une importance déterminante : la sélection se doit de correspondre à cette entreprise de déconstruction ébauchée précédemment qu'elle devra prolonger à la manière d'une démonstration mathématique. Pour von Wedemeyer, le cinéma narratif classique consiste en la mise en place d'une illusion crédible, dont il convient pour ses promoteurs de ne jamais laisser prise à une possible mise en doute... Plutôt que de s'attaquer frontalement au sortilège cinématogra-

phique comme le feront les Lettristes en parsemant la linéarité filmique d'accidents de lisibilité, von Wedemeyer préfère reprendre les techniques mêmes de la réalisation afin d'en révéler les soubassements. La « traversée de l'écran » s'opère notamment dans *Occupation* qui consiste en le filmage du filmage d'un film dont on a du mal à percevoir la progression si ce n'est qu'au bout d'un moment on a l'impression que la foule des figurants filmée de manière désordonnée par l'équipe de tournage prend petit à petit le contrôle des opérations : nous voilà au cœur des préoccupations de von Wedemeyer pour qui la reprise en main des mouvements de caméra par les figurants devenus *acteurs* sonne comme la métaphore d'une liberté reconquise et de retrouvailles avec un réel que le cinéma ne fait qu'occulter. Dans *From the Opposite Side*, von Wedemeyer s'en prend cette fois-ci à la dichotomie intérieur / extérieur qui est sensée assigner un point de vue fixe au spectateur. En plaçant ce dernier dans une instabilité permanente qui le fait errer d'une pensée à l'autre, il rend l'identification d'autant plus difficile que la trajectoire décrite par la caméra hésite en permanence entre ce qui relève de l'espace privé et de l'espace public : la gare centrale de Munich et ses abords où se situe l'action du film représente l'archétype de zones architecturales passe-partout. Le doute sur le statut des espaces arpentés accompagne et redouble le sentiment de flottement généré par l'indécision quant à l'identité du narrateur. Pour ajouter à cette perte des repères (qui résonne également avec la volonté de von Wedemeyer d'interroger la « place » de la réalité), le film emprunte au genre policier à travers l'exploitation d'un fait divers qui ne donne lieu à aucune résolution mais est plutôt prétexte à inventorier la

topographie des lieux ainsi que la multitude bariolée qui s'y meut. Dans *Ostjed*, on retrouve cette même construction circulaire du mouvement de caméra et du « scénario » : on y tourne littéralement en rond. Se référant aux tentatives de ressortissants des anciennes républiques de l'Est au milieu des années 2000 pour se procurer des visas pour les pays de l'Ouest, en l'occurrence le consulat d'Allemagne à Moscou, cette nouvelle « boucle » s'accorde cette-fois ci parfaitement avec la réalité décrite par les anciens candidats : on y retrouve les sujets chers à l'auteur, le sentiment de surplace et l'impression d'une réalité bien plus fictionnelle que celle de l'invention scénaristique. Le motif de la queue y est dessiné en tant que symptôme d'un pouvoir abusant cyniquement de ses prérogatives : le

caractère sisyphien des efforts poursuivis par les requérants, prisonniers d'une queue dont on ne discerne plus ni la direction ni le début, peut également être perçu comme une métaphore de l'impossible saisie du réel par l'outil cinématographique. Le dernier opus est en fait une trilogie, *Against Death*, *Interview* et *Found Footage*, qui constitue une réflexion sur la constitution de l'altérité à travers l'exploration du rôle de la caméra comme marqueur de la civilisation. Prenant pour cible le documentaire anthropologique en tant que source de fabrication de la mythification de la découverte de l'autre, *Found Footage* décrit les étapes historiques de notre rapport au *sauvage* et culmine au moment du canular magistral des Tasaday¹. *Interview* propose de radicaliser définitivement notre rapport aux

peuples « primitifs » afin de leur laisser une chance de survie... Quant à *Against Death*, la sophistication de la technique semble être toute entière destinée au service d'un scénario relevant de la magie et du paradoxe : une fois de plus, que ce soit à travers l'utilisation de la boucle ou des multiples possibilités de la machine, l'art de von Wedemeyer travaille à révéler le pouvoir de la caméra comme outil de mystification.

1. Les Tasaday ont été « découverts » au début des années 1970 et, dans un premier temps, identifiés comme un peuple n'ayant eu aucun rapport avec la civilisation moderne. Quinze ans plus tard, période correspondant au *black out* lié au régime de Ferdinand Marcos, on les retrouve ayant développé des attitudes civilisées proprement inexplicables : cette affaire est connue comme étant une des plus grandes mystifications de l'histoire de l'anthropologie.

LE PARIS BAR À PARIS

Le Paris Bar à Paris

à la galerie Suzanne Tarasiève, Paris, du 8 janvier au 12 mars 2011

par Emmanuelle Lequeux



LE GUN

(Chris Bianchi, Bill Bragg, Neal Fox, Stéphanie Von Rechwitz, Robert Rubbish) *Paris Bar (After Kippenberger)*, 2010.

Encre de chine et feutre sur papier, 97 x 126 cm.

Avec son carrelage noir et blanc et son accrochage fourmillant d'œuvres d'art par dizaines, le Paris Bar est l'un des cafés-cultes de Berlin : tous les artistes et intellectuels de la fin du XX^e siècle ont participé à son aventure, avec force discussions effrénées et valse d'alcools variés. À la fin de l'hiver 2011, en écho à l'échange de galeries *Berlin-Paris*, la galerie Suzanne Tarasiève a décidé de rendre un prolifique hommage à ce haut lieu de l'underground. Truffée de surprises, accumulative comme jamais, l'exposition ne laisse pas un mur respirer, avec son accrochage très XIX^e. Portée par cette ambiance électrique, la galerie prend des airs de cabaret sauvage. Il s'agissait avant tout de payer un tribut au propriétaire mythique du lieu, Michel Würthle. Artiste et collectionneur, cet homme a tout

fait pour que le Berlin des années soixante-dix et quatre-vingt retrouve sa splendeur alternative des années vingt, allant jusqu'à inviter nombre de peintres dans l'île qu'il possédait en Grèce, dont il a fait un refuge alternatif et un lieu d'inspiration. La galeriste de Belleville a donc emprunté au restaurant bohème nombre des toiles et dessins qui ornent ses murs : on y découvre notamment d'étonnantes collaborations de Würthle avec quelques maîtres de l'art allemand, comme Martin Kippenberger ou Daniel Richter, qui se plaisaient à hanter les lieux ; on y déniche aussi, plus surprenant, un de ses dialogues picturaux avec le jeune Damien Hirst. D'autres œuvres ont été simplement inspirées par le café, comme les dessins à plusieurs mains du collectif anglais Le Gun : des noirs

et blancs gothiques qui rendent parfaitement cette atmosphère de créativité permanente. D'autres commandes, passées par la galerie à de jeunes artistes, se trouvent ici entourées de toiles des peintres à qui Suzanne Tarasiève reste fidèle depuis vingt ans, comme une très pure aquarelle de Georg Baselitz, ou quelques beaux Markus Lüpertz. Enfin, pour rappeler que, de Bowie à Joseph Beuys, pas un artiste important n'a négligé d'arroser là son voyage à Berlin, des dizaines de photographies mettent en scène ces superbes habitués comme Warhol, Broodthaers, Yves Saint-Laurent ou encore Lou Reed. Bref, un étonnant fragment de *Zeitgeist*, qui restitue la magie de ce lieu comme une parenthèse enchantée.

The Host and the Cloud



Une créature fictive saisie en plein discours indirect libre, une révolution du mode romanesque du courant de conscience... Voilà ce que propose le dernier film de Pierre Huyghe, *The Host and the Cloud*, qui mérite amplement le qualificatif de chef-d'œuvre. Sorti tout droit du chapeau d'un magicien ou des délires d'Alice de Lewis Carroll, une figure hante ce film présenté en octobre dernier à la galerie Marian Goodman : un lapin, silhouette numérique effilée. Il est la clef de voûte du récit et n'apparaît pourtant qu'en de rares instants, articulation du film qui file en un long et époustouflant questionnement d'une heure et trente minutes : comment l'exposition à la culture peut-elle changer nos comportements ? Comment l'Histoire s'infilte-t-elle dans nos vies, comment les récits des médias façonnent-ils notre imaginaire, comment la geste des magazines influence-t-elle notre inconscient ? Faut-il tenter de s'en sortir, ou se réapproprié plutôt les mondes qui nous envahissent ? Le plasticien français, représentant de la France à la biennale de Venise en 2001, y répond par un récit constitué d'une succession de scènes des plus hétéroclites. Ambition ? Échapper à « ces effrayants ready-made d'imaginaire dans lesquels on se love, comme la religion, ou la culture ». Sont ici mis en scène les êtres et les actions imaginaires qui flottent dans le cerveau de l'animal virtuel. Émanations incarnées d'une psyché toute fictionnelle : comme dans le projet *Ann Lee*, tout se retourne comme une peau. C'est la fiction qui

s'invente une réalité. Ainsi se compose « le portrait de l'état mental d'un personnage de fiction, voyage au sein de l'esprit d'un sujet absent ».

Ce film a été tourné au cours de trois séances mémorables, nourri par des dizaines d'heures de lecture de manuels de neuroscience évoquant les états de conscience modifiés, jusqu'à la *Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim. Trois dates ont été retenues : Halloween, la Saint-Valentin et le 1^{er} mai, ces « fêtes populaires qui ont colonisé le temps ». Huyghe a choisi comme cadre le musée désormais fantôme des Arts et traditions populaires (ATP), au cœur du jardin d'Acclimatation. Idéal pour celui dont les livres sur l'histoire des expositions universelles et parcs d'attraction envahissent la bibliothèque. Voilà plus de six ans que ce symbole de la muséologie d'après-guerre est fermé. Il se réveille au gré du film, pendant trois soirées de tournage en live. Au milieu des vitrines figées dans leur passé, l'artiste a placé une quinzaine d'acteurs. Libre de ses mouvements, un public d'initiés (écrivains, gens de l'art, famille, danseurs) était invité pendant trois heures à se faire le témoin de leurs gestes. « C'était comme une collection de situations performées, avec magicien, hypnotiseur, psychologue, couple faisant l'amour ». À quoi s'ajoutent des interprètes qui rejouent des archives de l'histoire : le procès d'Action directe, le couronnement de Bokassa ou encore l'épisode de ce viol sur Second Life qui brisa plusieurs vies réelles. Juges, auditoire, badauds... Certains des acteurs portent des masques en forme de livres



PIERRE HUYGHE
The Host and the Cloud.

2009-2010.

Video stills.

Courtesy de l'artiste
et galerie Marian Goodman,
New York / Paris.

Photo: Ola Rindal.

ouverts constellés de diodes: manière de faire comprendre qu'ils sont les figurants abstraits de l'Histoire en cours, plus que des personnages réels. Abstractisés, ils forcent l'attention du spectateur, qui se concentre sur leurs voix. On ne sort ainsi pas intact de la diatribe d'une des protagonistes du groupe Action Directe, qui évoque dans une violence superbe l'état de conditionnement auquel nous réduit la société.

Grâce à cinq caméras, tout fut filmé en intégralité, jusqu'à obtenir 60 heures de rush. « Dans cette expérience collective très forte, parfois les choses étaient complètement jouées, parfois elles étaient totalement hors contrôle, pour les acteurs comme pour moi, raconte l'artiste. Avec une séance d'hypnose, on ne peut prévoir ce qui va se passer. Idem quand un employé du musée prend un somnifère, ou qu'on lui met un encéphalogramme pour voir ce dont il rêve. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui apparaît. Il s'agit avant tout de quelque chose qui se déroule dans le réel. On m'associe surtout à un artiste qui fait des films. Mais ce qui m'intéresse, ce sont les situations qui se produisent vraiment. Comment on se joue des rôles: c'est ça l'authenticité. Fondamentalement, c'est une histoire de migration d'un état vers l'autre. La condition du migrant est une des conditions du conte de notre présent », conclut-il.

Interrogée sous hypnose, une jeune femme offre une des clefs de ce labyrinthe psychique: « Quand j'étais petite, dit-elle, je voulais être dans l'histoire. Je voulais que ce soit vrai quand on disait "on aurait dit que" ». C'est cet « on aurait dit » que Huyghe cristallise à travers son voyage. Ce fascinant retournement de situation se déroule en saynètes entremêlées qui échappent à toute tentative de description. Des squelettes font le ménage, des danseurs se déchaînent sur le *Thriller* de Mickael Jackson, des marionnettes rejouent des psychodrames, un homme caresse la lumière pour faire naître des ombres chinoises: la fiction sous toutes ses formes se voit interrogée par ces silhouettes furtives. Certaines scènes se dessinent dans la sensualité la plus douce: étreintes collectives que le réalisateur arrache à l'ombre, tendre fête noyée dans la mélodie de la chanteuse Kate Bush qui irradie ce brusque retour à l'adolescence. Sa voix acide susurrant *The Wuthering Heights* porte à l'incandescence les images

mélancolique de cette party où le visage de jeunes filles joue avec le feu des lumières rouges. Il faudrait que jamais cela ne cesse. D'autres moments font de violents échos à la réalité la plus contemporaine: récits d'immigration ou envolées terroristes qui composent la poésie éminemment politique du film.

Au final, *The Host and the Cloud* se déroule comme une longue rêverie criblée des feux de l'actualité, une valse de fantômes et de références. On ne saurait s'étonner de ce que l'artiste a notamment choisi comme bande-son la musique de *Mulholland Drive* en plus de celle de *Pierre et le Loup*: il sait, comme David Lynch, faire exploser la frontière entre la réalité et sa fiction, créer un entre-deux narratif épais comme un brouillard. Peu à peu, le vieillot musée d'ethnologie française se transforme en une île mentale. Quasiment toutes les scènes y sont dédoublées, rejouées: l'auteur du *Remake* du *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock sait combien les récits en seconde main offrent de potentiel narratif. Chaque réalité a ses avatars et la force de fascination du film provient en partie de ces jeux de reflet. « *In girum imus nocte et consumimur igni* », dit le palindrome. Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu.

Si Huyghe parvient si parfaitement à incarner ses interrogations, c'est en composant aussi le portrait d'une génération, celle des quadragénaires. Les souvenirs d'enfance se disputent l'écran, quand se succèdent des reconstitutions du procès d'Action Directe, du couronnement de Bokassa, quand apparaît *E.T.* en train de manger des céréales. Documentaire de fiction qui fera date dans l'art des années 2010, *The Host and the Cloud* dessine une passionnante tentative de comprendre comment les images nous composent: ainsi de ce mannequin qui endosse à tour de rôle tous les styles qu'elle a successivement incarnés au cours de ses défilés, redonnant corps à ces clichés de magazine, pour créer un mille-feuille du temps qui passe. Quand, dans la dernière scène, le lapin virtuel retourne dans son « terrier », en fait une vraie maquette de village appartenant à la collection des ATP, la boucle est bouclée, et le vertige total.

PIERRE HUYGUE

The Host and the Cloud



A fictitious creature caught in the middle of a free indirect speech, a revolution in the novelistic stream-of-consciousness mode... This is what is offered by Pierre Huyghe's latest film, *The Host and the Cloud*, which fully merits being described as a masterpiece. Coming straight out of a magician's hat, or Lewis Carroll's hallucinating Alice, a figure haunts this film, which was screened last October in the Marian Goodman gallery: it is a rabbit, a slender, digital silhouette. It is the keystone of the narrative, yet it makes only rare appearances, albeit lending articulation to the film which proceeds like one long and mind-boggling question lasting for an hour and a half: how can being exposed to culture alter our behaviour? How does History find its way into our lives? How do media narratives shape our imagination? How do the gestures of magazines influence our unconscious? Should we try to get away from all this? Or should we rather reappropriate the worlds that are invading us? This French artist, who represented France at the 2001 Venice Biennale, answers these questions by way of a narrative made up of a succession of extremely eclectic scenes. His aim? To get away from "those scary imaginary readymades in which we huddle, like religion, or culture". Presented here are the imaginary beings and actions which float in the virtual animal's brain. Embodied emanations of a thoroughly fictional psyche: just like the Ann Lee project, everything turns inside out, like a skin. It is fiction inventing a reality for itself. This is how we get "the portrait of the mental state of a fictional character, a journey into the mind of an absent subject".

This project was filmed in three sessions, in a memorable shoot, fuelled by hours and hours of reading, from neuroscience handbooks describing altered states of consciousness to Bettelheim's psychoanalysis of fairy tales. Three dates were used: Halloween, St. Valentine's Day,

and the 1st of May, those "popular holidays that have colonized time". As his setting, Huyghe chose the now phantom Museum of Arts and Crafts (Musée des Arts et traditions populaires, ATP), set in the heart of Paris's Botanical Gardens (Jardin d'Acclimatation). Ideal for someone whose books on the history of world fairs and theme parks invade his library. It is now more than six years since this symbol of postwar museology closed its doors. It is reawakened by the film, for three live evening shoots. In the midst of the showcases frozen in their past, the artist has put some fifteen actors. Free to move about as they wished, an audience made up of the initiated (writers, people involved with art, family, dancers) was invited for three hours to become witnesses of their gestures. "It was like a collection of performed situations, with a magician, a hypnotist, a psychotherapist, and a couple making love". Plus performers re-enacting historical archives: the "Action Directe" trial [an armed revolutionary group of the 1970s and 1980s]; Bokassa's coronation; and that rape episode on "Second Life", which shattered several real lives. Judges, audience, curious onlookers... Some of the actors wear masks shaped like open books studded with diodes: a way of getting across that they are the abstract extras of the History under way, more than real characters. Thus abstracted, they command the spectators' attention, and the spectators focus on their voices. As a result, you do not emerge unscathed from the diatribe of one of the "Action Directe" members who, with superb violence, describes the conditioned state we are reduced to by society.

Using five cameras, everything was filmed *in toto*, which produced 60 hours of rushes. "In this very powerful collective experience, things were at times completely acted, at others they were totally out of control, for the actors and for me alike", the artist recounts. "With a



PIERRE HUYGHE
The Host and the Cloud.
 2009-2010.
 Video stills.
 Courtesy de l'artiste
 et galerie Marian Goodman,
 New York / Paris.
 Photo: Ola Rindal.



hypnosis session, you can't foresee what's going to happen. Ditto when a museum employee takes a sleeping pill, or when you subject him to an encephalogram to see what he's dreaming about. What interests me is what appears. What's involved, above all, is something happening in reality. I'm mostly thought of as an artist who makes films. But what interests me is situations which really come about. The way we play parts: that's what's authentic. Essentially it's a story of migration, from one state to another. The migrant's condition is one of our present-day story-like conditions", he concludes.

Questioned under hypnosis, a young woman offers one of the keys to this psychic maze: "When I was small," she says, "I wanted to be in the story. I wanted it to be true when someone said" "You'd have thought that..." It is this "you'd have thought" that Huyghe crystallizes through his journey. This fascinating reversal of situations unfolds in dovetailed cameos, which elude any attempt to describe them. Skeletons are cleaners, dancers go wild to Michael Jackson's *Thriller*, puppets re-enact psychodramas, a man strokes the light to create a shadow theatre: fiction in all its forms is challenged by these furtive silhouettes. Some scenes take place in the gentlest sensuality: collective embraces which the director wrenches from the shadow, a nice party awash in the melodious music of the singer Kate Bush, who lends a glow to this abrupt return to adolescence. Her sharp voice murmuring *Wuthering Heights* stokes the melancholy images of that party, where the faces of young girls play with the glow of red lights. It should go on and on. Other moments violently echo the most contemporary reality, tales of immigration and terrorist flights of fancy, which form the film's distinctly political poetry.

In the end, *The Host and the Cloud* is like a long daydream peppered with the spotlights of current events,

a waltz of fantasies and references. It should not come as a surprise that the artist has chosen in particular as the sound track the music of *Mulholland Drive*, in addition to the score of *Peter and the Wolf*. Like David Lynch, he manages to explode the boundary between reality and his fiction, and create a narrative interstice that is as thick as fog. Little by little, the fusty old museum of French ethnology is turned into a mental island. Almost all the scenes in it are duplicated, and redone: the author of the *Remake* of Hitchcock's *Rear Window* knows the degree to which secondhand narratives offer narrative potential. Every reality has its variants, and the powerful fascination of the film comes partly from these reflective interplays. "In girum imus nocte et consumimur igni", reads the palindrome. We go round and round in the night and we are consumed by fire.

If Huyghe manages so perfectly to incarnate his questions, it is also by painting the portrait of a generation, the forty-somethings. Childhood memories vie for the screen, when there is a series of reconstructions of the "Action Directe" trial, and the Bokassa coronation, and when *E.T.* appears eating cereal. As a docu-fiction that will go down in the art of the 2010s, *The Host and the Cloud* traces an exciting attempt to understand how images make us: so it is with this famous model who, turn by turn, wears all the styles which she has successively embodied in her fashion shows, lending some substance to those magazine snapshots, to create a multi-layered impression of time passing. When, in the final scene, the virtual rabbit goes back to its "burrow"—in fact a real model of a village belonging to the ATP collection—, the thing has come full circle, and our dizziness is total.

—

FLORIAN PUGNAIRE



Théâtre des Opérations

Toiles lacérées à la sangle, voitures et machines à l'épreuve de la compression : la mécanique de destruction à l'œuvre chez Florian Pugnaire et David Raffini a de prime abord un air de famille avec le Nouveau Réalisme. À y regarder de plus près, cette stratégie de destruction s'inscrit dans le processus de fabrication de l'œuvre ; l'action performative et le geste en conditionnent l'apparition.

Qu'ils s'attaquent à une Fiat 126, une 2 CV ou un tractopelle, la machine devient une sculpture hybride qui a enregistré les accidents volontaires. *Hors Gabarit* (2010) prend pour point de départ une Fiat 126 également surnommée Polski Fiat, une voiture pour le peuple, d'abord produite en Italie puis choisie comme telle aussi par le régime polonais. Sa carcasse est enfermée dans une grande sculpture minimale en tôle d'inoc que l'on ne verra qu'en photographie. Les artistes tentent alors avec force coups de masse, et à l'aide de sangles et d'une presse hydraulique, de retrouver le gabarit initial du véhicule : le remodelage s'effectue ainsi à la fois manuellement et mécaniquement. La compression est ici paradoxale : elle ne vise pas à transformer radicalement l'objet mais à redonner à un produit industriel reproductible un semblant de forme originale. De ce processus de destruction naît une forme unique. La sculpture s'inscrit dans la tradition de ce que l'on pourrait appeler la « vanité automobile » amorcée dans les années 1960, dans la lignée des *Car Crashes* d'Andy Warhol, de la *Giulietta* de Bertrand Lavier ou des compressions de César caractérisées par l'usage de la presse hydraulique.

Tout comme *Expanded Crash*, qui voyait une 2 CV subir une compression programmée dans la durée (de juin 2008 à mars 2009), *In Fine* repose sur un principe d'auto-destruction. Une épave de tractopelle biélorusse a été importée dans la friche du Palais de Tokyo. Seule en scène, la machine s'autodétruit progressivement dans un étrange ballet mécanique, ses griffes projetant leur ombre sur la coupole et rappelant subrepticement *La Fourchette* (1928) d'André Kertész – ce leitmotiv de la griffe sur fond blanc apparaissant également dans *La Maison du Docteur Edwardes* (1945) d'Alfred Hitchcock. Lorsque la machine déraile, c'est l'ère industrielle qui s'emballe avec elle. La performance a donné lieu à un film éponyme qui voit le paysage de catastrophe contaminé par la ruine et la désolation ressembler étrangement à celui de Tchernobyl : la machine courant à sa propre perte devient un hybride monstrueux entre le mécanique et l'organique. Dans la vidéo-performance *Manœuvres* (2009), c'est un Fenwick qui se met à décrire des cercles sur le sol d'une usine ; ce travelling piloté par la machine (une presse de dix-huit mètres de long) dessine alors un théâtre des opérations où les objets sont progressivement soumis à la destruction.

Froisser, pulvériser, broyer, concasser, marteler, déchirer la tôle ou la toile sont autant de modalités de destruction qui permettent à l'action d'engendrer l'œuvre, embarquant les objets dans une histoire qui s'éloigne progressivement de celle du readymade.

FLORIAN PUGNAIRE
ET DAVID RAFFINI

In Fine, 2010.

Vues de l'exposition / Exhibition view

Module, 06-09.2010.

Palais de Tokyo, Paris.

Courtesy galerie Torri, Paris.

Photo : Aurélien Mole.

FLORIAN PUGNAIRE
ET DAVID RAFFINI

Hors Gabarit, 2010.

Vue de l'exposition / Exhibition view

Hors Gabarit, galerie Torri, Paris.

Courtesy galerie Torri, Paris.

Photo : Aurélien Mole.

FLORIAN PUGNAIRE
Sans titre, 2010.

Inoc, sangle / Stainless steel, strap,

160 x 110 x 60 cm.



Theatre of Operations

Canvases slashed with a strap, vehicles and machines subjected to compression tests: at first glance, the mechanics of destruction at work with Florian Pugnare and David Raffini has a family look about it, involving New Realism. On closer inspection, this strategy of destruction is part and parcel of the process of making the work; the performance-related action and the gesture condition its appearance.

Whether they are attacking a Fiat 126, a Citroen 2 CV or a backhoe loader, the machine gives rise to a mongrel sculpture which records deliberate accidents. *Hors Gabarit [Heavy Vehicles]* (2010) takes as its starting point a Fiat 126 also nicknamed Polski Fiat, a car for the masses that was first produced in Italy, before being selected by the Polish government as the people's car. Its body is enclosed inside a large minimal sculpture made of stainless steel sheets, which is only ever seen in photographs. Then, with sledgehammers, straps and a hydraulic press, the artists try to re-find the vehicle's initial size: the remodeling is thus carried out both manually and mechanically. The compression here is paradoxical; it is not aimed at radically transforming the object, but at restoring to a reproducible industrial product a semblance of its original form. From this process of destruction a unique form comes into being. The sculpture is part of the tradition of what we might call the "automobile *vanitas*", ushered in in the 1960s, in the wake of Andy Warhol's *Car Crash* works, Bertrand Lavier's *Giulietta*, and César's compressions hallmarked by the use of a hydraulic press.

Just like *Expanded Crash*, which saw a Citroen 2 CV undergo a time-programmed compression (from June 2008 to March 2009), *In Fine* is based on a principle of self-destruction. A wrecked Belarus backhoe loader has been brought into the waste ground of the Palais de Tokyo. Alone on stage, so to speak, the machine gradually destroys itself in a strange mechanical ballet, its claws casting their shadow over the cupola and surreptitiously calling André Kertész's *La Fourchette [The Fork]* (1928) to mind—this leitmotiv of the claw on a white ground also appearing in Alfred Hitchcock's *Spellbound* (1945). When the machine goes off the rails, it is the industrial age that goes along with it. The performance has given rise to an eponymous film which sees the landscape of catastrophe contaminated by ruin and desolation look strangely like that of Chernobyl: the machine hurtling to its own destruction becomes a monstrous mongrel somewhere between the mechanical and the organic. In the performance video *Manœuvres* (2009), it is a fork-lift truck that starts making circles on the floor of a factory; this tracking shot, steered by the machine (a 60-foot long press) thus outlines a theatre of operations where the objects gradually undergo destruction.

Crumpling, pulverizing, crushing, grinding, hammering, and ripping sheet iron and canvas are all methods of destruction which permit action to give rise to the work, embarking the objects involved on a story which gradually gets further and further away from that of the readymade.



Espace Croisé
Centre d'Art Contemporain

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

JEAN-CHARLES HUE

13 Mai - 12 JUILLET 2011

Organisé dans le cadre du programme de coopération transfrontalière Interreg IVA 2 mers sans zeeën
cofinancé par l'Union Européenne (FEDER). Investir dans votre futur. Projet Face2Face.



SAISON VIDEO 2012
Call for submission

www.saisonvideo.com

Organisé dans le cadre du programme de coopération transfrontalière Interreg IVA 2 mers sans zeeën
cofinancé par l'Union Européenne (FEDER). Investir dans votre futur. Projet Face2Face.



OLIVIER NOTTELLET

Mur Porteur

**Du samedi 19 mars
au samedi 30 avril 2011**

Attention :
Vernissage le jour du printemps
dimanche 20 mars à partir de 16 h

galerie martinethibaultdelachâtre
4 rue de Saintonge
75003 Paris - France
www.lachatregalerie.com

DRAWING NOW
Salon du dessin contemporain
Stand B 16
Du 25 au 28 mars 2011
Carousel du Louvre, Paris

STÉPHANE
BÉRARD
BRUTAL
WARBURG

11.03 – 23.04.2011

MARION MEYER
CONTEMPORAIN

3 rue des Trois Portes F-75005 Paris
T +33 (0)1 46 33 04 38 F +33 (0)1 40 46 91 41
Mar – Sam / Tue – Sat 11:00 – 19:00
www.marionmeyercontemporain.com

Mélo die :
touj ours l'art
des autres

Nick Laessing
Ursula Bogner
présentée par Jan Jelinek

12 mars 2011 -
22 mai 2011

Vernissage le vendredi 11 mars
à 18h30 et à 20h *Schleusen*,
performance de Jan Jelinek d'après
une partition d'Ursula Bogner

Dans le cadre du Week-end de
l'art contemporain : *Voice Figures*,
performance de Nick Laessing,
le samedi 19 mars à 18h30

CEAAC, Centre Européen d'Actions
Artistiques Contemporaines
7, rue de l'Abreuvoir, 67000 Strasbourg

www.ceaac.org/curator



ceaac

photo : Ursula Bogner, 1978

Fonds Régional d'Art Contemporain
Poitou-Charentes

L'HORIZON
ABSOLU

David Renaud

Exposition
28 janvier - 28 mai 2011

63 Bd Besson Bey
16000 Angoulême

www.frac-poitou-charentes.org



PLATFORM

DANIEL
NADAUD
JEAN-JACQUES
RULLIER
21^e SIÈCLE
APRÈS ALBERT ROBIDA

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 26 mars au 05 juin 2011
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ
*soins restaurés
château-gontier*



Christoph Meier

Tripode / 2 avril - 4 mai 2011 / www.tripode.fr



EXPOSITION
**ÉRIC 'IDÉO
 DUYCKAERTS**

5 MARS – 5 JUIN 2011

MAC/VAL
 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
 DU VAL-DE-MARNE

**VAL de
 MARNE**
 Conseil général

PLACE DE LA LIBÉRATION
 94 VITRY-SUR-SEINE - WWW.MACVAL.FR

Eric Duyckaerts, 2010 © Stéphane Azzareo

Vanishing point

12 mars - 23 avril 2011

Isabelle Giovacchini

GALERIE ISABELLE GOUNOD 13, rue Chapon - 75003 Paris
 01 48 04 04 80 contact@galerie-gounod.fr www.galerie-gounod.com mardi-samedi 11h-19h



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

**SIMON
 BOUDVIN**

*ANASTYLOSES
 ET RECONVERSIONS*

VERNISSAGE	EXPOSITION
SAMEDI	13 MARS –
12 MARS	30 AVRIL
2011	2011
11H30	

rue éterlet
 77500 chelles
 du vend. au dim.
 de 14h à 17h
 et sur rendez-vous

Navette le 12 mars
 départ à 10h45 de
 Paris - Bastille
 sur réservation au
 +33 (0)1 64 72 65 70
 ou leseglises@chelles.fr

<http://leseglises.chelles.fr>



GALERIE SAMY ABRAHAM INAUGURAL EXHIBITION VARCHAR

11.03 - 16.04.2011

MATTHIEU BLANCHARD
BRUNO BOTELLA
EMILIE DING
VINCENT GANIVET
EMMANUELLE LAINE
BEVIS MARTIN & CHARLIE YOULE
NICOLAS MILHE

43 rue Ramponeau 75020 Paris
gallery@samyabraham.com

+33 (0) 1 43 58 04 16
www.samyabraham.com

GÉOGRAPHIES DU DESSIN

—
Gilles Balmet
Julien Berthier
François Dezeuze
Vidya Gastaldon
Benjamin Hochart
Olivier Nottellet
Qubo Gas
Jean-Jacques Rullier
Stéphane Sautour
Catharina Van Eetvelde



Diplômés dnsep 2010
École des beaux-arts
de Bordeaux

TROMPE LE MONDE

exposition
du 18 au 27.03.2011
à la Bourse du Travail

vernissage - le 19.03.2011
speakers' corner - capc - le 19.03.2011
vente - galerie Eponyme - le 28.03.2011

DIDIER MARCEL NUIT MAGIQUE

—
du 20 mars
au 12 juin 2011

MUSÉE RÉGIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
LANGUEDOC-ROUSSILLON

146 avenue de la Plage
BP4 - 34410 SÉRIGNAN
+33 (0)4 67 32 33 05

museedartcontemporain@cr-languedocroussillon.fr

Ouvert du mardi au vendredi de 10h à 18h,
le week-end de 13h à 18h
Fermé le lundi et les jours fériés





Jessica Warboys

Land & Sea

Aurélien Froment

*Une exposition
comme les autres*

**Deux expositions
au Crédac
du 8 avril au 12 juin 2011**

**>>-> Vernissage jeudi 7 avril 2011
de 17 à 21 h**

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac
93, avenue Georges Gosnat - 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06

Ouvert tous les jours (sauf le lundi) de 14h à 18h,
le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous, "entrée libre"
M° ligne 7, Mairie d'Ivry / (à 20 mn de Châtelet / 50 m du Métro)
Station Vélib : 1-3, rue Robespierre - M° Mairie d'Ivry

Le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale
des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication),
du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.

Le Crédac est membre du réseau et

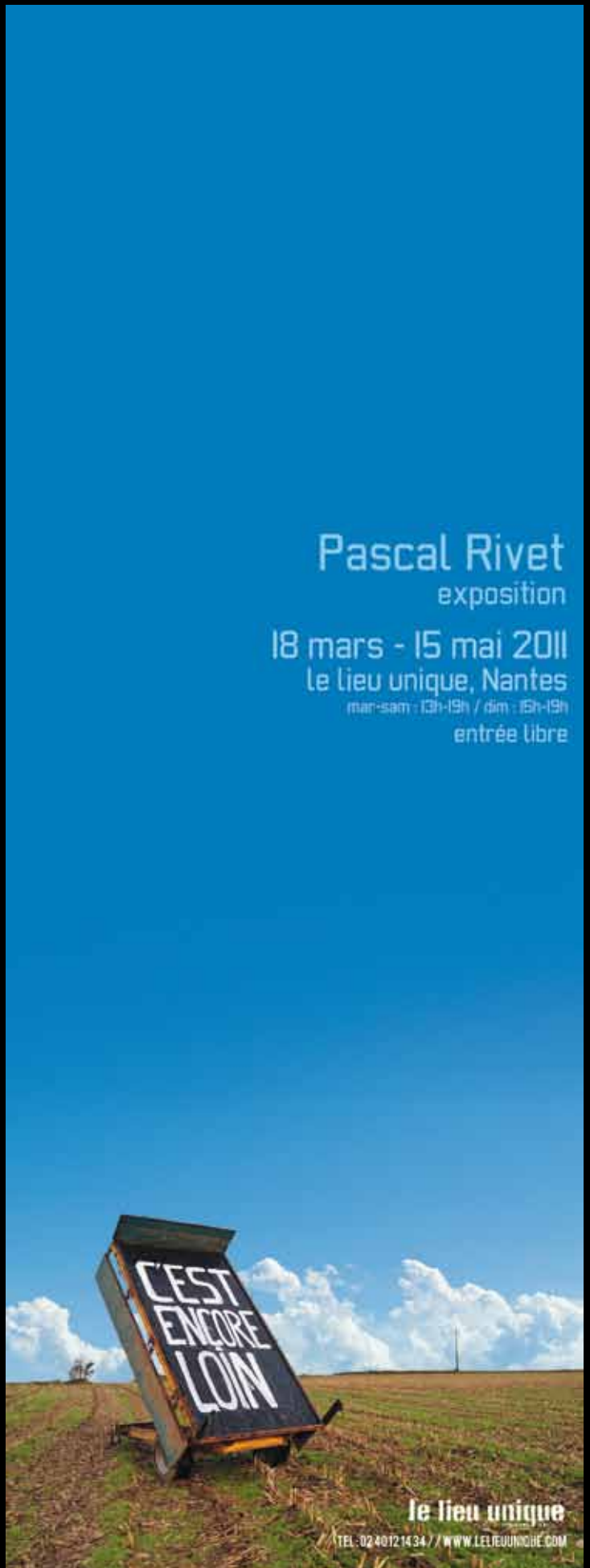
KALEIDOSCOPE



Le Journal des Arts



Centre
d'art
contemporain



Pascal Rivet
exposition

18 mars - 15 mai 2011
Le lieu unique, Nantes
mar-sam : 13h-19h / dim : 15h-19h
entrée libre

le lieu unique

TEL : 02 40 12 14 34 / WWW.LELIEUUNIQUE.COM

Tom Burr — Gravity moves me

au Frac Champagne-Ardenne, Reims, du 4 février au 17 avril 2011

par Aude Launay



TOM BURR

Silver Lining Leaning Lying, 2011. Vue de l'exposition de

Tom Burr, Gravity Moves Me, au FRAC Champagne-Ardenne.

Photo: Isabelle Giovacchini.

Les natures mortes de Tom Burr se déploient toujours dans l'espace en figeant un individu dans l'instant de leur étendue. Ces portraits de personnalités qui nous ont quittés – on se souviendra de Truman Capote, Coco Chanel, Chick Austin ou Gertrude Stein évoqués par quelques vêtements et objets alanguis sur des balustres ou des panneaux de bois blanc – sont pourtant bien plus que de simples *memento mori*. Sur un mode appropriationniste, les sculptures du New-Yorkais pervertissent l'épure minimaliste par l'ajout d'objets du quotidien au doux parfum vintage. Livres ouverts, jaquettes punaisées, chaises renversées et boas de plumes blanches indolents s'entremêlent sur une rampe de bois brut qui serpente dans la grande salle de l'ancien collège de Jésuites rémois. À l'étage, *Susan Blushing* est saisissante de solennité. Sur un large socle reposent des couvertures de lit, quelques magazines et des pulls à col roulé très seventies dans un camaïeu de rouges et de roses à la tendre désuétude d'une jeune fille rougissante. La nonchalance impeccablement maîtrisée du display donne une charge émotionnelle certaine à l'ensemble; l'illusion du hasard est parfaite. Plus qu'à des vanités, il nous semble être face à des gisants contemporains, allongés comme l'étaient les monarques en leurs tombeaux. La sculpture se fait sépulture tandis que le

visage de Sontag nous fixe, impassible, depuis la couverture d'un *Vanity Fair* de 1983. Immortalisée par sa compagne Annie Leibovitz, elle a le regard grave de celle qui se sait regardée et tente de se voir elle-même pour se montrer exactement comme elle le souhaite.

Silver Lining Leaning Lying est une pièce peut-être plus déstabilisante encore. Un grand caisson gris est adossé au mur, de petits miroirs carrés fixés sur son pourtour, tandis qu'en son centre, resté vide, passe un câble d'acier auquel est pendu par la manche un blouson gris qui aurait appartenu à l'artiste. Ici encore la gravité qui nimbe l'exposition – intitulée *Gravity Moves Me* – se pense à double sens : qu'elle soit pesanteur ou mélancolie, on ne saurait s'en défaire. La dimension biographique laisse place à l'autobiographie et, comme d'un être il est impossible de tout connaître, les miroirs ne se saisissent de notre image que de manière fragmentaire, reflétant deci delà un pied ou une jambe mais jamais l'intégralité de notre corps de passant. Les autres miroirs, trop hauts, ne laissent pas un visage s'imprimer à leur surface et préfèrent faire écho à l'architecture austère du Frac Champagne-Ardenne.

À ces sculptures qui se situent dans l'angle mort de notre perception, jouant sur notre affectivité autant que sur notre sens

esthétique, répondent les très subtiles *Black Wall Skirts* réalisées *in situ*. Littéralement « mini-jupes pour murs », ce sont en réalité des bandes de tissu noir utilisées au théâtre pour dissimuler l'arrière des décors qui sont ici accrochées comme d'improbables petits rideaux au bas des murs. « Cachez ce white cube que je ne saurais voir » semblent-elles s'insurger, tentant modestement de masquer une partie de ce qui est maintenant devenu invisible à nos yeux : le blanc, la nudité des murs qui sont l'écrin de l'art. Disséminées dans toute l'exposition, *Our Lady of the Corner*, *Our Lady Under the Stairs*, *Our Lady of the Window* (soit Notre Dame du Coin, du Dessous des escaliers, de la Fenêtre) évoquent tout autant la transvaluation des valeurs présente dans le premier roman de Jean Genet que la célèbre cathédrale, toute proche.

Acerbe critique de la virgine géométrie de l'espace portée aux nues par les modernistes, la série des *Black Wall Skirts* pointe avec une ironie persiflante l'artificialité dans laquelle s'inscrit encore aujourd'hui un art qui tend pourtant paradoxalement à être plus qu'un miroir, une continuité de la vie.

Haute culture: General Idea, une rétrospective, 1969-1994
 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 11 février au 30 avril 2011
 par Cécile Broqua et Cyril Vergès



GENERAL IDEA
 Vue de l'exposition
 Haute Culture: General Idea,
 Une rétrospective, 1969-1994,
 au Musée d'Art moderne de
 la Ville de Paris / ARC. Courtesy
 the Estate of General Idea.
 Photo : Pierre Antoine —
 Musée d'Art moderne de
 la Ville de Paris / ARC, 2011.

L'entité canadienne General Idea composée de Felix Partz, Jorge Zontal et AA Bronson a produit entre 1969 et 1994 une œuvre prolifique et cultivée issue de la contre-culture des années 1960 et 1970, dédiée à l'invention d'une critique des structures sociales dominantes. Tout y passe ou presque: les mass-médias, la nature des images, leur valeur, la sexualité, la société de consommation, l'image de l'artiste, son rôle, le monde de l'art...

Haute culture, volet parisien de la rétrospective General Idea, restituée à travers près de trois cents œuvres et archives toute la vigueur de l'univers de ces trois garçons qui ont en commun bien plus qu'une posture: une attitude *camp* sévèrement emmaillottée dans la légèreté et la parodie. Conçue par les commissaires Frédéric Bonnet et Odile Burluraux qui ont fait le choix de ne pas imposer d'autre parti pris scénographique que celui de laisser les œuvres au premier plan, l'exposition s'organise autour de quatre thématiques: l'artiste, le glamour et le processus créatif; la culture de masse; architectes / archéologues; sexe et réalité. Le tentaculaire projet *AIDS* bénéficie d'un traitement spécial en étant disséminé sur l'ensemble du parcours à l'image de l'évolution de la pandémie. Démarré en 1987, ce projet s'interrompt brutalement en 1994, année de la disparition de J. Zontal et F. Partz, tous deux victimes de la maladie. Parmi les œuvres emblématiques qui abordent cette crise sanitaire, outre le logo *AIDS* créé en 1987 et décliné sous de multiples formes à partir du *LOVE* de Robert Indiana, la sculpture *Blue (Cobalt) Pla©ebo [a.k.a. Blue (Mazarine) PLA©EBO]*, 1992 – trois volumes en forme de pilules géantes, rouge, vert et bleu, posés au sol côte à côte dans la salle Dufy – apparaît saisissante de solennité. Elle

pourrait être un autoportrait du trio mais évoque aussi trois cercueils, restituant l'image d'une fin tragique et brillante. Si la crise du sida imprime à ses assauts critiques une dimension plus violente, personnelle et intime, le processus de création et de diffusion des œuvres reste quant à lui fidèle au mode de la contamination que General Idea adopte dès 1969. L'exposition rassemble de nombreuses œuvres et archives documentant cette stratégie de la contrefaçon délirante et critique qui cerne distinctement, au-delà des thèmes proposés par les commissaires, une première période, 1969-1987, au cours de laquelle ils édifient leur propre structure mythologique. Cette recherche foisonnante qui caractérise leurs débuts est rejouée ici par un accrochage abondant et rythmé qui permet d'appréhender l'étendue de leur registre formel et théorique. À ce titre, les deux vidéos *Pilot* (1977) et *Test Tube* (1979), ayant valeur de manifeste, s'inspirent directement de programmes télévisuels et annoncent le programme artistique à venir: réinvestir sur un mode *queer* et *camp* les relations à l'autorité. Les vingt-six numéros de *FILE*, édités entre 1972 et 1989, calqués sur le nom et le logo du magazine américain *LIFE*, illustrent cette ambition en pariant sur l'infiltration de la culture *mainstream* par le biais d'un contenu éditorial sophistiqué plus « critique, politique et polyssexuel ». Le numéro consacré en 1975 au glamour, que le groupe, entre fascination et rejet, considérerait comme un ingrédient constitutif du processus de création, est emblématique de l'esprit délié et mordant de cet art de l'excès. De tout cela, il était déjà question en 1971 au moment de la création de *Miss General Idea* – personnage fictif et métaphorique – élue reine de beauté à l'occasion

de performances qui reprenaient la mécanique des concours de Miss. Dans la foulée, ils ont offert un espace d'exposition imaginaire à leur muse, le *Pavillon de Miss General Idea*, dont ils ont préféré mettre en scène la destruction plutôt que de lui donner une existence physique. Ce bâtiment fantasmé agissant comme une critique de la galerie et du musée est donné à voir sous la forme de vestiges archéologiques sur lesquels le motif du caniche, qui traverse toute leur œuvre, est omniprésent. Outre la section sexe et réalité, la plus prometteuse et la moins intéressante, qui rassemble entre autres dix peintures grand format où trois caniches flous revisitent les positions du Kama Sutra, l'installation *P Is For Poodle (The Milky Way From the 1984 Miss General Idea Pavillion)* (1982) présente, dans la dernière partie du parcours, une étable de caniches avec de la paille et des tabourets à traire. Cette œuvre où les trois chiens placés sous le firmament attendent d'être traités pour livrer le fluide de leur inspiration offre une parabole ironique et amusante sur le génie créatif. *Haute culture*, par sa richesse, sa diversité, la simplicité des thématiques proches des enjeux théoriques et formels du trio, la présence systématique des cartels, parvient à conserver intacte la dimension subversive de cet œuvre fait pour exister hors des galeries et des musées. Inscrit dans le contexte de ces années dont les rues ont vu naître les luttes contestataires et identitaires des minorités visibles et invisibles, l'art de General Idea fait entendre une voix dissidente et remarquablement timbrée qui n'a rien perdu de sa fraîcheur.

Larry Bell — *En perspective*

au Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes, du 25 février au 22 mai 2011

Commissariat : Marie de Brugerolle

par Antoine Marchand



LARRY BELL
Untitled, 1969.
Verre réfléchissant transparent,
cube : 101,5 x 101,5 x 101,5 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
© Larry Bell.

Le terme « confidentiel » n'est certainement pas le plus approprié pour évoquer le travail de Larry Bell, présenté dans les collections des plus grands musées du monde, mais force est de constater qu'il ne jouit pas de la même renommée que ses contemporains Donald Judd ou Dan Flavin. En effet, sans chercher à réécrire l'histoire, il est admis que les artistes « historiques » de cette période sont plus à chercher du côté de la côte Est des États-Unis que de son versant Ouest. Le corpus réuni par Marie de Brugerolle dans l'exposition du Carré d'Art – l'artiste préfère parler de sélection plutôt que de rétrospective – est donc l'occasion de réinsérer la pratique de Larry Bell à sa vraie place dans l'histoire de l'art américain récent, mais également de découvrir des œuvres peu ou pas montrées jusqu'à présent. Membre du fameux mouvement *Finish Fetish*¹, aux côtés de John McCracken ou Craig Kauffman, Larry Bell n'a cessé, depuis la fin des années 1950, de travailler sur les questions de perception, d'illusion optique, se démarquant ainsi de l'art minimal classique auquel on l'a souvent associé. Bien qu'il se soit confronté à la peinture durant ses jeunes années, il s'avère que la surface de la toile ne lui suffit pas. L'artiste décide, à la même époque, d'abolir l'angle droit, pourtant figure de base de l'ère moderne. Il com-

mence alors à sortir du cadre et privilégie le verre et le miroir, par conviction – son travail étant « davantage au sujet de la lumière et de la surface qu'au sujet du poids et de la masse » – mais également pour des raisons pratiques. La première salle de l'exposition fait montre de ce moment-charnière du passage de la 2D à la 3D, avec l'insertion progressive d'éléments en verre et en miroir dans ses toiles. On y trouve donc *Lil' Orphan Annie* (1960), toile proche de l'Op Art, ou *Conrad Hawk* (1961), première œuvre dans laquelle le regardeur se trouve inclus, par le biais d'un subtil jeu de reflets. Le parcours se poursuit avec les fameux cubes de verre, emblématiques de sa démarche. Transparents autant qu'opakes, volumes autant que surfaces, ils abolissent la frontière entre peinture et sculpture et jouent des reflets pour nous déstabiliser et « chercher de nouvelles perceptions, en dehors du point de fuite unique de la perspective traditionnelle »². Ils sont malheureusement réduits à la portion congrue, avec simplement quatre d'entre eux réunis à Nîmes. Et c'est bien là que le bât blesse. Le parti pris de Marie de Brugerolle permet certes de mieux appréhender la démarche de Larry Bell, néanmoins ses redécouvertes prennent ici plus de place que les œuvres majeures, ou considérées comme telles.

Ainsi des *Mirage paintings* des années 1990, compositions de couches de plastique superposées et passées sous presse. Techniquement irréprochables, elles n'ont en aucun cas l'impact et le pouvoir d'évocation des pièces plus anciennes. De la même manière, les recherches photographiques menées par l'artiste depuis le début de sa carrière, des *Pink Ladies* (1968-1973) à *Poker Game* (ca. 1970), apparaissent plutôt comme des expérimentations, à l'esthétique très New Age, que comme des œuvres finies. S'il est frustrant de ne pouvoir se confronter dans cette exposition qu'à trop peu de pièces majeures, citons toutefois cette combinaison d'une œuvre historique appartenant au Stedelijk Museum d'Amsterdam (*Untitled, 1969*) et d'une autre prêtée par MAC de Lyon (*First and Last, 1989*). Du rapprochement de ces deux œuvres résulte une nouvelle installation, *Dutch First and Last*, stèle monolithique particulièrement impressionnante.

1. Le terme a d'ailleurs été inventé par des critiques d'art de la côte est, qui voyaient dans le travail de ces artistes un lien évident avec les « hot rods », ces voitures customisées dont raffolaient les jeunes californiens.

2. Marie de Brugerolle, « Larry Bell en perspective », in *Larry Bell*, Dijon : Les presses du réel, 2010, p. 19.

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le blanc

au Frac Aquitaine, Bordeaux, du 29 janvier au 16 avril 2011

par Rozenn Canevet



Vue de l'exposition au Frac Aquitaine.

À gauche : Jeff Koons, New Hoover convertibles green, green, red, new Hoover Deluxe, shampoo polishers, new Shelton wet/dry 5-gallon displaced triple-decker (1981-1987) ;

au fond : ABSALON, Cellule n°2 (1991) ; au dessus : Pierre Labat, Affinity (2009) ;

à droite : Katharina Fritsch, Bilder (1990).

Photo : Jean-Christophe Garcia.

« Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le blanc »... Le Frac Aquitaine propose en ses murs, face aux docks, un panorama de ses acquisitions triées sur le volet autour de l'idée générative de blanc. Vaste chantier dont les pages sont loin d'être vierges. Penser le blanc aujourd'hui impose bien sûr un point de vue rétrospectif qui mène droit aux enjeux du modernisme. En ce sens, le choix de poser la monumentale *Teapot* (2005) de Karina Bisch comme pièce introductive à l'ensemble s'avère particulièrement bienvenu. Réinterprétant la fameuse théière en porcelaine dessinée par Malevitch, l'artiste allemande en distord les proportions et les angles pour en faire une sculpture sur socle, évoquant une maquette architecturale. Les *Constellations Alba III* de l'allemand Imi Knoebel évoquent, quant à elles, de par leur construction géométrique éclatée au mur et leur monochromie, certaines ramifications induites par le suprématisme ou les *White Paintings* de Rauschenberg. Le blanc et ses corollaires tels que la netteté et l'hygiénisme sont asti-

qués par les aspirateurs de Jeff Koons. Glorifiés ironiquement comme emblèmes de notre société au début des années 1980, tels des monuments « à la mémoire de », ils précèdent un des prototypes d'habitation / sculpture d'Absalon, la *cellule n°2*. Le blanc s'y conçoit comme abstraction radicale, vide, effacement, neutre. Art, design et architecture : les trois hérauts des préceptes modernistes porteront le blanc aux nues, de sa symbolique de pureté à sa spatialisation neutralisante matérialisée par l'idéologie du *white cube*. À cette généalogie de l'épure, *Affinity* (2009) de Pierre Labat ajoute un pan courbe, suspendu entre sol et plafond, défiant les lois de la gravité. *Écho* (2011) de Nicolas Chardon vient questionner l'histoire des avant-gardes et sa post-production par un principe d'exposition renouvelé de ses dix monochromes blancs accrochés en extérieur. La *Rythmique des blancs n°1* (2009) de Cathy Jardon ébranle la perfection des lignes du format carré alors que Stéphane Dafflon en arrondit les angles dans sa 89° toile intitulée *AST089* (2007). Le blanc

s'impose comme surface de projection ou d'effacement comme en témoignent l'œuvre d'Opalka ou les *Rétroportraits* (1989) de Thierry Mouillé : une série de miroirs dépolis et dénués de leur pouvoir réflecteur. À cette conception immaculée s'oppose l'antillisse, l'anti-pur, l'anti-propre. Soit le pivot qui apporte toute sa substance au propos et emmène le corpus réuni vers d'autres horizons, moins aseptisés. C'est la Grotte de *Lascaux III* de Thomas Hirschorn qui est l'heureuse élue, et pour cause... Contre-modèle du *white cube*, assemblage pénétrable mais précaire de matériaux hétéroclites, films plastique, carton, etc., cette pièce appréhende notre monde comme le contraire d'une page blanche. À l'inverse, il exacerbe son legs historique. Flux, imagerie publicitaire ne laissent de place qu'au chaos, au désordre et à une civilisation asphyxiée. Le virus est inoculé.

Image-Mouvement, du 9 décembre 2010 au 13 février 2011
Forum, du 9 au 12 décembre 2010
 au Centre d'Art Contemporain de Genève
 par Antoine Marchand



JÓZEF ROBAKOWSKI
From My Window 1978-1999, 2000.
 Video still.
 Courtesy de l'artiste et ZAK | BRANICKA.

S'inscrivant dans la continuité de la défunte Biennale de l'Image en Mouvement¹ dont la dernière édition s'est tenue en 2007, la nouvelle «plate-forme» initiée par le centre d'art contemporain de Genève, intitulée *Image-Mouvement*, s'organise autour de cycles de projections, discussions et autres projets d'art public qui traitent de la question de l'impact des images en mouvement sur la culture contemporaine, à une époque où elles n'ont jamais été aussi nombreuses. L'exposition *Atlas, Truths, Details, Intervals and the Afterlives of the Image*, élément central de ce programme foisonnant, convoque la figure de l'historien d'art Aby Warburg. Dans son projet «Mnemosyne Atlas», débuté en 1923 et resté inachevé, Aby Warburg cherchait avant tout à comprendre comment le temps et la mémoire transforment les images et s'interrogeait également sur l'emprise des images sur notre culture. Pour ce faire, il avait réuni plus de deux mille reproductions d'œuvres (cartes postales, photographies, illustrations...), couvrant cent ans d'histoire de l'art et embrassant les différents champs des sciences humaines, et il les avait disposées selon le principe du «gute Nachbarschaft» («bon voisinage»). En ignorant volontairement les cloisonnements entre les disciplines et les époques et en jouant sur le montage, les associations, les confrontations d'images et les modifications de sens, l'intellectuel allemand s'est posé en précurseur à la fois de toutes les expérimentations des années 1960 et 1970 sur les liens entre cinéma, réalité et fiction mais également de ce qu'on nomme aujourd'hui «parafiction» ou *storytelling*, soit

des récits qui tentent d'incarner une vérité basée sur des fictions précédentes.

Atlas, Truths, Details, Intervals and the Afterlives of the Image poursuit cette réflexion en s'interrogeant donc sur la réinvention de la vérité, la survivance et la résurgence des images. Ainsi du film de Józef Robakowski *From my Window, 1978-1999* (2000), succession de séquences capturées par l'artiste depuis sa fenêtre pendant plus de vingt ans, sur lesquelles il intervient en voix off. À travers ces images singulières, c'est une histoire récente de la Pologne et plus globalement de la vie derrière le Mur qui défile devant nos yeux avec, en point d'orgue, le défilé annuel du 1^{er} Mai qui incarne ce changement profond, celui du détachement graduel de l'influence politique de l'URSS et de la fin de la guerre froide. Le film de John Smith, *The Girl Chewing Gum* (1976), fonctionne selon le même principe de voix off. Néanmoins, ici, l'artiste se pose plus en chef d'orchestre qu'en simple commentateur, donnant l'impression, d'une voix autoritaire, de diriger les événements qui s'enchaînent à l'écran. Exercice de style virtuose autant que chronique d'une rue de l'Est londonien délabré des années 1970, ce travail de mise en scène renverse et met à nu le discours qui dicte habituellement le sens des images dans les documentaires. L'installation d'Ayreen Anastas, François Bucher et René Gabri, *Under the Pavement. First Essay on Chronique* (2010), quant à elle, constitue le premier chapitre d'une large recherche en cours sur le film *Chronique d'un été*², amorcée avec Edgar Morin, coréalisateur avec Jean Rouch du

film de 1960. En se réappropriant les rushes encore inconnus de cette œuvre majeure, les trois artistes ont réalisé un film à l'impact saisissant, traitant notamment des questions d'altérité, de racisme et d'identité, dont l'actualité demeure troublante.

Jouant tantôt sur la reconstitution, tantôt sur la mise en scène (*The Anarchist Banker* (2010) de Jan Peter Hammer), explorant des images du quotidien aussi bien que des documents d'archive (*Me You Us Them* (2010) de Petra Bauer et Dan Kidner), mêlant fiction et réalité (*Otolith 1* (2003) de The Otolith Group), les œuvres réunies dans cette exposition invitent à une réflexion nécessaire sur la place que nous accordons aux images et sur la manière dont nous les «consommons». Ce faisant, elles entrent en résonance directe avec les bouleversements actuels au Proche et au Moyen-Orient – le film *Fabriques* (2010) de Maria Iorio et Raphaël Cuomo traite d'ailleurs des problèmes de la classe ouvrière en Tunisie – et nous interpellent sur notre croyance parfois aveugle en les images qui déferlent quotidiennement sur nos écrans.

1. Née en 1985 sous l'appellation «Semaine internationale de vidéo», la Biennale de l'Image en Mouvement (BIM) était l'une des plus importantes manifestations en Europe à présenter de la vidéo, des films d'artistes et du multimédia.

2. *Chronique d'un été* est un film réalisé à Paris durant l'été 1960 par Edgar Morin et Jean Rouch, dans lequel sont interviewés des Parisiens sur la façon dont ils se «dépatouillent avec leur vie», comme l'explique le sociologue. Outre un questionnement sur le format du film documentaire, cette œuvre majeure est un témoignage rare sur la France d'avant 1968.

Stephen Willats — Counterconsciousness, au Badisher Kunstverein, Karlsruhe, du 24 septembre au 28 novembre 2010
Stephen Willats — Talking City, au centre d'art Passerelle, Brest, du 11 février au 2 avril 2011
 par Caroline Soyez-Petithomme

Ces deux expositions ont été programmées dans le cadre de l'échange *Thermostat* entre les centres d'art français et les Kunstvereine allemandes



STEPHEN WILLATS
Free Expression. Multiple Clothing, 1992.
 Collection FRAC Languedoc-Roussillon.
 © cac passerelle, Brest.
 Photo: N. Ollier, 2011.

Talking City est le pendant ou second volet de *Counterconsciousness*, autre exposition personnelle de Willats qui avait eu lieu fin 2010 au Badisher Kunstverein de Karlsruhe. Cette dernière se focalisait sur les thèmes précis des « *Wasteland, Night and Post-Punk*¹ » que plusieurs séries du travail de Willats abordent et qui sonnent, trente ans après, comme des archétypes de la culture londonienne de la fin des années 1970. Cette sélection d'œuvres physiquement plus présentes, plus colorées et picturales que celles de Brest, rendait compte d'une production quelque peu à part, très différente formellement des traditionnels dessins abstraits diagrammatiques que Willats réalise depuis les années 1960. C'était aussi l'occasion de revenir sur l'existence furtive de quelques niches, lieux d'échanges et de communication entre la scène artistique et l'*underground* londonien, en montrant des fragments de cette frénésie nocturne dont l'artiste s'est fait l'observateur : des clubs comme The Model Dwellings ou The Cha Cha, des récits et des représentations d'anonymes mais aussi de figures emblématiques (Leigh Bowery, par exemple) devenues incarnations mythiques de l'esprit de cette contre-culture.

Depuis la fin des années cinquante, Willats explore le rôle potentiel de l'art dans la cité. Sa production, conçue comme un acte réciproque, s'organise en fonction des influences et des réactions qui s'opèrent entre l'œuvre et la société. Travaillant sur cette interdépendance, il invente méthodes et moyens pour que l'œuvre résulte de la société autant qu'elle s'y insère et se situe pour cela à la jonction de plusieurs disciplines auxquelles il emprunte librement : art conceptuel, art abstrait, design, sociologie, cybernétique et sémiotique.

Les œuvres rassemblées dans *Talking City* abordent les quartiers périphériques urbains et leurs habitants, comme lieu et matière de mutations géopolitiques à l'échelle d'un quartier ou d'un immeuble. C'est la transformation du

lien social en œuvre d'art, et inversement, qui intéresse Willats. Mais ce sont surtout les possibilités qu'il invente pour rendre visible ce processus continu et non-hiérarchique, les façons d'enregistrer, puis de formellement les retranscrire qui sont le moteur de son travail. Que ce soient les dessins abstraits comme la série des *Democratic grid*, des *Information Transfer* ou des *Conceptuel Tower*, les ensembles de petits châssis trapézoïdaux qui accueillent des impressions photographiques et des peintures sur toile comme *Signs and Messages From Corporate America* ou encore les grands panneaux aux allures de roman-photo, *Imagines Pathway*, qui combinent collages photographiques et bribes de récits : c'est toujours le résultat d'une collaboration. La communication entre les membres d'une même ou de plusieurs communautés est ainsi rendue tangible. Willats donne à voir et cartographie de la pensée, des histoires personnelles autant que des échanges interpersonnels. Chacune de ses œuvres est une proposition plastique répondant à l'observation de ce qui pourrait potentiellement être considéré comme un phénomène de masse mais qui ne pourra jamais le devenir puisqu'il a été figé et rendu par l'artiste comme une analyse à l'échelle d'un individu. Son but n'est pas de systématiser ce qui s'apparente à des études et encore moins de déduire des généralités sur tel ou tel type de comportement. Au contraire, il fait sans cesse état de ce rapport de force, de cette résistance qui toujours oppose l'individu à la masse.

Les témoignages, photographies et objets que Willats collecte dans un milieu donné nourrissent son travail. Puis, il organise ce contenu au sein de modèles conceptuels, sortes de schémas ou trames graphiques et visuelles, parfois multimédia tel *Multiple Clothing. Self Expressions* (2008) où une projection vidéo s'insère dans un diagramme peint sur le mur. Approchant tout un pan de patri-

moine humain et culturel qui demeure généralement éphémère ou invisible, sa démarche mime celle du chercheur en sciences humaines, du statisticien ou encore du designer. La participation d'autrui, la réaction de l'autre est une donnée fondamentalement humaine et elle est ici primordiale. Bien que très influencé par la cybernétique et par la rationalité du traitement informatique des bases de données, il n'a jamais délaissé un médium aussi classique que le dessin : les siens, souvent abstraits et géométriques, peuvent sembler austères au premier abord mais c'est avec légèreté et humour qu'ils perpétuent une esthétique sobre héritée de l'art conceptuel, le côté cryptique et parfois trop sérieux en moins. C'est avec gaieté que l'artiste brasse une grande diversité formelle. Bien que l'ensemble de la démarche soit extrêmement méthodique et que l'utilisation de chaque élément visuel, de chaque forme et de chaque couleur dépende toujours d'une logique interne propre à chaque série, Willats semble jouer avec distance de certains carcans esthétiques. Par exemple, ses dessins de vêtements interactifs, *Multiple Clothing*, rappellent les expérimentations utopiques du Bauhaus et du design fonctionnel et ludique de l'environnement quotidien mais l'absurdité, la naïveté des actions proposées autant que la précision de présentation de chaque projet font pencher l'œuvre vers la parodie du dessin industriel. Les prototypes de robes présentés dans l'exposition ne sont pas sans évoquer une possible appropriation de la robe Mondrian conçue par Yves Saint-Laurent. De même avec des œuvres comme *The House that Habitat Built*, l'artiste tend à l'esthétique du Pop Art un miroir déformant, réfutant ainsi certains aspects ou parti pris esthétiques consensuels qui participent à la dépersonnalisation et à la standardisation des comportements.

1. Les terrains vagues, la nuit et le mouvement Post-Punk.

Robert Breer — *Sculptures flottantes*

au CAPC, musée d'art contemporain de Bordeaux, du 18 novembre 2010 au 27 février 2011

Commissariat : Alexis Vaillant, responsable de la programmation au CAPC

par Rozenn Canevet



ROBERT BREER

Floats, 2010.

Vue de l'exposition au CAPC, Bordeaux.

Photo : F. Deval. © Mairie de Bordeaux.

Dans l'exploration des rythmes contrastés, Robert Breer excelle. Son appétence envers l'expérimentation et l'innovation semble être inscrite dans ses gènes : alors qu'il était enfant, son père mit au point le châssis automobile de la *Chrysler Flow*, premier du genre, basé sur des principes aérodynamiques. Né en 1926 à Détroit, dans le Michigan, l'artiste n'a cessé, tout au long de sa carrière, d'allier invention et création avec une passion frénétique pour tout ce qui produit des phénomènes déroutants. Dans les années 1950, folioscopes, thaumatropes, mutoscopes et autres appareillages du précinéma vont devenir chez lui l'objet d'un véritable engouement. Il va alors abandonner sa pratique picturale, d'influence néoplastique, pour se consacrer à sa potentielle animation, déclarant : « je peignais environ un tableau "concret" par semaine et il m'est venu à l'esprit qu'il était contradictoire de pouvoir créer autant d'absolus ». Formes abstraites déconstruites alliant montages, collages et recadrages vont participer à l'élaboration d'une quarantaine de films dont la constante

sera cette vitesse enlevée, compressée, toujours plus urgente, toujours plus rapide. Mais à l'accélération, Breer ne craindra pas d'opposer la décélération dans ses sculptures qu'il nommera *Floats* en référence aux balises en mer mais aussi aux chars des défilés et autres parades. Des sculptures aux formes abstraites, taillées dans des plaques de polystyrène, des blocs de mousse ou de résine, dont la première date de 1965. En 1966, lors de la foire d'Osaka pour laquelle l'association EAT – Experiments in Art and Technology – avait construit le fameux Pavillon Pepsi, Robert Breer installait à l'extérieur du dôme géodésique ses sculptures autopropulsées. Elles évoluaient nonchalamment... à la vitesse d'environ 15 centimètres à la minute. Si à cette époque contemporaine de l'euphorie des formes minimalistes les *Floats* ne rencontrent pas vraiment de reconnaissance, elles sont devenues depuis des pièces emblématiques de cet électron libre à la production au pas décidé de côté. Dans la nef centrale du CAPC de Bordeaux, c'est plus d'une tren-

taine de sculptures qui se déploient au sol. L'espace semble conçu pour ça, permettant une approche latérale comme une vue plongeante sur ce qui s'apparente à un grand bal immobile. Imperceptiblement, jonchées sur leurs petites roues invisibles, les *Floats* s'élancent au ras du sol, sans que l'on s'en aperçoive vraiment, si ce n'est au bout d'un instant. Datant pour la plupart des années 1960 et 2000, période de leur réapparition sur la scène new-yorkaise, elles présentent toutes des formes simples mais incongrues. Planes, de type *hard-edge*, en forme de calottes, de colonnes, de cimaises, de couvertures ou de troncs de cônes terminés par une demi-sphère, elles se meuvent, inéluctablement. Sous leur apparente stabilité s'enclenche un système de trajectoires, dessinant une perception extrême de l'espace et du temps. L'air de rien...

Julien Prévieux — *Anomalies construites*

à la Galerie Edouard Manet, Gennevilliers, du 3 février au 19 mars 2011
par Claire Staebler



JULIEN PRÉVIEUX

***Anomalies construites*, 2011.**

Vidéo HD, 8 min. Image: Vincent Bidaux, Christophe Bourlier, Robin Kobrynski.

Son: Super Sonic Productions; Voix: Olivier Claverie. Production galerie Édouard-Manet de Gennevilliers. Courtesy galerie Jousse Entreprise.

Après *Think Park* et *Le Dilemme du prisonnier* – ses expositions personnelles à la Synagogue de Delme et au Château des Adhémar – Julien Prévieux confirme à la Galerie Édouard Manet son intérêt croissant pour le développement d'une pratique de l'installation avec en filigrane la question de l'échelle et de la fonction de ses sculptures. Les fantômes de personnalités aussi hétéroclites que Le Corbusier, Virginia Woolf, Larry Page et Sergey Brin ou encore Donald Michie viennent hanter l'espace spectral et épuré d'*Anomalies Construites*. L'écran, la 3D, la cartographie et l'aménagement du territoire réel et virtuel constituent les portes d'entrée dans l'univers de l'artiste pour qui les anomalies sont à la fois physiques et mentales.

En s'interrogeant sur l'existence de lieux favorables à l'émergence de la pensée, Julien Prévieux a déterminé deux types d'espaces: les chemins et les cabanes – partant du constat que les philosophes, écrivains, architectes ou ingénieurs ont souvent élaboré certaines des idées les plus révolutionnaires dans des maisonnettes, refuges, cabanons de jardin ou plus récemment garages. Mais pourquoi ces espaces fragiles, sans fondations et difficiles d'accès constituent-ils des lieux privilégiés de l'élaboration de projets complexes? Dès la première salle, *Le Lotissement* propose une version mise à jour de cette série initiée en 2008. Oscillant entre la rue, le mini-lotissement ou l'allée de cimetière, l'alignement de cinq maquettes de maisons semble faire référence à des constructions élaborées sur des logiciels d'architecture puis directe-

ment matérialisées pour l'exposition. Sorte d'extension de sa boîte crânienne, par sa volonté de les homogénéiser, de les standardiser, Julien Prévieux les transforme en prototypes, entre le meuble et la cabane pour enfant. Opaques et neutres, ces architectures deviennent des surfaces de projection et de simulation pour autre chose. Dans le même espace, la pièce sonore *L'Huissier* revisite la pratique de la médiation et de l'audio-guide. Pendant vingt minutes, un huissier décrit entièrement l'exposition précédemment présentée à la Galerie Édouard Manet. Factuel, raide et discipliné, il opère une sorte de mise à niveau en décrivant sur le même ton les œuvres et le mobilier d'exposition.

Dans le second espace, la cohabitation de *Menace 2* (2010) et de la série *D'octobre à février* (2010) invite les spectateurs à s'interroger sur des notions aussi diverses que la rébellion et la ségrégation, le jeu, l'intelligence artificielle et la manipulation de l'homme par la machine. Acronyme de «Matchbox Educable Noughts And Crosses Engine», *Menace 2*, est une sorte de meuble à multiples tiroirs inspiré de l'invention de Donald Michie, célèbre pour avoir créé l'ancêtre du jeu d'échecs sur ordinateur. L'œuvre porte en elle la menace d'une intelligence artificielle qui pourrait battre l'intelligence humaine. Selon un principe simple, la mémoire de la machine s'améliore au fur et à mesure que les spectateurs jouent avec elle, la laissant ainsi prendre progressivement le pouvoir.

Avec *D'octobre à février*, l'activité du tricot témoigne d'actes de contestation et de

cartographie sociale. Après avoir utilisé des diagrammes et autres modes de représentations abstraits de données variées (sexualité dans la société, groupe et leadership), Julien Prévieux a fait réaliser une série de pulls dont les motifs représentent les étapes-clés de simulation de phénomènes sociaux réalisées sur ordinateur. La ségrégation et la rébellion sont les deux notions exploitées pour obtenir les grilles représentées. Poursuivant la problématique de *L'Huissier*, Julien Prévieux délègue à nouveau la question de la performance à de nouveaux «performers» dont l'activité de professionnel ou d'amateur, est déplacée sur le terrain artistique.

Anomalies Construites, la vidéo qui donne son titre à l'exposition, est un long travelling sur une salle d'ordinateurs dévoilant une collection d'écrans sur lesquels apparaissent les pages d'ouverture des logiciels de conception et de simulation en 3D. À travers un récit en voix off, un personnage offre une fois de plus un double discours entre pratiques professionnelles et amatrices, entre activités rémunérées et bénévoles dans le cadre du développement des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Si, comme l'affirme Julien Prévieux, «la machine n'amuse pas l'homme, elle s'amuse de l'homme», cette exposition apparaît être un guide de survie potentiel pour un univers minimal et codifié dont la figure humaine serait sur le point d'être congédiée.

BATTERIE DE RECHANGE

72

Schlagzeug, 2003 — Une pièce de Michael Sailstorfer

Vue de l'exposition *Echoes* au Centre culturel suisse, Paris, du 28 janvier au 10 avril 2011
par Étienne Bernard



MICHAEL SAILSTORFER

Schlagzeug, 2003.

Carrosserie de voiture de police allemande,

140 x 200 x 135 cm.

Collection Mariano Pichler, Milan.

Le trentenaire allemand Michael Sailstorfer est un regardeur amusé du monde. Il a su imposer sa marque de fabrique dans le paysage artistique international par un jeu systématique de déconstruction et de reconfiguration de la fonction originelle d'un objet du quotidien. Alchimiste malicieux, loin de se contenter de produire des ready-made, l'artiste extrait des éléments emblématiques de leur contexte pour les projeter, une fois métamorphosés, dans l'espace autarcique de l'exposition. Il réinterprète, filtre, détourne ceux-ci en structures narratives, prenant appui sur les codes interprétatifs admis afin d'en faire émerger un sens nouveau. Ainsi, sa sculpture *Schlagzeug* (2003) (« batterie », en allemand dans le texte), actuellement présentée dans le cadre de l'exposition *Echoes* au Centre culturel suisse à Paris, est le résultat du recarrossage « bricolage » d'une

voiture de la police allemande en un ensemble de percussions. De fait : fûts, cymbales et autre grosse caisse aux couleurs verte et blanche des gardiens de la paix outre-rhénans trônent dans l'exposition comme en attente d'une activation performée qu'on imagine aisément bruyamment métallique. Aussi heureusement alambiquée que l'idée puisse paraître, la stimulation référentielle tourne ici à plein régime. Difficile en effet de ne pas y voir l'évocation brute-décoffrage des générations punk rock révoltées contre l'autorité des forces de l'ordre. Les témoins des performances de *Die Ärzte*, *Die Toten Hosen* ou autre *ZSK* dans les caves embrumées du Berlin-ouest des années 1980 y trouveront sans aucun doute leur compte. À ceci près que pour le jeune Sailstorfer, né en 1979 et donc *a priori* plutôt nourri à Nirvana, l'image de ces années de contre-culture relève aujourd'hui plus de

la légende voire du folklore. Et c'est certainement en cela que la pièce trouve toute sa place au Centre culturel suisse aujourd'hui. À l'image de l'exposition qui l'accueille, *Schlagzeug* parle moins de musique que de sa représentation. Sans aller jusqu'à la qualifier d'image votive, je l'imagine assez bien trônant dans le salon de quelque collectionneur nostalgique en dessous d'une affiche de concert des Sex Pistols.



DOSSIER
ALLEMAGNE
PHILIPPE
DECRAUZAT
PIERRE
HUYGHE
FLORIAN & DAVID
PUGNAIRE & RAFFINI

02
n° 57

Printemps / *Spring* 2011
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

DOSSIER
ALLEMAGNE
PHILIPPE
DECRAUZAT
PIERRE
HUYGHE
FLORIAN & DAVID
PUGNAIRE & RAFFINI

02
n° 57

Printemps / *Spring* 2011
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

... s'écraser dans les champs, ce sera **antivague** (à ... gnétiques et de lois d'optique. Un objet est ... sait pas usiner des choses aussi petites.» Pour ...

NICE TO BE DEAD

**HENRI
BARANDE**

**BEAUX-ARTS DE PARIS
L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE**

25 MARS AU 7 MAI 2011

Galleries d'exposition
13, quai Malaquais | 75006 Paris
www.beauxartsparis.fr



burr

tom burr
gravity moves me
04.02.11-17.04.11

vernissage le 03.02.11

visite privée pour les amis du frac champagne-ardenne : lundi 7 février à 19h00
visites publiques : tous les dimanches à 16h00
visite pour les enseignants : mercredi 16 février à 14h30
visite pour les étudiants : jeudi 17 mars à 18h30
week-end télérama : samedi 19 et dimanche 20 mars de 14h00 à 18h00

carreyn mauss

julien carreyn
nick mauss
13.05.11-14.08.11

vernissage le 12.05.11

visite privée pour les amis du frac champagne-ardenne : lundi 16 mai à 19h00
visites publiques : tous les dimanches à 16h00
visite pour les enseignants : mercredi 18 mai à 14h30
visite pour les étudiants : jeudi 26 mai à 18h30
nuit des musées : samedi 14 mai de 20h00 à minuit

frac champagne-ardenne
fonds régional d'art contemporain
1, place museux
f-51100 reims
t +33 (0)3 26 05 78 32
f +33 (0)3 26 05 13 80
contact@frac-champagneardenne.org
www.frac-champagneardenne.org


le frac champagne-ardenne bénéficie du soutien
du conseil régional de champagne-ardenne,
du ministère de la culture et de la communication
et de la ville de reims. il est membre du art center
social club et du réseau platform.

du mardi au dimanche de 14h00 à 18h00
entrée libre

Carré égal triangle

Julien

Nedele<

avec le soutien du  Centre national des arts plastiques (aide à la première exposition)
ministère de la culture et de la communication

07.05

au 18.06.11

vernissage

07.05.11

à 18h

galerie<<<

www.galerie<<<.com
1, rue des étables / 33800 / Bordeaux

<ont<t@galerie<<<.com
T +33(0) 981 954 422

SARL GALERIEACDC / SIRET 489 975 102 00018 / TVA FR25 489 975 102